Рудницкий К. Л. **Режиссер Мейерхольд**. М.: Наука, 1969. 527 с.

От автора 5 [Читать](#_TOC126874799)

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

В Художественном театре 9 [Читать](#_Toc126874801)

Провинция 28 [Читать](#_Toc126874802)

Студия на Поварской 43 [Читать](#_Toc126874803)

Театр на Офицерской 70 [Читать](#_Toc126874804)

Мейерхольд и Доктор Дапертутто 114 [Читать](#_Toc126874805)

Часть вторая

«Театральный Октябрь» 221 [Читать](#_Toc126874807)

Конструктивизм и биомеханика 254 [Читать](#_Toc126874808)

«Назад к Островскому?» 287 [Читать](#_Toc126874809)

Маски и образы 320 [Читать](#_Toc126874810)

Обновленная классика 350 [Читать](#_Toc126874811)

«Увеличивающее стекло» 394 [Читать](#_Toc126874812)

Эскизы трагедии 422 [Читать](#_Toc126874813)

Снова классика 448 [Читать](#_Toc126874814)

Эпилог 482 [Читать](#_Toc126874818)

Примечания 490 [Читать](#_TOC126874815)

Указатель имен 509 [Читать](#_TOC126874816)

Указатель названий 517 [Читать](#_TOC126874817)

# **{****5}** От автора

Литература, посвященная режиссерскому искусству В. Э. Мейерхольда, огромна и трудно обозрима. Четыре десятилетия его театральной деятельности оставили в русской прессе широкий шлейф бессчетных рецензий, полемических статей, теоретических рассуждений, сообщений о диспутах и спорах, вызванных его спектаклями. Почти каждая новая постановка Мейерхольда озадачивала публику и критику, почти каждая премьера вызывала сумятицу и переполох на страницах газет и журналов. Исследователь творчества Мейерхольда вынужден теперь пробивать себе путь сквозь кричащую разноголосицу мнений, сопоставлять подчас совершенно несовместимые — полные негодования или, наоборот, необузданно восторженные отзывы, — чтобы понять, что в действительности представлял собой тот или иной спектакль.

Положение осложняется тем, что сценические формы, которые первым зрителям спектаклей Мейерхольда казались ошеломляюще-смелыми или даже нелепыми, воспринимаются ныне по-иному, подчас как вполне обыденные, давно укоренившиеся в театре. Многие приемы Мейерхольда, вызывавшие когда-то всеобщее изумление, гнев и раздражение одних критиков, восторги других, теперь кажутся либо естественными, либо даже старомодными.

В этой связи первая задача, возникающая перед исследователем, есть задача возможно более конкретной и точной реконструкции спектаклей Мейерхольда. Постановочные идеи режиссера, во многом радикально преобразовавшего современное театральное искусство, хотелось бы представить перед читателями не в виде теоретических формул, а в зримой реальности сценических композиций. По-видимому, наилучшим путем к такой цели явится рассказ о том, что и как делал Мейерхольд на театре и о том, какое впечатление производили его спектакли. Поэтому в книге часто и обильно цитируются современные рецензии, воспроизводится, во всей ее остроте, полемика, сопровождавшая мейерхольдовские премьеры. Задачи теоретического осмысления искусства Мейерхольда в работе такого склада, естественно, не могут быть полностью решены.

Полное монографическое исследование режиссерской деятельности Мейерхольда предпринимается впервые. При жизни мастера было издано несколько серьезных и содержательных книг, посвященных его искусству. Богатая фактическим материалом двухтомная биография Н. Д. Волкова «Мейерхольд», появившаяся в 1929 году, охватила период с 1874 по 1917 год. Книга Б. В. Алперса {6} «Театр социальной маски», выпущенная в 1931 году, предлагала читателям оригинальную концепцию творчества Мейерхольда, опиравшуюся на анализ спектаклей ГОСТИМ 1920 – 1930 годов. Еще более короткий период исканий режиссера — с 1920 по 1926 год — рассматривался в компактной, но весьма основательной работе А. А. Гвоздева «Театр имени Вс. Мейерхольда», вышедшей в свет в 1927 году.

После закрытия Театра Мейерхольда в 1938 году и его гибели в 1940 имя режиссера на протяжении более чем пятнадцати лет не упоминалось в советской печати. Начиная с 1956 – 1957 годов стали появляться статьи о Мейерхольде, воспоминания о нем, публикации его речей, бесед и т. п. Среди этих материалов должны быть в первую очередь названы воспоминания И. В. Ильинского, С. М. Эйзенштейна, записи А. К. Гладкова, воспоминания и публикации А. В. Февральского[[1]](#footnote-2). Издательство ВТО выпустило недавно сборник мемуаров о Мейерхольде[[2]](#footnote-3). В самое последнее время опубликовано литературное наследие режиссера: вышел двухтомник «В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы», составленный А. Февральским (изд. «Искусство», 1968). Поскольку названные книги и статьи наиболее доступны широкому кругу читателей, автор данной работы лишь в редких случаях к ним обращался, предпочитая везде, где это возможно, пользоваться периодикой и книгами, изданными при жизни Мейерхольда, а также богатейшими архивными материалами.

Автор выражает признательность Л. В. Варпаховскому, А. К. Гладкову, Ю. Н. Давыдову, Ю. А. Дмитриеву, Ю. С. Калашникову, П. А. Маркову, Т. М. Родиной, Г. А. Хайченко, Т. К. Шах-Азизовой, чьи советы и замечания помогли ему подготовить рукопись к печати, а также сотрудницам Центрального государственного театрального музея им. А. А. Бахрушина Н. В. Григорович, М. С. Ивановой, С. Я. Шихман, сотрудницам библиографического кабинета и библиотеки ВТО Н. А. Бондаренко, И. В. Митрофановой, И. В. Поповой за их отзывчивое, внимательное отношение и повседневную помощь в работе.

*К. Рудницкий*

# **{****7}** ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Дух века требует важных перемен и на сцене драматической.

А. Пушкин

## **{****9}** В Художественном театре

Осенью 1896 года в Московское филармоническое училище явился странный молодой человек. Высокий ростом, худой, нескладно угловатый, длинноносый, он изъявил желание экзаменоваться по классу драматического искусства, и, значит, несмотря на свою неблагодарную внешность, намеревался стать профессиональным актером. Выяснилось, что у себя на родине, в Пензе, юноша уже выступал на сцене — и не только в любительских домашних спектаклях, но даже в открытых публичных представлениях Народного театра. Играл комедийные роли: Кочкарева в гоголевской «Женитьбе», Счастливцева в «Лесе», Ризположенского в «Своих людях» Островского.

О том, что пензенские рецензенты называли его «любимцем публики» и предрекали ему актерскую славу, молодой человек благоразумно умолчал.

На экзамене он прочел монолог Отелло перед сенатом. Вл. И. Немирович-Данченко, тогда уже известный драматург и опытный театральный педагог, сразу понял, конечно, что юноша видел «Отелло» в Охотничьем клубе и подражает Станиславскому. Чаще приезжие молодые люди, подобно провинциальным трагикам, завывали и «рвали страсть в клочья».

Решено было принять Мейерхольда Всеволода Эмильевича в класс драматического искусства. А поскольку он уже проучился год в Московском университете на юридическом факультете, его определили сразу на второй курс.

Это был удачливый курс: многие ученики и ученицы оказались даровиты. Но и в их окружении Мейерхольд быстро выдвинулся, стал заметен. Его особую роль Немирович-Данченко много лет спустя специально подчеркивал. Двадцатидвухлетний Мейерхольд был старше своих сокурсников и сокурсниц, более зрел, более опытен. «Этот впоследствии знаменитый режиссер… — вспоминал Немирович, — в школьных работах проявлял очень большую активность. И особенно в направлении общей дружной работы. Факт, небывалый в школах: после пяти приготовленных и сыгранных спектаклей мои воспитанники попросили разрешения приготовить еще мою пьесу “Последняя воля” почтя самостоятельно. И действительно… в течение месяца большая пьеса была поставлена и сыграна… “Заводилой” всего этого был Мейерхольд. Помню еще спектакль “В царстве скуки” — французская комедия Пальерона. Мейерхольд со своим товарищем даже обставил маленькую школьную сцену с отличной режиссерской выдумкой и технической сноровкой»[[3]](#endnote-3).

Вряд ли Мейерхольд тогда помышлял о режиссуре. Художественный театр еще не открылся, и профессия режиссера была совсем непопулярна и непривлекательна. Но предприимчивый, мыслящий, энергичный юноша, готовивший себя к высокой миссии актера, должен был найти свой «символ веры», определить свои намерения, наметить для себя тот или иной путь в искусстве.

{10} Знакомство с театральной Москвой быстро затмило блеск пензенских кумиров Мейерхольда — знаменитого трагика М. Т. Иванова-Козельского и молодого «пензенского Гамлета» Н. П. Россова. В Москве Мейерхольд был покорен искусством М. Н. Ермоловой. Однако многое в Малом театре ему не нравилось. По поводу игры А. И. Южина в роли Чацкого он едко заметил: «мало чувства, но много крику». О. А. Правдин, столь же категорически приговорил Мейерхольд, «плохой Репетилов»[[4]](#endnote-4). Зато посещения Охотничьего клуба, где шли спектакли Общества искусства и литературы, Мейерхольда волновали и восхищали. Он писал О. М. Мунт, тогда еще его невесте: «… получил большое наслаждение. Станиславский — крупный талант. Такого Отелло я не видел, да вряд ли когда-нибудь в России увижу. В этой роли я видел Вехтера и Россова. При воспоминании об их исполнении краснеешь за них. Ансамбль — роскошь. Действительно, каждый из толпы живет на сцене. Обстановка роскошная»[[5]](#endnote-5).

Эти и другие отзывы молодого Мейерхольда о тогдашней московской театральной жизни показывают, что он быстро уловил дух оппозиции к Малому театру, особенно сильный в стенах Филармонического училища, где занятия вел Вл. И. Немирович-Данченко.

Драматическими классами Немирович-Данченко руководил с 1891 года и увлечен был преподавательской деятельностью чрезвычайно. Занятия в училище шли у него параллельно с интенсивным литературным трудом. Он писал пьесы, рассказы, повести, критические статьи. Кроме того, был членом театрально-литературного комитета, ведавшего репертуаром Малого театра. Положение, сложившееся в старейшем русском театре, очень волновало Немировича, и он даже подал в 1894 году П. М. Пчельникову, управляющему Московской конторой императорских театров, проект переустройства Малого театра.

Такие проекты писал еще А. Н. Островский — все они оставлялись конторой без внимания. Между тем рутина постепенно завладевала лучшей сценой России.

Не добившись никакого результата в своих попытках хотя бы частично реформировать Малый театр, Немирович-Данченко давно уже мечтал об организации собственной труппы на совершенно новых началах. Мечты его, как скоро выяснилось, во многом совпадали с мечтами Станиславского.

В России назревала грандиозная театральная революция, которой предстояло изменить все развитие сценического искусства. Сам того не подозревая, молодой Мейерхольд оказался в эпицентре надвигавшегося взрыва. 22 июня 1897 года состоялась знаменитая встреча Станиславского и Немировича-Данченко в ресторане «Славянский базар». Трудно сказать, было ли названо в этом историческом разговоре среди других имен имя Мейерхольда. Но в феврале 1898 года Немирович показал Станиславскому спектакль своих учеников — «Трактирщицу» Гольдони, в котором Мирандолину играла О. Л. Книппер, а маркиза Форлипополи — Мейерхольд.

Начиная с июня 1897 года, как отметил после Станиславский, «ни один школьный спектакль в Филармоническом обществе не проходил без моего присутствия»[[6]](#endnote-6). Станиславский видел молодого Мейерхольда в роли Ивана Грозного в «Василисе Мелентьевой» Островского, в роли Беллака в комедии Пальерона «В царстве скуки», в роли дяди Хведора в сценке Северной «Ольгушка из подьяческой», в роли Маргаритова в «Поздней любви» Островского, в роли Торопца в «Последней воле» Вл. И. Немировича-Данченко. В репертуаре были еще два переводных водевиля — «Госпожа-служанка» (Мейерхольд играл Бовардена) и «Женское любопытство» (Мейерхольд играл Жака Труве). Спектакли шли целый месяц, и Станиславский аккуратно их посещал.

{11} Воспитанники Немировича-Данченко, хотя и он сам, и Станиславский держали свои планы в строжайшем секрете, прослышали о предстоящем возникновении нового, совсем небывалого еще театра. Легко понять, как взволновали их эти слухи. Если выпускники императорского театрального училища нередко оставались в Малом театре — хотя бы на выходных ролях, то для филармонических питомцев Вл. И. Немировича-Данченко путь был один — в провинцию. В тот самый год, когда Мейерхольд поступил в училище, выпускник И. М. Москвин отправился в Ярославль. «Играет водевильчики, — с горечью думал его учитель, — с одной, двух репетиций, набивает себе шаблон, впитывает пошловатый провинциально-актерский вкус»[[7]](#endnote-7). Такая перспектива никого не прельщала. О. Л. Книппер, учившаяся вместе с Мейерхольдом, вспоминала: «Уже ходили неясные, волновавшие нас слухи о создании в Москве небольшого театра, какого-то “особенного”; уже появлялась в стенах школы живописная фигура Станиславского с седыми волосами и черными бровями и рядом с ним характерный силуэт Санина; уже смотрели они репетиции “Трактирщицы”, во время которой сладко замирало сердце от волнения; уже среди зимы учитель наш Владимир Иванович Немирович-Данченко говорил покойной М. Г. Савицкой, Мейерхольду и мне, что мы будем оставлены в этом театре, если удастся осуществить мечту о его создании, и мы бережно хранили эту тайну»[[8]](#endnote-8).

По свидетельству той же Книппер, в это самое время курс «волновался пьесой Чехова “Чайка”, уже заразил нас Владимир Иванович своей трепетной любовью к ней, и мы ходили неразлучно с желтым томиком Чехова, и читали, и перечитывали, и не понимали, как можно играть эту пьесу, но все сильнее и глубже охватывала она наши души тонкой влюбленностью, словно это было предчувствие того, что в скором времени должно было так слиться с нашей жизнью и стать чем-то неотъемлемым, своим, родным»[[9]](#endnote-9).

Когда Станиславский и Немирович-Данченко беседовали в «Славянском базаре», имя Чехова не произносилось. «Ни имени Чехова, ни его писательского образа около нас — меня и Алексеева — в нашей беседе не было», — с удивлением вспоминал потом Немирович-Данченко. А его собственные ученики, смело опережая события, связывали идею нового театра и с именем Чехова и, конкретно, с его «Чайкой».

Вл. И. Немирович-Данченко через многие годы утверждал, что «Чехова-поэта Мейерхольд чувствовал лучше других… он был по-настоящему интеллигентен»[[10]](#endnote-10).

К моменту выпуска Мейерхольд решительно выделялся среди других молодых актеров и актрис, подготовленных училищем. Его и О. Л. Книппер успехи были отмечены баллом «5+». Итоговая характеристика, которую дал ему Вл. И. Немирович-Данченко, начиналась так: «Мейерхольд среди учеников филармонического училища — явление исключительное. Достаточно сказать, что это первый случай ученика, имеющего по истории драмы, литературы и искусства высший балл». Далее отмечалась редкая добросовестность, серьезное отношение к делу. Правда, Немирович-Данченко трезво признавал, что у Мейерхольда отсутствует шарм, который давал бы ему возможность «быстро завоевать симпатии зрителя», но был все же уверен, что его воспитанник «имеет все шансы занимать во всякой труппе очень заметное положение. Лучшим качеством его сценической личности является широкое, разнообразное амплуа. Он переиграл в школе более 15 больших ролей — от сильного характерного старика до водевильного простака, и трудно сказать, что лучше. Много работает, хорошо держит тон, хорошо гримируется, проявляет темперамент и опытен, как готовый актер»[[11]](#endnote-11).

«Готового актера» Мейерхольда Немирович-Данченко уверенно рекомендовал в состав труппы нарождавшегося Художественного театра. Вместе с {12} Мейерхольдом из выпускников Филармонического училища были отобраны О. Л. Книппер, М. Г. Савицкая, Е. М. Мунт, из провинции вызваны бывшие ученики Немировича-Данченко — И. М. Москвин, М. Л. Роксанова, А. С. Кошеверов.

На Мейерхольда основатели театра возлагали большие надежды. Обдумывая распределение ролей в трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», которой должен был открыться театр, К. С. Станиславский предполагал дать Мейерхольду заглавную роль. «Кто Федор?.. — писал он Вл. И. Немировичу-Данченко 12 июня 1898 г., — это главный вопрос. Теперь мне стало казаться, что она удастся одному — Мейерхольду. Все остальные слишком глупы для него»[[12]](#endnote-12). Вопрос о том, кому играть Федора, решался соревнованием: шесть актеров (И. М. Москвин, А. И. Адашев, В. А. Ланской, И. Ф. Кровский, И. А. Тихомиров, В. Э. Мейерхольд) читали роль режиссерам.

Немирович-Данченко, впрочем, с самого начала уверен был, что Федора должен играть Москвин. «Федор, — писал он Станиславскому, — *Москвин* и *никто* лучше него… Он умница, и с *сердцем*… Москвин, Москвин. Заберите его, почитайте с ним и Вы услышите и новые, и трогательные интонации. Мейерхольд — сух для Федора»[[13]](#endnote-13). Мейерхольду Немирович-Данченко назначал роль Курюкова. А Станиславский хотел, чтобы Курюкова играл Артем, и возражал Немировичу: «ужасно боюсь Мейерхольда-старика»[[14]](#endnote-14). Распределение ролей шло туго, всякая возможность анализировалась тщательно и многократно. 21 июня Станиславский говорил Мейерхольду: «Почти наверное, что вы играете Федора». Но уже через несколько дней писал Немировичу, прослушав Мейерхольда, что «добродушные места» роли у него «… плохи, рутинны, без фантазии. Сильные места очень хороши». Станиславский все еще считал, что Мейерхольду «не избежать Федора», но теперь уже осторожно добавлял: «хотя бы в очередь»[[15]](#endnote-15).

Конечно, Мейерхольд не мог знать об этой переписке. Охваченный энтузиазмом новой работы, в напряжении которой возникали очертания невиданного в истории театра, Мейерхольд в дни этих репетиций в Пушкино испытывал прилив бурной влюбленности в Станиславского. «Кончив школу, — писал он жене, — я попал в Академию Драматического Искусства… Алексеев не талантливый, нет. Он *гениальный* режиссер-учитель. Какая богатая эрудиция, какая фантазия».

Между тем перед Станиславским проходили другие претенденты на роль царя Федора. Шансы Москвина все возрастали. «Вдруг меня отставят? — страшился Мейерхольд. — Кандидатов пять, играть будут три. Неужели я попаду в число несчастных двух. Сойду с ума».

Решить роковой для Мейерхольда вопрос должен был Немирович-Данченко. 1 августа 1898 года Мейерхольд прочел ему всю роль. «Был совсем не в настроении, читал плохо…, — резюмировал он. — Роли этой не видать мне, как ушей своих».

Этим летом Мейерхольд испытал, видимо, острую ревность к Москвину, которого предпочел Немирович-Данченко, и впервые усомнился в своем учителе. Станиславский сразу увлек и очаровал Мейерхольда, обаяние и авторитет Немировича-Данченко померкли. Кроме того, Мейерхольд узнал, что Станиславский хотел дать Федора ему, а Немирович отстоял Москвина.

9 августа 1898 года он записал в своем дневнике: «Пускай отказом своим от Федора я сыграл в руку Немировича, — все-таки стал покойнее: мной не играют, как пешкой»[[16]](#endnote-16).

В этих словах ощутимо прямое противопоставление Немировича-Данченко Станиславскому. Неприязнь Мейерхольда к Немировичу-Данченко, как мы увидим далее, будет постепенно возрастать и впоследствии станет одной из причин, побудивших Мейерхольда покинуть Художественный театр.

{13} Теряя роль Федора, Мейерхольд терял надежду с самого начала занять в Художественном театре заметное положение. А такая надежда, конечно же, была у него — училище он закончил с блеском, свое интеллектуальное превосходство над многими товарищами по труппе, без сомнения, сознавал и что Станиславский им увлечен — чувствовал. Пушкинское лето заканчивалось, приближался день открытия театра, Мейерхольд почти во всех готовившихся пьесах был занят, но, вопреки своим честолюбивым надеждам, подступал к этому дню, к началу истории Художественного театра — на вторых ролях.

В «Царе Федоре» он должен был играть Василия Шуйского, в «Венецианском купце» — принца Арагонского, в «Антигоне» — Тирезия.

Только в чеховской «Чайке» у него была бесспорно заметная роль: Немирович-Данченко без колебаний определил ему Треплева и вскоре после начала репетиций писал Станиславскому (которому сперва назначалась роль Дорна): «Все постепенно влюбляются в пьесу. Отлично читает Вишневский-Шамраев. Очень хорошо Мейерхольд — Треплева»[[17]](#endnote-17). Станиславский же отвечал: «С большим интересом прочел о “Чайке”. Радуюсь за Мейерхольда … Начинаю читать Дорна, но пока не понимаю его совершенно и очень жалею, что не был на беседах “Чайки”; не подготовленный, или, вернее, не пропитанный Чеховым, я могу работать не в ту сторону, в которую следует. Буду читать… Вам некогда, но не может ли кто-нибудь, хотя Мейерхольд, который как Вы говорите, пропитан “Чайкой”, намекнуть мне, что говорилось на беседах о Дорне и как он сам его представляет, какая у него внешность. Он бы меня очень обязал, и тогда я бы явился подготовленным в установленном Вами тоне».

Вл. И. Немирович-Данченко предпочел обойтись без посредников и сам изложил Станиславскому свое понимание роли Дорна. Но из письма Станиславского ясно, что Мейерхольда он уже тогда выделял из всей труппы, ценил его и с его мнением готов был считаться. Да и Немирович-Данченко, как видно, восхищался тем, что Мейерхольд «весь пропитан Чеховым»[[18]](#endnote-18).

Репетиции из Пушкино были перенесены в Москву, в здание «Эрмитажа» в Каретном ряду. Здесь на репетициях «Чайки» бывал Чехов. Впоследствии (через десять лет) Мейерхольд писал: «Тому обстоятельству, что Художественному театру удалось под одной крышей с Натуралистическим театром приютить и Театр Настроений, я глубоко убежден, помог сам А. П. Чехов, и именно тем, что он сам присутствовал на репетициях своих пьес и обаянием своей личности, как и частыми беседами с актерами, влиял на их вкус, на их отношение к задачам искусства»[[19]](#endnote-19).

Полемике Мейерхольда против МХТ и его стремлению выделить в искусстве раннего МХТ две основные струи — «натуралистический театр» и «театр настроений» — будет уделено дальше специальное внимание. Пока укажу только на преклонение Мейерхольда перед Чеховым, на его желание все лучшее в Художественном театре непосредственно с Чеховым связать и влиянием Чехова объяснить. В 1907 году Мейерхольд опубликовал одну из своих дневниковых записей 1898 года.

«А. П. Чехову, пришедшему всего второй раз на репетицию “Чайки” (11 сент. 98 г.) в Московском Художественном театре, один из актеров рассказывает о том, что в “Чайке” за сценой будут квакать лягушки, трещать стрекозы, лаять собаки.

— Зачем это? — недовольным голосом спрашивает Антон Павлович.

— Реально, — отвечает актер.

— Реально, — повторяет А. П. усмехнувшись, и после маленькой паузы говорит. — Сцена — искусство. У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица. Что, если на одном из {14} лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос “реальный”, а картина-то испорчена… Сцена, — говорит А. П., — требует *известной условности*. У вас нет четвертой стены. Кроме того, сцена — искусство, сцена отражает в себе квинтэссенцию жизни, не надо вводить на сцену ничего лишнего»[[20]](#endnote-20).

Чеховская «Чайка» явилась величайшим событием в истории русского театра и величайшей новостью в истории мировой драмы. Ее воплощение в 1898 году, после громкого провала, происшедшего два года назад на Александринской сцене, было для К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко задачей грандиозной сложности. Оба режиссера впоследствии в своих воспоминаниях рассказали о том, какую помощь оказал им автор в пору репетиций «Чайки». Но ни Станиславский, ни Немирович-Данченко не вспоминали чеховской мысли об условности, которой требует сцена, — мысли, надолго запавшей в сознание Мейерхольда.

Первый же спектакль Художественного театра «Царь Федор Иоаннович» открыл новую эпоху в истории русской сцены. В Художественном театре режиссер впервые в России стал полновластным хозяином театра и автором спектакля, творцом цельного произведения сценического искусства, сливающим воедино усилия драматурга, актеров, художника, композитора и связывающим свое творение с современной жизнью, с сегодняшней аудиторией.

Общеизвестно, что опыты создания режиссерского театра были предприняты на Западе раньше, чем в России. Уроки мейнингенцев, настаивавших на тщательном воспроизведении быта, костюмировки, всей внешности изображаемых на сцене отошедших эпох, уроки Антуана, требовавшего, чтобы спектакль был в полном смысле слова «куском жизни», вырванным из ее потока совсем бесстрашием натурализма, не прошли бесследно для Станиславского и Немировича-Данченко. Но создатели Художественного театра сразу же дали искусству режиссуры и более глубокий смысл и более высокое назначение. Отчасти стихийно, отчасти вполне сознательно они связали театр с могучим движением русской литературы прошлого века, дали сцене ее проповедническую миссию.

Революция, совершенная Художественным театром в сценическом искусстве, и все те конкретные перемены, которые эта революция за собой повлекла (изгнание со сцены устаревших условностей и рутинных приемов, требование точнейшей жизненной конкретности быта, правды «настроения», атмосферы, естественности общения, тончайшей психологической нюансировки), означала прежде всего радикальный поворот к достоверности. «Картина жизни», данная честно, прямо, без откровенно высказанной тенденции, — таков был главный принцип, которому повиновались спектакли МХТ, и современные, и исторические.

Очень скоро слава новаторского театра покатилась по всей стране. Имена молодых артистов МХТ — Москвина, Книппер, Савицкой, Лилиной и других, а с 1902 года и Качалова — завоевали всероссийскую известность.

Имя Мейерхольда звучало менее громко. Переживая с энтузиазмом ученика, исполнителя и соучастника революцию, свершаемую в театральном искусстве Станиславским и Немировичем-Данченко, Всеволод Мейерхольд без малейших колебаний принял «символ веры» Художественного театра: стремление к максимальной жизненности, ко всей безусловности правды. Правда жизни воспринималась как высшая цель искусства, как нравственный долг артиста.

В стенах Московского Художественного театра творческая индивидуальность Мейерхольда родилась, впервые оформилась и получила мощный толчок к дальнейшему развитию, полному неожиданностей.

Все дело в том, что индивидуальность эта была необычайная. Среди молодых артистов, с ним вместе познавших и самоотверженный труд подготовки {15} первых спектаклей, и волнующую, наэлектризованную атмосферу грандиозного успеха, очень скоро завоеванного Художественным театром, Мейерхольд выделялся неким сразу ощутимым своеобразием. В каком-то смысле он был «белой вороной» в труппе Художественного театра, и это было постепенно замечено всеми: режиссерами, авторами, другими актерами, критиками.

Тем не менее никакому сомнению не подлежит и тот простой факт, что сложилась эта исключительная творческая индивидуальность в Художественном театре, что она впервые Художественным театром была раскрыта и явлена публике. Более того, оказавшись в начале жизненного пути участником величайшего эстетического переворота, Мейерхольд навсегда утвердился в убеждении, что новаторство есть непреложный закон подлинного искусства.

Судьба Мейерхольда в стенах и в репертуаре Художественного театра складывалась довольно сложно и драматично.

Роль Треплева в «Чайке» показала, что Мейерхольд оказался среди тех артистов МХТ, которые наиболее верно почувствовали замысел автора и наиболее точно выполнили требования режиссеров. Правда, он, как писал Станиславский Немировичу-Данченко (после репетиций в присутствии Чехова), «ушел сначала в резкость и истеричность, что совсем не отвечает замыслу Чехова. Теперь смягчил и пошел по правильной дороге. Главный недостаток был тот, что он с 1‑го действия начал играть четвертое». После премьеры «Чайки» Немирович-Данченко в письме к Чехову называл Мейерхольда в числе лучших исполнителей. Мейерхольд — Треплев, по его словам «был мягок, трогателен и несомненный декадент»[[21]](#endnote-21).

Почти одновременно Чехов получил письма от Т. Л. Щепкиной-Куперник, сообщавшей, между прочим: «Превосходен Костя — Мейерхольд, нервный, молодой, трогательный», и от П. А. Сергеенко, который писал: «Костя (Мейерхольд) был вполне приличен и вспыхивал и кипел именно столько, сколько ему отпущено автором серы и селитры»[[22]](#endnote-22). Сергей Глаголь (С. С. Голоушев) в своей рецензии отметил, что «Мейерхольд в роли Константина произвел сильное и неожиданное впечатление. До сих пор мы видели его то Василием Шуйским, то буффонирующим в роли маркиза Форлипополи в “Трактирщице”, теперь же перед нами был хороший драматический актер, давший образ изломанного с детства неврастеника Константина. Сцена с матерью в третьем акте вышла у него и у Книппер так искренно, что публика среди действия покрыла ее аплодисментами»[[23]](#endnote-23).

Однако высказывалось и другое мнение: артист играет Треплева слишком резко, чересчур нервно. «У г‑на Мейерхольда — писал А. Урусов, — вырывались как мне кажется, слишком кричащие ноты, бранчливые интонации»[[24]](#endnote-24). Так воспринял Треплева и Николай Эфрос, который считал — не без основания, — что резкость вообще свойственна актерскому таланту Мейерхольда. «Трудную, местами опасную роль Треплева играл В. Э. Мейерхольд, тогда увлекавшийся Чеховым и его театром, сильно его чувствовавший. Но в сценической актерской природе Мейерхольда, каким я его знал в его годы в Художественном театре, была большая резкость, не было мягкости и в голосе слабее всего были ноты задушевности… Треплев, раздражаемый своими литературными неудачами, Треплев, изглоданный непризнанностью…»[[25]](#endnote-25) — таким был в восприятии критика мейерхольдовский герой.

Когда весной 1899 года «Чайка» была показана Чехову, ему решительно не понравились Роксанова в роли Заречной и Станиславский в роли Тригорина, но понравился Треплев — Мейерхольд. И впоследствии Чехов не однажды выделял среди актеров МХТ — «интеллигентных людей» — самого интеллигентного: Мейерхольда. «Вот и не заразительный актер, — говорил Чехов, — а слушаешь его с удовольствием, потому что он все понимает, что говорит»[[26]](#endnote-26).

{16} В следующей пьесе Чехова — в «Дяде Ване» — нет. В «Трех сестрах» ему назначили роль Тузенбаха. Записные книжки Мейерхольда сохранили следы работы над этой ролью. Он пытается набросать для себя портрет Тузенбаха и пишет:

«Тузенбах.

Петербуржец, воспитывавшийся в корпусе. Вырос в прекрасной семье. Избалован. Не красив, но мягок, грациозен. Отнюдь не шаркун. Очень интеллигентен. Полон жажды жить трудом. В этом смысле тяготится мундиром, непокоен, ищет работы. Да еще привычка — к починкам. В доме все исправляет. Басит. Очень мягкие движения, плавные. Ходит мелкими шагами.

Пенснэ, поклон, кивок головы. Вскидыв[ая] голову, басит, бодро, отрывисто, энергично.

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

Далее следуют зафиксированные Мейерхольдом замечания режиссера, видимо К. С. Станиславского. Во втором акте: «Не позировать. Мельче шаги. Смех фальшив. Не топать». В третьем акте: «Тревожное настроение. Истомленность. Выход быстрее. Не менять поз, когда устали. Объяснение с Ириной при спящем Кулыгине. Уходит сонно в одну половину двери… Все еще монологи работать — “трудиться” без пафоса … Голову не опускать и не поднимать, говорить мягче. Около туалета что-нибудь держать в руках. Связать с пожаром возбуждение. Быстрее темп в начале. “Почти талантливо”. Усталость мешает объяснению. Тон бодрый. Улыбка внешне-технически, мускулисто». В четвертом акте: «Слезы на глазах. Нежно»[[27]](#endnote-27).

Затерявшаяся среди этих вполне конкретных замечаний одобрительная фраза Станиславского: «Почти талантливо» — говорит о многом. Но, пожалуй, еще более значительны обрывочные фразы, которые в записной книжке Мейерхольда предшествуют «портрету» Тузенбаха. Под названием «Три сестры» Мейерхольд формулирует (сам или со слов Станиславского) основные мотивы пьесы:

«Тоска по жизни.

Призыв к труду

Трагизм на смеховом (фоне?) комедии

Счастье — удел будущего

Труд. Одиночество»[[28]](#endnote-28).

О работе Мейерхольда над ролью Тузенбаха Станиславский в декабре 1900 года писал Чехову: «Мейерхольд еще не нашел настоящего тона и работает усиленно»[[29]](#endnote-29). Роль шла трудно, это видно и по обилию записанных Мейерхольдом режиссерских указаний, и из следующего — уже январского — письма Станиславского Чехову: «Мейерхольд работает, но жёсток поданным»[[30]](#endnote-30).

Спустя много лет Мейерхольд рассказывал, как мучил его Станиславский во время репетиций «Трех сестер» и как у него «долго ничего не выходило. Задача была как будто простой: выйти, подойти к роялю, сесть и начать говорить. Но только я начинал, как Станиславский меня снова возвращал. В эти минуты я его почти ненавидел. Раз десять начинали снова с моего выхода…»[[31]](#endnote-31)

За десять дней до премьеры роль все еще не сложилась окончательно, и Немирович-Данченко, который сменил утомившегося Станиславского и завершал спектакль, в свою очередь извещал Чехова: «Мейерхольд выжимает, бедный, все соки из себя, чтобы дать жизнерадостность и отделаться от театральной {17} рутины. Труд все преодолевает, и в конце концов он будет хорош»[[32]](#endnote-32).

Упрек в «театральной рутине» вряд ли был справедлив: со времени пензенских выступлений Мейерхольда прошло уже пять лет, и все эти годы в стенах Филармонического училища и Художественного театра он от рутины был надежно огражден. Убедительнее звучат замечания о «жесткости» данных Мейерхольда и о том, что жизнерадостность трудно давалась ему. Артист МХТ А. Л. Вишневский в письме к Чехову тоже замечал, что «Мейерхольд уж очень *мрачен*, очень напоминает Треплева»[[33]](#endnote-33). Но так или иначе, прогноз Немировича-Данченко оправдался, и успех Мейерхольда в роли Тузенбаха был несомненным. М. Ф. Андреева, игравшая Ирину, впоследствии говорила, вспоминая о своем партнере Мейерхольде: «Барон Тузенбах в “Трех сестрах” — лучше нельзя. Я потом играла с Качаловым, так, извините меня, Мейерхольд, несмотря на свои убийственные внешние данные — лицо топором, скрипучий голос, — играл лучше Качалова».

М. Ф. Андреева вообще считала Мейерхольда прекрасным актером. «Он играл принца Арагонского в “Шейлоке”. Роли никакой нет, короче воробьиного носа, а как это у него выходило? Настоящий Дон Кихот, настоящий испанец. Он говорил свой монолог так, что сидишь и слушаешь его, рот раскрыв. Ни одной роли не знаю, которую бы Мейерхольд сыграл плохо, — это был замечательный актер»[[34]](#endnote-34).

Однако далеко не все роли Мейерхольда, восхищавшие Андрееву, столь же радовали руководителей МХТ. Особенно строг и требователен в оценке актерских успехов Мейерхольда был его первый учитель Вл. И. Немирович-Данченко. Принцем Арагонским в исполнении Мейерхольда восхищались все и всегда, восхищался, как известно, и Станиславский. Немировичу эта работа не нравилась. «Принц Арагонский, — писал Мейерхольд жене, — его не удовлетворяет; Алексеев, напротив, в восторге, давно перестал делать замечания».

Роль Иоганнеса Фокерата в «Одиноких» Гауптмана была очень трудна для Мейерхольда, отчасти потому, что возникала опасность повторения тона и рисунка роли Треплева. По поводу Иоганнеса Мейерхольд советовался с Чеховым, и Чехов прислал ему письмо, предостерегавшее от излишней нервности. «Не следует, — писал он, — подчеркивать нервности, чтобы невропатологическая натура не заслонила, не поработила того, что важнее, именно одинокости, которую испытывают только высокие, притом здоровые (в высшем значении) организации. Дайте одинокого человека, нервность же покажите постольку, поскольку она указана самим текстом»[[35]](#endnote-35) и т. д. Мейерхольд благодарил Чехова за советы, писал, что попытается овладеть «основным тоном образа одинокого интеллигента, изящного, здорового, но вместе с тем глубоко печального»[[36]](#endnote-36), и все же, судя по рецензиям той поры, излишней нервности и раздражительности не избежал. Один из рецензентов утверждал даже, что Мейерхольд изобразил Иоганнеса «вечно кричащим, не в меру суетящимся пациентом больницы для душевнобольных»[[37]](#endnote-37). О. Л. Книппер писала Чехову, что Мейерхольд в работе над этой ролью «потратил много труда, много нервов и сделал много, но его укоряют за резкость, за суетливость, излишнее нервничанье»[[38]](#endnote-38). Все же и на этот раз самым холодным неприятием встретил работу Мейерхольда Вл. И. Немирович-Данченко. В одном из писем к Станиславскому он сухо заметил: «Иоганна так и не оказалось»[[39]](#endnote-39).

Мейерхольд, который помнил, как восторгался Немирович-Данченко его успехами в Филармоническом училище, теперь чувствовал, конечно, что учитель разочарован, что он с известным недоверием, а порой и с неприязнью относится к бывшему ученику. В свою очередь, и ученик обратился в другую веру: кумиром для Мейерхольда стал Станиславский.

{18} Но судьба и репертуар складывались так, что работать Мейерхольду все же чаще приходилось с Немировичем-Данченко.

В первые дни нового, XX века молодой артист записал в свой дневник девиз:

«Жизни или смерти, но только не сна».

Вслед за этими гордыми словами была начертана краткая формула искусства, его смысла и цели:

«Искусство должно ставить перед глазами верную картину жизни. Пускай каждый находит в ней то, что ему нужно, сам, без указаний и тенденциозных подчеркиваний»[[40]](#endnote-40).

Формула эта точно соответствовала принципам реализма раннего МХТ.

Вскоре, однако, в мейерхольдовском дневнике появились беспокойные мысли, отразились его тревога, неудовлетворенность, смятение.

Вероятно, в какой-то мере эта взволнованность была вызвана тем, что Мейерхольд раньше совсем по-иному представлял себе свое положение в Художественном театре. Ожидал большего. Как всякий молодой актер, мысленно видел себя в главных ролях… Дело, однако, было не только в этом, а в чем — сам Мейерхольд тогда не очень ясно понимал. «Настроение ужасное, — писал он Чехову в январе 1900 года. — Не понимаю, отчего так тяжело живется. Вероятно, у меня тяжелый характер. А, может быть, неврастения»[[41]](#endnote-41).

Он ждал чего-то, каких-то перемен. В декабре того же 1900 года он записал в свой дневник:

«Скоро елка. Все радуются. А я жду чего-то другого. Мне кажется, будто что-то стоит за дверью и ждет своего часа, чтобы выйти и перевернуть всю мою жизнь»[[42]](#endnote-42).

В 1901 году его дневниковые записи стали пространнее. Как бы заранее оправдывая свое будущее, Мейерхольд мотивировал необходимость крайностей, протестовал против «золотой середины». Он писал: «Самое опасное для театра — служить буржуазным вкусам толпы. Не надо прислушиваться к ее голосу. Иначе можно свалиться с “горы” в “долину”. Театр тогда велик, когда он поднимает толпу до себя и, если не поднимает, так, по крайней мере, тащит ее на высоты. Если прислушиваться к голосу буржуазной толпы, как легко можно свалиться вниз. Всякое стремление в высь тогда только целесообразно, когда оно неподкупно. Надо бороться во что бы то ни стало. Вперед, вперед, всегда вперед! Пускай будут ошибки, пускай все необычно, крикливо, страшно до ужаса, скорбно до потрясения и паники, все-таки все это лучше золотой середины»[[43]](#endnote-43).

Взаимоотношения театра с публикой анализировались Мейерхольдом пристально и тревожно. Разумеется, прежде всего в этом смысле его интересовал опыт Художественного театра.

«Буржуазной публике, — писал он, — нравится в импрессионизме, в настроениях, глубоких до непонятности словах не их истинное значение… Ей нравится, что в этих произведениях искусства не трогают ее, не бранят, не издеваются над ней. А как только появится что-нибудь простое, но щекотливое для самолюбия буржуазии, поднимается возмущение таким произведением искусства или — молчат безразлично и вяло»[[44]](#endnote-44).

«Импрессионизм» и «настроения» — то, чем гордился на заре своей юности Художественный театр. В высшей степени важно заметить, что молодой Мейерхольд, артист Художественного театра, испытывал уже некое смутное ощущение недостаточности, пассивности этого искусства. В письмах к Чехову актерская неудовлетворенность Мейерхольда («уж очень тоскливо сидеть без дела»), тоска по новым серьезным работам («сыграть чеховского человека так же важно и интересно, как сыграть шекспировского Гамлета») сливалась с тревогой за театр. Мейерхольд восторгался постановкой «Снегурочки», {19} осуществленной Станиславским («Поставлена пьеса изумительно. Столько красок, что, кажется, их хватило бы на десять пьес»). Но «Снегурочка» провалилась, и это озадачило Мейерхольда.

«Сборы уже начинают падать. Все чувствуют себя неловко… В чем дело? Очевидно, — размышлял он, — “Снегурочка” отжила свой век. Очевидно, при “современной смуте”, на развалинах строя всей нашей жизни — мало призыва к одной лишь красоте…» Впервые Мейерхольд критиковал Станиславского: «Часть вины пусть примет на себя наш главный режиссер: опять перемудрил»[[45]](#endnote-45).

Есть все основания думать, что в эти годы Чехов стал духовно самым близким человеком для Мейерхольда. Он познакомился с Чеховым во время репетиций «Чайки» в 1898 году и «влюбился» в него со всем пылом юности. Он понравился Чехову, который неоднократно с симпатией говорил об интеллигентности Мейерхольда и даже советовал ему заниматься литературным трудом: Чехову казались талантливыми его письма. Выразительна надпись на фотографии, подаренной Чехову: «Бледный Мейерхольд — своему богу». Много лет спустя Мейерхольд вспоминал: «Чехов меня любил. Это гордость моей жизни, одно из самых дорогих воспоминаний»[[46]](#endnote-46). И еще: «Знаете, кто первым зародил во мне сомнения в том, что все пути Художественного театра верны? Антон Павлович Чехов… Его дружба со Станиславским и Немировичем-Данченко вовсе не была такой идиллической и безоблачной, как об этом пишут в отрывных календарях. Он со многим в театре не соглашался, многое прямо критиковал»[[47]](#endnote-47).

Зная о преклонении Мейерхольда перед Чеховым, с особым вниманием перечтем его письмо Чехову от 18 апреля 1901 года — письмо, которое представляет собой бурную и искреннюю исповедь молодого артиста.

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

Я раздражителен, придирчив, подозрителен, все считают меня неприятным человеком.

А я страдаю и думаю о самоубийстве. Пускай меня все презирают. Мне дорог завет Ницше “Werde der du bist”[[48]](#footnote-4).

Я открыто говорю все, что думаю. Ненавижу ложь не с точки зрения общепринятой морали (она сама построена на лжи), а как человек, который стремится к очищению своей собственной личности.

Я открыто возмущаюсь полицейским произволом, свидетелем которого был в Петербурге 4 марта[[49]](#footnote-5), и не могу спокойно предаваться творчеству, когда кровь кипит и все зовет к борьбе.

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

Да, театр может сыграть громадную роль в перестройке всего существующего!..

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

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

{20} Мне хочется знать: неужели нельзя стать равными и в то же время каждому руководиться своей моралью, безвредной другим и всем понятной, как проявление родственного духа.

Потом мне кажется: нельзя стать “господином”, когда социальная борьба ставит тебя в ряды “рабов”.

Я мечусь и жажду знаний.

А когда я смотрю на свои худые руки, я начинаю ненавидеть себя, потому что кажусь себе таким же беспомощным и вялым, как эти руки, которые никогда не сжимались в сильные кулаки.

Жизнь моя представляется мне продолжительным, мучительным кризисом какой-то страшной затяжной болезни. И я только жду и жду, когда этот кризис разрешится так или иначе. Мне будущее не страшно, лишь бы скорее конец, какой-нибудь конец…»[[50]](#endnote-48).

Это письмо не только широко распахивает перед нами внутренний мир Мейерхольда, но и дает объяснение его дальнейшим поступкам.

Поразительна острота, с которой были восприняты Мейерхольдом первые предвестья революционной бури. Поразительна готовность его так или иначе принять самое активное участие в освободительной борьбе. Можно с уверенностью сказать, что в эту пору среди русских интеллигентов так решительно настроены были совсем немногие.

В то же время явственно ощущается и кризис, который происходил в душе Мейерхольда и властно требовал каких-то решений.

Письмо это имеет своеобразное продолжение, особенно любопытное потому, что в тексте его дважды приводятся весьма выразительные цитаты из Горького.

В дневнике Мейерхольда есть запись, уже привлекавшая внимание исследователей. Фрагмент ее впервые опубликовал А. Гладков. Фраза: «Все, на что только намекнул в письме…» и самое содержание записи, во многом совпадающее с только что процитированным письмом, приводят к предположению, что Мейерхольд в дневнике просто развивал и продолжал мысли, выраженные в письме к Чехову. Соответственно и датировать эту запись следует не концом 1901 – началом 1902 года, а точнее — апрелем или маем 1901 года. Вот она:

«Я часто страдаю, потому что у меня остро развитое самосознание. Я часто страдаю, зная, что я не то, чем должен быть. Я часто в разладе со средой, в разладе с самим собой. Постоянно сомневаюсь, люблю жизнь, до бегу от нее. Презираю свое слабоволие и хочу силы, ищу труда. Я несчастен чаще, чем счастлив. Но счастье найду, как только перестану копаться в анализах, как только окрепнут силы, чтобы броситься в активную борьбу. В новой пьесе Горького кто-то говорит: “Надо замешаться в самую гущу жизни”. Верно. А босяк Сережка в “Мальве” говорит: “Надо всегда что-нибудь делать, чтобы вокруг тебя люди вертелись… и чувствовали, что ты живешь. Жизнь надо мешать чаще, чтобы она не закисала”. Верно. В драме Треплева, Иоганнеса и Тузенбаха много моего, особенно в Треплеве. Когда в 1898 году я впервые играл эту роль, я переживал много сходного с ним. Исполнение роли Иоганнеса совпало с моими увлечениями индивидуалистическими тенденциями. Призывные ноты Тузенбаха к труду, к активной борьбе помогают мне вырваться из области идеализма пассивного. И вот я рвусь к жизнеспособности, к трепетному здоровому труду. Хочется кипеть, бурлить, чтобы создавать, не только разрушать, создавать, разрушая. Теперь кризис. Самый опасный момент. И остро развитое сознание, сомнения, колебания, самоанализ, критика окружающего, увлечения доктринами — все это не должно быть целью, только средством. Все это для чего-то другого.

{21} Страдал и страдаю. Все, на что только намекнул в письме, конечно, помогало моему творчеству.

Мое творчество — отпечаток смуты современности.

Впереди новое творчество, потому что новая жизнь. Меня уже захватила новая волна»[[51]](#endnote-49).

Так думает и пишет Мейерхольд о себе. Эти попытки самоанализа весьма выразительно смыкаются с тем, что о Мейерхольде говорят и пишут другие. Его резкость, его нервность, его склонность к крайностям, к решениям, обостренным до предела, отмечают почти все современники. В Мейерхольде смолоду проступает некая странность, некая неприспособленность к сложившимся житейским нормам, — даже если это такие высокие, чрезвычайно благородные и красивые нормы общежития и совместного творчества, какие сложились и тщательно поддерживались в труппе Художественного театра. Но и здесь, в атмосфере, где обычная актерская богема воспринималась как позор, где каботинство беспощадно преследовалось, где царил в высшей степени интеллигентный дух и где чувствовали себя, как дома, и представители московской интеллектуальной элиты, и миллионеры, не жалевшие денег на поощрение русских талантов, и люди, связанные прямо или косвенно с революционным движением (Горький, Андреева, Качалов) — даже здесь ему было не по себе. Жалобы на собственный «тяжелый характер», на «неврастению» вдруг подводили его то к мыслям о самоубийстве, то к четкой формуле: «мое творчество — отпечаток смуты современности». Но он сам еще не понимал, конечно, о каком творчестве говорит и мечтает.

Из писем к Чехову и дневниковых записей Мейерхольда видно, что в это время все его мысли о театре полностью предопределены взволнованностью политической ситуацией в стране, охватившими Мейерхольда идеями свободы в борьбы за нее.

Легко, разумеется, указать на расплывчатость, даже известную сумбурность его тогдашних взглядов. Он и сам это сознавал, говоря о своих метаниях, о жажде знаний, желании учиться. Он и учился: в дневниках этих лет целые страницы испещрены названиями прочитанных книг, причем рядом с трудами по эстетике, с пьесами Метерлинка, Гауптмана, Генриха Бара и д’Аннунцио значатся сочинения многих современных философов и социологов. Но, при всей сбивчивости и неясности программы Мейерхольда, его вопрос: «совершенствовать ли личность» или «идти на поле битвы за равенство» — звучит как вопрос уже решенный.

Кровь Мейерхольда и вправду кипела так, что он не мог оставаться в стороне от борьбы и «спокойно предаваться творчеству». Он творчеством хотел бы участвовать в политической борьбе. Жажда активности, острой тенденциозности искусства постепенно и неуклонно подводила его к конфликту с Художественным театром.

К. С. Станиславский, как и Мейерхольд, был потрясен тем, что спектакли «Доктора Штокмана», совпавшие со студенческими волнениями в Петербурге, с «побоищем на Казанской площади», вызвали такой отчетливо-политический резонанс. «Мы, исполнители пьесы и ролей, стоя на сцене, не думали о политике, — писал Станиславский. — Напротив, демонстрации, которые вызывались спектаклем, явились для нас неожиданными». Размышляя об этом неожиданном политическом резонансе спектакля, Станиславский через много лет весьма решительно формулировал: «Тенденция и искусство несовместимы, одно исключает другое». Особенно примечательным в «Докторе Штокмане» ему казалось то, что «тенденция» возникла как бы сама собой, независимо от намерений режиссера и актеров, которые «не думали о политике». Нужна правда. «А зритель пусть делает свои заключения и сам создает тенденцию из воспринятого в театре»[[52]](#endnote-50).

{22} Как мы помним, в 1900 году Мейерхольд именно так понимал задачи искусства, — оно‑де создает «картину жизни», и «пускай каждый находит в ней то, что ему нужно, сам, без указаний и тенденциозных подчеркиваний». Но через год, придя к мысли, что театр должен способствовать общественному переустройству в России, Мейерхольд, вероятно, считал уже недопустимым пассивное искусство, дающее только «картины жизни», без пояснений и без тенденции.

В дневнике Мейерхольда появились записи, которые показывают, что многое во внутренней жизни и в искусстве Художественного театра стало его тяготить, раздражать. «Отчего в Художественном театре пьеса идет с каждым разом хуже?» — спрашивал он. И отвечал на этот вопрос такой формулой: «Режиссер — критик, а не учитель». Он сопоставлял актерскую школу МХТ с актерской школой Малого театра:

«Актер глаза (Художественный театр)

Богатство индивидуальных сил (Малый театр)».

Сравнение выходило не в пользу артистов Художественного театра, сила которых, согласно этой записи, была в одной только наблюдательности. Это суждение никак нельзя признать справедливым, но оно свидетельствует о неудовлетворенности Мейерхольда. Тут же такая запись: «Чувство неудовлетворенности — источник великих дел». И — резкая критика дирекции МХТ: «Дирекция Художественного театра не выразитель воли большинства, а организованный произвол»[[53]](#endnote-51).

В свою очередь, и дирекция МХТ (Вл. И. Немирович-Данченко — во всяком случае) стала тяготиться Мейерхольдом. В июле 1902 года Немирович-Данченко в письме к Книппер так характеризовал «направление Мейерхольда»: «Это какой-то сумбур, дикая смесь Ницше, Метерлинка и узкого либерализма, переходящего в сумрачный радикализм. Черт знает что! Яичница с луком. Это сумятица человека, который каждый день открывает по несколько истин, одна другую толкающих»[[54]](#endnote-52).

В какой-то мере Немирович-Данченко был прав, конечно. Действительно, в сознании молодого Мейерхольда «толкали» друг друга ницшеанские и толстовские идеи, его жажда свободы и мечты о революции были еще весьма расплывчаты, радикализм имел оттенок «сумрачности». Все это верно. Но верно и то, что руководители Художественного театра в то время вообще относились к «радикализму» с недоверием.

С другой стороны, можно предположить, что проницательный Немирович-Данченко догадался о том, о чем не догадывался, быть может, и сам Мейерхольд, — о тоске по режиссуре, ощутимой в дневниковых записях артиста. Это она, режиссура, «стояла за дверью и ждала своего часа», чтобы выйти, наконец, на подмостки и «перевернуть всю его жизнь». Недаром же мечтал он не о таких-то ролях и таких-то пьесах (в его дневниках вовсе нет подобных ожиданий), мечтал он о театре совсем нового типа и склада и уже обдумывал программу этого театра.

Если в Станиславском режиссерский гений постепенно выходил наружу из-под гения актерского, и великий режиссер был (по крайней мере отчасти) вызван к жизни и действию актерской неудовлетворенностью всем состоянием современного театра; если в Немировиче-Данченко огромный режиссерский талант созрел под напором соединенных талантов драматурга и театрального деятеля, тоже не желавшего мириться с современным обликом русской сцены, то Мейерхольд, единственный из троих, был режиссером от рождения и по призванию. Актерская прелюдия его жизни не только коротка, но и очень узка. В характерной резкости, нервности, угловатости его актерских образов ощущалось уже нечто не вполне совместимое с гармонической одухотворенностью спектаклей раннего МХТ. В этих образах заявлял о себе не {24} просто странный «резкий» актер, — в них подавало свой голос новое искусство, создателем которого должен был стать режиссер Мейерхольд.

Наиболее полно артист Мейерхольд выразил себя в Треплеве. Треплевская тема, треплевская индивидуальность были близки ему. Треплев раньше Мейерхольда провозгласил: «Нужны новые формы… Новые формы нужны». Молодой актер, сыгравший Треплева в «Чайке», постепенно и неотвратимо становился Треплевым в жизни. Он готов был уже воскликнуть: «Нужны новые формы…» Он их предчувствовал.

Так или иначе, отношения внутри Художественного театра обострялись. Они особенно накалились в те дни, когда в театре репетировалась пьеса Немировича-Данченко «В мечтах». Станиславский считал, что пьеса эта — «очень неглупая вещь»[[55]](#endnote-53). Мейерхольд был совсем другого мнения. Он писал А. Н. Тихонову: «В театре туман. Нехорошо, что ставится пьеса Немировича, бездарная, мелкая, приподнятая фальшиво. Все по-боборыкински! И отношение автора к среде, и словечки, и стиль письма. Стыдно, что наш театр спускается до таких пьес. А пьеса Горького благодаря этому задерживается. Вот что досадно!»[[56]](#endnote-54) Чехов отзывался о пьесе Немировича-Данченко довольно кисло — пьеса, замечал он, «шумная, трескучая»[[57]](#endnote-55). Премьера «В мечтах» прошла средне, без особого успеха. Мейерхольд же по этому поводу весьма раздраженно писал Чехову: «Пьеса Немировича-Данченко возмутила публику. Отношение автора к ненавистной ей (особенно молодежи) буржуазии — безразлично. Пестро, красочно, но не значительно и не искренне. Узнали в авторе ученика Боборыкина и обижены за любимцев — Чехова и Гауптмана, обижены, что автор старался втиснуть их настроения в винегрет плохого вкуса. Внешние фокусы на первом плане. Для чего столько труда, столько денег?!»[[58]](#endnote-56)

Без сомнения, неприязнь к пьесе Вл. И. Немировича-Данченко никак не укрепляла положение Мейерхольда в труппе[[59]](#footnote-6). Мейерхольд оказался в прямой оппозиции к дирекции. Это обстоятельство, видимо, сыграло известную роль в момент, когда принято было решение преобразовать Художественный театр в товарищество на паях. Реформу в конце сезона 1901/02 года осуществлял Немирович-Данченко. В качестве «полноправных товарищей», помимо Станиславского, Немировича-Данченко, хозяевами театра становились некоторые актеры (Андреева, Артем, Вишневский, Качалов, Книппер, Лужский, Москвин и др.), а также — Савва Морозов, Стахович, Чехов. В списке не было Мейерхольда, Санина и еще нескольких артистов, работавших в театре со дня основания.

Несправедливость эту сразу заметил Чехов: «Немировичу я написал, что театр на паях это хорошо, но устав их ни к черту не годится. Почему пайщиками Стахович, я, а нет Мейерхольда, Санина, Раевской? Нужны тут не имена, а правила: нужно установить, чтобы пайщиком делался всякий, прослуживший не менее 3 или 5 лет, всякий, получивший жалованья не меньше такой-то цифры. Повторяю, нужны не имена, а правила, иначе все полетит»[[60]](#endnote-57).

Через несколько дней, 12 февраля 1902 года, «Санин и Мейерхольд известили официально дирекцию о своем уходе из театра. Все мы решили просить их остаться, — писала Книппер, — т. к. они для дела нужны»[[61]](#endnote-58). Но было уже поздно и невозможно что-либо исправить.

{25} Вскоре в газете «Курьер» появилась такая заметка: «В Художественном театре творится что-то неладное. В труппе царит раскол и брожение. Целая группа артистов выходит из состава. Окончательно оставляют труппу: г‑жа Роксанова, гг. Санин, Мейерхольд, Кошеверов, Михайловский, Лучинин, Абессаломов и Принципар. Уход еще нескольких окончательно не выяснен»[[62]](#endnote-59). Прошло еще несколько дней, и двое из уходящих — Мейерхольд и Кошеверов в той же газете опубликовали письмо, где говорилось: «Не желая предавать гласности причины, заставившие нас оставить Художественный театр, считаем долгом заявить, что уход наш из состава труппы совершенно не связан с соображениями материального характера»[[63]](#endnote-60).

Это было правдой. Действительно, вовсе не материальные, а только моральные и эстетические соображения побудили Мейерхольда покинуть Художественный театр. Мы восстановили внешнюю канву событий и выяснили конкретные противоречия, которые предшествовали разрыву. Но, помимо этих внешних фактов, были и более серьезные обстоятельства, которые надо иметь в виду. Сезон 1901/02 года стал для Художественного театра кризисным. Спектакли «Дикая утка» Ибсена и «Микаэль Крамер» Гауптмана прошли без особого успеха, постановка пьесы Немировича-Данченко «В мечтах» принесла еще меньше радости.

Несколько поправили дело лишь «Мещане», показанные в Петербурге уже в самом конце сезона, но к этому времени конфликт с группой артистов, которым предстояло покинуть МХТ, уже произошел, и Мейерхольд сыграл Петра в «Мещанах» после того, как официально заявил о своем уходе. На протяжении же всего сезона настроение в труппе было скверное. Это видно хотя бы из писем Книппер к Чехову. То и дело мелькают такие фразы: «Вообще в театре тяжело»[[64]](#endnote-61). «Настроение в театре нудное, неприятное». «В театре отрадного мало. Репертуар суживается адски: готовим всего 3‑ю пьесу, и та неизвестно когда пойдет. Нескладно все»[[65]](#endnote-62).

В июле 1902 года после этого трудного сезона Вл. И. Немирович-Данченко, крайне встревоженный положением театра, писал Станиславскому о «двух течениях», которые, по его мнению, приносили огромный вред МХТ. «Первое течение, — писал он, — более искреннее, хотя не менее вредное — я его назову *горькиадой* … Оно заразило почти всех и Вас включительно. “Горькиада” — это не Горький. Совершенно естественно, что такого крупного *художника*, как Горький, необходимо привлечь к театру. Но “горькиада” — это … шумиха, которая вертится вокруг имени человека, выброшенного наверх политической жизнью России». Дальше Немирович-Данченко утверждал, что за Горьким тянутся политические фразеры, цель которых — «долой культуру!»

Другое течение, продолжает он, «уже безусловно вредное и еще более сильное, — это стремление сделать наш театр “модным”». Оно, убежден Немирович, «приведет нас к ужасному результату, когда в нашем театре *форма совершенно задушит содержание*, и вместо того, чтобы вырасти в большой художественный театр, с широким просветительным влиянием, мы обратимся в маленький художественный театр, где разрабатывают великолепные статуэтки для милых, симпатичных, праздношатающихся москвичей»[[66]](#endnote-63).

Заинтересованность Станиславского «горькиадой», «демонстрациями студентов» и т. п. Немирович-Данченко явно преувеличивал, — в это же самое время Станиславский писал М. Ф. Андреевой: «О студенческой истории не будем говорить. Примиритесь с тем, что я этого не понимаю»[[67]](#endnote-64). Но в труппе театра революционными идеями увлечены были многие. Кроме того, возникал самый острый и в письме Немировича-Данченко вовсе не затронутый вопрос о реальных взаимоотношениях искусства Художественного театра, с одной стороны, и русской общественной жизни тех лет — с другой. Тут было {26} противоречие куда более важное, чем те или иные противоречия и «течения» внутри самой труппы.

Оно-то и обозначилось на гастролях в Петербурге, так выразительно совпавших со студенческой демонстрацией у Казанского собора, с ее разгоном и избиением. В самом спектакле «Доктор Штокман», по общему мнению (об этом писали и Станиславский, и Мейерхольд, и Вересаев и др.), нельзя было найти ничего политически злободневного. А публика («состав зрителей этого спектакля был на подбор из интеллигенции; было много профессоров и ученых»), типичная и излюбленная публика Художественного театра, требовала злобы дня, «зал был до крайности возбужден и ловил малейший намек на свободу… раздавались взрывы тенденциозных рукоплесканий». И Станиславский резюмировал: «Это был политический спектакль». Политическим он стал не по воле театра, а силой обстоятельств и волей публики. Театр этого не хотел, «для меня, — настойчиво подчеркивал Станиславский. — “Штокман” был из серии пьес и постановок, идущих по линии интуиции и чувства»[[68]](#endnote-65). Т. Бачелис писала, что «политическая окраска возникла здесь сама собой — как результат и следствие психологической правды»[[69]](#endnote-66). Постановками следующего сезона («Дикая утка», «Микаэль Крамер», особенно же «В мечтах») Художественный театр доказал, что он пока никаких выводов из «сплошной демонстрации»[[70]](#endnote-67), случившейся во время представления «Штокмана» в Петербурге, не сделал. Скоро, впрочем, с немыслимым ранее радикализмом прозвучал спектакль МХТ «На дне».

Какие выводы напрашивались и какое впечатление произвел спектакль на Мейерхольда, мы знаем из его письма к Чехову.

Показ самой жизни в потоке ее движения, показ достоверный, избегающий всех прежних условностей сцены, — такова была цель и природа реалистической образности спектаклей раннего МХТ.

Но время быстро менялось, злоба дня требовала прямого ответа на свои вопросы, она врывалась к изумлению режиссеров в их готовые спектакли и расставляла в законченных режиссерских партитурах свои ударения.

Публика начала режиссировать, активно выделяя и формируя тенденцию, которая не была предусмотрена ни автором, ни театром. Публика обнаружила новые возможности, таившиеся в объективном реализме Художественного театра. Так — прямо и непосредственно — воздействовало общественное возбуждение на тонкое и по-своему весьма изощренное искусство.

То, что вчера еще было волнующе новым, возбуждающим, смелым, теперь казалось вялым, пассивным, робко недосказанным. «На проклятые вопросы дай ответы нам прямые!» — настаивал зрительный зал.

Между тем дать эти ответы было вовсе не просто. Время помчалось вперед с такой скоростью, что остановить его — хотя бы для того, чтобы запечатлеть и осознать, — оказывалось немыслимо. Художники ощущали, как круто меняется и ломается судьба России, но не могли постигнуть ни ее настоящее, ни ее будущее. Реализм Толстого и Чехова воспринимался как предельный, последний, казалось, дальше по этому пути нельзя сделать ни шагу, и недаром Горький, под впечатлением «Дяди Вани» и «Дамы с собачкой», писал Чехову: «Знаете что Вы делаете? Убиваете реализм. И убьете Вы его скоро — насмерть, надолго. Эта форма отжила свое время — факт! Дальше Вас никто не может идти по сей стезе»… В том же письме были и такие программные слова: «… Все хотят возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше ее, лучше, красивее. Обязательно нужно, чтобы теперешняя литература немножко начала прикрашивать жизнь, и, как только она это начнет, — жизнь прикрасится, т. е. люди заживут быстрее, ярче»[[71]](#endnote-68).

{27} Его собственная драма «На дне» была попыткой найти выход из положения, отыскать и опробовать принципы нового метода. Дистанция огромного размера отделяет «На дне» от «Мещан». В «Мещанах» Горький почти полностью сохранял верность эстетическим законам раннего МХТ. Публицистически заостренные тирады Нила резко нарушали строгий и последовательный реализм точной «картины жизни». В драме «На дне» все изменилось неузнаваемо. Зауряднейший быт обыкновенной жизни отвергнут, среда избрана экзотическая, со всей натуральностью показаны персонажи, никому из публики не знакомые, — самое существование их следовало еще доказывать, экспедиция на Хитров рынок снаряжалась как экспедиция в экваториальную Африку, выглядела отчаянной авантюрой и сопровождалась большими опасностями.

В неизбежности таких опасностей кризис метода выразился с наглядностью почти комической. Хороша повседневность, которую художнику приходится искать, рискуя жизнью! Жестокий натурализм, на котором настаивал Горький, приносил с собой острый запах исключительности. В поисках «возбуждающего, яркого, непохожего» воссоздавались картины редкостного и удивительного бытия почти за гранью общедоступной реальности.

Горький шагнул и дальше. Драму из жизни подонков он выстроил как диспут о смысле жизни. Философская дискуссия о том, что есть человек и как ему жить надлежит, доносилась как бы из преисподней. Слова о том, что «человек — это звучит гордо», что «правда — бог свободного человека» отданы были безнадежному алкоголику, погибшему, ничтожному шулеру, жулику и лжецу. Всю постройку венчала проповедь «возвышающего обмана».

Отголоски широчайшего успеха «На дне» оказали огромное воздействие и на Мейерхольда. Мейерхольд, однако, этой важной перемены в жизни Художественного театра не дождался, он уже покинул стены, в которых ему стало тесно. 22 сентября 1902 года далеко от Москвы, на юге, в Херсоне начала свои спектакли «Труппа русских драматических артистов под управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда».

Мейерхольд стал режиссером.

## **{****28}** Провинция

Решение Мейерхольда оставить Художественный театр и начать в Херсоне на свой страх и риск новое «дело» (как тогда говорили) встревожило всех, кто к нему хорошо относился. Чехов, первый заронивший в душу Мейерхольда «сомнения в том, что все пути Художественного театра верны», решение покинуть МХТ не одобрял. «Он, — вспоминал Мейерхольд много позже, — писал мне, что я должен оставаться и спорить с тем, с чем я не был согласен, внутри театра»[[72]](#endnote-69). Мотивы Чехова разъясняет его письмо к О. Л. Книппер: «Я бы хотел повидаться с Мейерхольдом и поговорить с ним, поддержать его настроение; ведь в Херсонском театре ему будет не легко! Там нет публики для пьес, там нужен еще балаган. Ведь Херсон — не Россия и не Европа!»[[73]](#endnote-70)

Мейерхольд, однако, не пожелал применяться к требованиям херсонской публики. Он начал сезон «Тремя сестрами», а затем прошли «Дядя Ваня» и «Чайка» Чехова, «Потонувший колокол», «Извозчик Геншель», «Одинокие» и «Микаэль Крамер» Гауптмана, «Доктор Штокман», «Дикая утка», «Гедда Габлер» Ибсена, «Мещане» Горького, «Царь Федор Иоаннович» в «Смерть Иоанна Грозного» Алексея Толстого. То обстоятельство, что в Херсоне, по точному определению Чехова, «не было публики для пьес», все же сказывалось. Редкую пьесу удавалось сыграть три раза, только «Потонувший колокол» выдержал пять представлений.

После четырех лет пребывания в Художественном театре, где репетициям на сцене предшествовали беседы и репетиции за столом, где тщательно обдумывалась, неоднократно менялась и варьировалась каждая мизансцена, где всякая пьеса заново обставлялась и «одевалась», где требования ансамбля соблюдались с превеликой строгостью, где добивались «общего тона», единого настроения и максимальной жизненности, Мейерхольду пришлось думать о жестоких требованиях кассы, слаживать спектакли наспех в два‑три дня, второпях втолковывать актерам свои требования, пользоваться небогатым комплектом декораций, на скорую руку слегка их видоизменяя и приспосабливая к очередной пьесе.

В жизнь Мейерхольда, созревшего в интеллигентной среде, окружавшей Станиславского и Немировича-Данченко, вторглось неизбежное для провинциальной сцены ремесло. Правда, его режиссерские дебюты отчасти облегчались тем, что некоторые артисты труппы, как и он сам, были воспитаны в Филармоническом училище и в Художественном театре (А. С. Кошеверов, Е. М. Мунт, И. Н. Певцов, Б. М. Снегирев), другие же почти все были молоды и в Художественном театре видели свой идеал. Но, конечно, это обстоятельство отнюдь не было решающим в сложнейших условиях первого сезона режиссерской работы Мейерхольда, который сразу же обнаружил некоторые характерные свои черты: фантастическую работоспособность, нечеловеческую {29} энергию, изумительную изобретательность и, главное, умение всех за собой увлекать, вдохновлять, превращать каждого актера в фанатика и энтузиаста.

«Мейерхольд, — вспоминал один из артистов Херсонского театра Ф. К. Лазарев, — сразу увлек труппу; его метод репетировать был в высшей степени интересен. Он не был диктатором и давал актеру возможность свободно проявлять свое творчество. Но, когда было нужно, он приходил на помощь актеру. Он всегда очень метко и глубоко психологически обрисовывал данный тип. Интонации, которые он подсказывал актеру, были необычайно выразительны»[[74]](#endnote-71).

Что Мейерхольд тогда еще отнюдь не обнаруживал склонности к режиссерскому диктаторству, подтверждал и начавший свой артистический путь в Херсоне И. Н. Певцов. «Тот период у Мейерхольда, — рассказывал он, — был не столь еще труден для работающих с ним. Тогда будущая его резкая, самобытная индивидуальность только возникала. Это был тот молодой период, когда он сам был подражателем Художественного театра и находился во власти тех традиций, тех творческих установок, тех методологических опор, которые он получил в работе с К. С. Станиславским. Он ставил целый ряд вещей у себя в Херсоне, точно копируя Художественный театр»[[75]](#endnote-72).

В первый же сезон был сыгран не только почти весь репертуар четырех сезонов Художественного театра, но и сверх того множество пьес — всего более семидесяти. Такие цифры для русской театральной провинции были не удивительны, во многих антрепризах давали за сезон до сотни и более сотни премьер. Удивительно было другое: в условиях провинциальной гонки и спешки Мейерхольд и Кошеверов (который на равных правах с Мейерхольдом осуществлял художественное руководство труппой и тоже режиссировал) сумели дать театру вполне определенное и — по тем временам — в высшей степени привлекательное направление.

Спустя много лет сам Мейерхольд говорил, что он «начал с рабского подражания Станиславскому. Теоретически я уже не принимал многих приемов его режиссуры раннего периода, критически относился к ним, но практически, взявшись за дело, сначала робко шел по его следам. Я об этом не жалею, потому что этот период не затянулся, я быстро и интенсивно прошел через него, а это была все же отличная школа практической режиссуры»[[76]](#endnote-73).

Если учесть, в каких трудных и неблагоприятных обстоятельствах Мейерхольд проходил «школу практической режиссуры», то подражательность первых его работ станет вполне понятной. Херсон никогда — ни до мейерхольдовских сезонов, ни после них — не был «театральным городом». Его невозможно было сравнить не только с такими прославленными центрами театральной провинции, как Одесса, Киев, Казань, Тифлис или Ярославль, но даже и с относительно маленькими городами, вроде Новочеркасска или Керчи, где театр давно вошел в быт горожан, где посещать спектакли, говорить о них, спорить считалось хорошим тоном.

Геннадий Несчастливцев даже в самые горькие свои дни, вероятно, не отправился бы в Херсон, где, по свидетельству И. Н. Певцова, из 35 тысяч жителей, театр посещало «не больше 2000 — только контингент чиновничества, и то более или менее зажиточного. Из этих двух тысяч было только человек триста таких театралов, которые считали необходимым видеть интересное театральное событие, — первый спектакль какой-нибудь популярной пьесы». Мейерхольд достиг невозможного, он, продолжал Певцов, «завоевал нашим спектаклям такой авторитет, что их смотрели по нескольку раз те театралы, которых всего было триста человек». А эти театралы «так распространили славу о нашем театре между всеми ходящими в театр двумя тысячами, что эти две тысячи непременно пересмотрели весь репертуар. Затем эти две {30} тысячи привлекли еще пять тысяч, которые никогда не ходили в театр. Это было настоящее поднятие культуры в городе»[[77]](#endnote-74).

Именно Херсону волей Мейерхольда предстояло стать первым городом в России, где начались впоследствии столь распространенные, почти непременные для русской театральной жизни первых двух десятилетий нашего века спектакли «по мизансценам Художественного театра». Слава МХТ гремела по России, и такая строчка в афише обладала огромной притягательной силой, обещая хотя бы косвенное, хотя бы отдаленное и приблизительное знакомство с удивительным театром Чехова и Горького, театром, о котором спорили в столицах, о котором так много, так пылко и так противоречиво писали в газетах и журналах…

А потому «тиражирование» спектаклей МХТ, особенно чеховских и горьковских, очень быстро стало знамением времени. Постановки Станиславского и Немировича-Данченко добросовестно повторяли многие артисты МХТ, отправлявшиеся в провинцию режиссировать, или, наоборот, провинциальные режиссеры, которые приезжали в Москву и старательно фиксировали в своих блокнотах все мизансцены Художественного театра, все шумы за сценой, все детали оформления и т. п., чтобы затем воспроизвести их на своих подмостках. Пионером такого копирования явился Мейерхольд.

Первый сезон начали 22 сентября 1902 года «Тремя сестрами», поставленными с точным соблюдением мизансцен Художественного театра. Об этом спектакле херсонский корреспондент журнала «Театр и искусство» сообщал: «Трудная по исполнению пьеса была так тщательно разработана в деталях, что ее, можно сказать, не узнали видевшие исполнение ее в Херсоне раньше другою труппою. Местный орган печати метко выразился об исполнении пьесы, что она разыграна концертно. Переполнившая театр публика забросала исполнителей цветами. Все они были одинаково хороши, включительно до немой роли няньки, выглядывавшей с крыльца на покидающих город артиллеристов… В далеком уголке юга наши антрепренеры желают насадить принципы воспитавшего их Московского Художественного театра, насколько это им позволят обстоятельства»[[78]](#endnote-75).

Рецензент херсонского «Юга» сообщал, что в первом действии «Трех сестер» слышен был «свежий дух березы», во втором — «за окном гудела осенняя непогода, и ей вторила заунывная песенка няньки», в третьем ощутима была «общая прилипчивая нервозность».

Через несколько дней после «Трех сестер» сыгран был «Дядя Ваня». О том, какое впечатление произвел на херсонцев этот спектакль, можно отчасти судить по фельетону де Лина, появившемуся в местной газете. Фельетон назывался «Театральный разъезд после представления “Дяди Вани”».

«Две дамы: — Заметили вы, душечка, как горшочек с цветами свалился?

— А как часики тикали?

— А занавеска?

— А сверчок?

— А гром!

— А дождь!

— А как по мосту бричка проехала?

— А как бубенцы звенели?

— А костюм профессорши?

— А рукава на капоте?

— С кружевами!

— С рюшками!»[[79]](#endnote-76)

С головой отдавшись режиссуре, Мейерхольд почти в каждом спектакле выступал и в качестве актера. Любопытно, однако, что подготовленную еще в Пушкино перед открытием Художественного театра роль царя Федора он так {31} и не сыграл и поручил ее начинающему И. Н. Певцову. В «Чайке» Мейерхольд играл Треплева, в «Дяде Ване» — Астрова, в «Иванове» — заглавную роль. Один из постоянных корреспондентов Чехова, Б. А. Лазаревский, который видел гастроли херсонской труппы в Севастополе, сообщал Антону Павловичу, что от спектаклей ее «веяло порой Художественным театром», что Мейерхольд очень удачно сыграл Астрова. «Лучшего Астрова, чем Мейерхольд, и желать трудно: изнервничавшийся, замученный, не могущий забыть об умершем под хлороформом больном, озленный на судьбу за то, что она дает профессорам в жены таких девушек, какою была Елена и мать дяди Вани»[[80]](#endnote-77). Характеристика эта показывала, что и в роль Астрова Мейерхольд внес свойственную его интерпретации чеховских образов повышенную нервность, остроту, резкость, то есть именно те черты, которые порицали в нем и с которыми боролись руководители МХТ. Вряд ли, однако, такое отклонение от требований Станиславского и Немировича-Данченко было намеренным. Тут просто давала себя знать актерская индивидуальность Мейерхольда.

Расширение репертуарного диапазона, далеко выходившего за берега репертуарной программы Художественного театра, также отнюдь не всегда обусловлено было принципиальными соображениями. Если Зудерман («Да здравствует жизнь!», «Честь», «Бой бабочек», «Счастье в уголке»), Пшибышевский («Золотое руно»), Гейерманс («Гибель “Надежды”»), Толстой («Власть тьмы»), Шницлер («Последние маски») появились на сцене Херсонского театра скорее всего потому, что авторы эти интересовали и занимали Мейерхольда, то постановки нескольких пьес Островского («Таланты и поклонники», «Женитьба Бальзаминова», «Поздняя любовь», «Свои люди — сочтемся»), «Детей Ванюшина» С. Найденова, трех пьес Вл. И. Немировича-Данченко («Золото», «Цена жизни», «Последняя воля»), пьесы Е. Чирикова «Во дворе во флигеле», двух пьес И. Потапенко («Волшебная сказка», «Чужие»), наконец, совсем уже ремесленных отечественных и переводных сочинений В. Трахтенберга («Комета» и «Победа»), П. Вейнберга («Без солнца»), П. Ярцева («Волшебник»), И. Платона («Люди»), К. Шенгера («Токари»), Я. Дельера («Последний гость») или фарса А. Вершинина «Женская логика» были осуществлены просторно провинциальному репертуарному канону той поры и в угоду «требованиям кассы». «Мы, — откровенно сознавался И. Певцов, — могли рассуждать так: в этом году репертуар классический, у нас пойдут вот эти три пьесы, следовательно, их можно проработать весь год и летом, до начала сезона. Дальше пойдет некая средняя литература, требующая меньше внимания и подготовки. Наконец, пойдет еще кой-какой хлам для куска хлеба. Так вот за счет этого куска хлеба мы могли иногда ставить и нечто необычное…»[[81]](#endnote-78).

Все же херсонский репертуар резко выделялся на общем фоне других провинциальных театров. Необычным было сугубое внимание к Чехову: все его пьесы были даны в один сезон. Поразительным для провинции было введение в репертуар такого обилия пьес современных западных писателей: четыре пьесы Гауптмана, три пьесы Ибсена, четыре пьесы Зудермана, постановки Шницлера, Гейерманса, Пшибышевского, Фульда…

Вести об оригинальном ведении дела в Херсоне докатились до Петербурга, и в столичном журнале отмечалась «выдержанность» репертуара, «чуждого разных модных, делающих сбор низкопробных переделок и прочей театральной дребедени». В той же корреспонденции говорилось, что херсонская публика «сразу же оценила невиданную у нас до сих пор замечательную стройность, интеллигентность исполнения, небывалый ансамбль, художественность постановки и режиссерской части». Мейерхольд и Кошеверов «зарекомендовали себя не только хорошими артистами, но и талантливыми режиссерами, и настоящий театральный сезон успел доказать, что когда во {32} главе дела стоят люди, серьезно и честно относящиеся к нему, любящие и уважающие искусство, то можно и в провинции вести театральное дело по “новому курсу”, т. е. без обычной бенефисной системы, вносящей в репертуар нежелательную пестроту и случайность, без реклам и модных переделок … Первый вполне удачный опыт идейного ведения дела в провинции, когда высоко держится знамя искусства, а театр получает воспитательно-культурное значение, когда театр не идет навстречу низменным вкусам, не служит для забавы и развлечения, не может и не должен оставаться без подражания»[[82]](#endnote-79).

По-видимому, наиболее отчетливо оригинальные устремления и новые идеи Мейерхольда впервые с силой проступили в постановке малоизвестной пьесы Франца фон Шентана «Акробаты» («Люди цирка»). Пьеса эта была переведена с немецкого самим Мейерхольдом совместно с актрисой херсонской труппы Н. А. Буткевич и издана (гектографическим способом) с характерными весьма категорическими режиссерскими указаниями, скромно поданными под видом советов переводчиков, а также с планировочными чертежами[[83]](#endnote-80). Кроме того, в архиве Мейерхольда сохранились «Режиссерские заметки к постановке “Акробаты”», относящиеся к январю 1903 года.

Эти указания «от переводчиков» и «режиссерские заметки» — первая дошедшая до нас документальная фиксация реально осуществленной режиссерской работы Мейерхольда. В режиссерской разработке «Акробатов» соблюдаются непременные для Художественного театра требования жизнеподобия, максимальной достоверности. С сугубой тщательностью охарактеризовано место действия, непривычное для театральной практики, — указано, что в деревянных пристройках для уборных актеров цирка «пол выше земли, чтобы было теплее, поэтому из дверей лесенки»; замечено, что «дать в перспективе живую публику кажется недостижимым на небольших сценах провинции», но все же «желательно, чтобы она (публика) была не нарисованная, а чтоб сидели по большей части дети и взрослые»; подробно перечислены «разноцветные разных размеров плакаты и рекламы», наклеенные на стены, предусмотрен также «большой колокол», прикрепленный к стене, «а под ним шесть кнопок электрических звонков»[[84]](#endnote-81). Подробно перечислены всевозможные принадлежности циркового реквизита, даны тщательные планировки всех трех действий, для последнего же, самого важного действия, еще и общий вид сцены сверху.

Стремление к «полной иллюзии» ощутимо и в «режиссерских заметках», где сказано, что в первом акте должен быть «утрированный беспорядок. Всюду платки, калоши, обувь, грязное белье, шляпы, зонты». Во втором же акте «более или менее прибрано». Видно, что к этой постановке готовились тщательно и что все компромиссы, на которые Мейерхольду все же пришлось пойти, его огорчали. Главному герою, Ландовскому, которого играл сам Мейерхольд, шили «настоящий костюм клоуна», новые костюмы были сшиты почти для всех персонажей (пьеса многолюдная, в ней, кроме статистов, было занято 24 актера), только шталмейстеры выходили «в костюмах театральных капельдинеров», да жонглер был «в костюме неаполитанца»[[85]](#endnote-82).

Об огромном успехе «Акробатов» свидетельствует одна из статей херсонской газеты «Юг», где спектакль назван был «шедевром режиссерского искусства». «Тут, — писал рецензент, — зрителю являлась во всей полноте цирковая, закулисная жизнь: на сцене все необходимые принадлежности циркового обихода — всевозможные лестницы, трапеции, шесты, обручи, затянутые бумагой, препятствия для скачки лошадей, жонглерские предметы и проч. … А сквозь поднимающуюся занавеску, отделяющую арену, виден цирк, освещенный и переполненный зрителями»[[86]](#endnote-83).

Мейерхольда, без сомнения, увлекла новая для театра тема жизни цирка, ее эффектный антураж, пышная зрелищность. В каком-то смысле тема эта внешне соответствовала и пристрастиям провинциальной публики, о которой {33} Чехов так ядовито сказал, что ей‑де нужен балаган. Любопытно, однако, что, осваивая эту новую тему, Мейерхольд старательно пользовался средствами и методами Художественного театра, уделял самое пристальное внимание быту, с примерной обстоятельностью добиваясь точности, достоверности каждой детали. Постановка была переходной и компромиссной. Безошибочно выхватив из потока полуремесленных пьес эту мелодраму, заинтересовавшую его прежде всего, разумеется, необычностью темы, среды, Мейерхольд ставил ее в своей обычной для той поры подражательной манере. И потому здесь робко, но внятно зазвучали новые ноты. Они были неизбежны, ибо методами МХТ «обрабатывался» совсем непривычный и несвойственный Художественному театру материал.

Мейерхольд играл старого клоуна. Клоуна, уже неуверенного в себе. Клоуна, которому больше не аплодируют. В двух первых действиях, вряд ли особенно интересных для Мейерхольда, роль велась в пределах амплуа «благородного отца». Клоун искренне любил свою дочь Лилли (ее играла Е. Мунт, первая героиня херсонской труппы), он вызывал симпатию, он был типичным персонажем банальнейшей мелодрамы. Но в третьем действии, происходившем за кулисами цирка, все менялось, и, конечно, только одно это третье действие всерьез волновало и возбуждало Мейерхольда. Ландовский впервые появлялся здесь не в «пиджачном костюме», не в пальто и в цилиндре, а — в костюме клоуна с напудренным добела лицом, готовый выйти на манеж.

Это был старый Пьеро, уже познавший горечь неудач, но еще пытающийся одолеть судьбу и потому — важничающий, набивающий себе цену. Он сознавал, правда, что «немного огрубел», он волновался, страшась провала, он страдал оттого, что воротник тесен и «мешает дышать», но хотел верить: «Я только выйду, и уже поднимется хохот. А мой комический уход! Вот будет смех! Я знаю, раз пять вызовут».

Легко представить себе фигуру Мейерхольда — Ландовского, высокую, гибкую, горестную и смешную, белое лицо, тонкий большой нос, встревоженные глаза, насильственную гримасу улыбки. В этой роли Мейерхольд обрел новое ощущение своих собственных «данных», своего актерского «материала». Все то, что прежде рассматривалось великими учителями Мейерхольда и им самим как его недостатки: невыгодная внешность, своеобразный тембр голоса, склонность к резкому эксцентрическому рисунку роли, все то, что прежде надо было перебарывать и мучительно преодолевать, теперь становилось выгодным, «работало» на роль и придавало ей нервное, щемяще-грустное звучание. Несомненно, роль эта на многие годы влюбила {34} Мейерхольда в Пьеро, как бы предвосхитила всю тему «Балаганчика», клоунады и арлекинады в его искусстве.

Судя по ремарке третьего действия «Акробатов», Пьеро — Мейерхольд после своего постыдного возвращения с манежа долго стоял молча на авансцене, глядя прямо перед собой, в зрительный зал театра и вслушиваясь с последней надеждой в мрачное безмолвие того, другого зрительного зала — зала цирка, откуда он так хотел бы услышать хоть один обнадеживающий хлопок. Но когда раздавались наконец аплодисменты, то выяснялось, что аплодируют не Ландовскому, а сменившей его паре акробатов.

В этот момент на сцене провинциального Херсонского театра неуверенной рукой начинающего режиссера была затронута тема, которая оказалась потом одной из важнейших в великом искусстве XX века. Она прозвучала в цирковой сюите Пикассо, особенно сильно — в его «Любителях абсента», в блоковском «Балаганчике», в «Петрушке» Стравинского, а позже — в «Огнях рампы» Чаплина, в пантомимах Жана-Луи Барро, в фильмах Карне («Дети райка»), Бергмана («Вечер шутов») и Феллини («Дорога»), наконец, совсем недавно в романе Генриха Бёлля «Глазами клоуна». В чем был ее смысл? Что почувствовал и, возможно, понял, хоть и не до конца, постановщик жалкой, в сущности, пьески «Акробаты» в провинциальном городке на юге России?

Вместе с фигурой клоуна на сцену, на полотна живописцев и на экран вышла тема болезненного столкновения простого и наивного искусства с переусложненной жизнью века. Возвращаясь снова и снова к своим погибающим клоунам, художники, поэты, актеры и режиссеры говорили не о капитуляции искусства, совсем наоборот, они утверждали его бессмертие.

Конечно, Мейерхольд тогда не мог понять всего масштаба заинтересовавшей и взволновавшей его темы. Но его увлечение «Акробатами» показывало, что период режиссерского ученичества и рабского подражания Станиславскому подходил к концу.

После завершения первого сезона в Херсоне труппа на две недели выехала в Николаев, затем на два месяца в Севастополь. Репертуар еще расширился: были поставлены «Женщина с моря» Ибсена и «На дне» Горького, были даны в один «вечер нового искусства» пьесы «Втируша» Метерлинка и «Последние маски» Шницлера.

Следующий сезон в Херсоне Мейерхольд вел уже сам, без Кошеверова, и труппа его стала гордо именоваться «Товариществом Новой драмы».

Перемена в названии звучала многозначительно. Мейерхольд не просто «менял вывеску» своего театра, он декларировал поворот на совсем новый, еще нехоженый путь. Из далекого Херсона он бросал вызов Москве, Художественному театру. Переименование херсонской труппы явилось первым известием о том, что в России нашелся режиссер, который во всяком случае попытается отказаться от эстетической системы психологического реализма и практически применить на театре принципы символизма. Ибо Мейерхольд очень скоро дал понять, что «Новая драма» — для него не только Ибсен, Гауптман и Чехов, но и — Метерлинк, Пшибышевский, Шницлер.

В русской литературе тех лет голоса поэтов-символистов — Блока, Брюсова, Бальмонта — звучали уже очень громко.

О «несостоятельности реализма» и об огромных, еще невыраженных возможностях символизма писали многие. «Символы, — утверждал Мережковский еще в 1893 году, — должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности… Мы не можем довольствоваться грубоватой фотографической точностью экспериментальных снимков. Мы требуем и предчувствуем по намекам Флобера, Мопассана, Тургенева, Ибсена новые, еще не открытые миры впечатлительности»[[87]](#endnote-84).

{35} «Реалисты, — с легкостью формулировал К. Бальмонт, — всегда являются простыми наблюдателями, символисты — всегда мыслители… Символизм — могучая сила, стремящаяся угадать новые сочетания мыслей, красок и звуков, и нередко угадывающая их с неотразимой убедительностью»[[88]](#endnote-85).

Появились и вызвали живой интерес переводы символистских драм Метерлинка, Пшибышевского, Шницлера. Их уже пробовали ставить.

С точки зрения теории, да и практики символизма, то направление развития сценического искусства, которое обозначил и утвердил Художественный театр, выглядело — хотя оно только что родилось и только что завоевало грандиозный успех — и консервативным, и напрасным. Об этом во всеуслышание заявил в 1902 году Валерий Брюсов в статье «Ненужная правда», опубликованной журналом «Мир искусства» и прозвучавшей как пушечный выстрел.

Для Мейерхольда, искусство которого созрело в Художественном театре и оказалось с Художественным театром не совместимым, все попытки противопоставить эстетической системе Станиславского и Немировича-Данченко некую новую эстетическую систему были привлекательны хотя бы уже потому, что попытки эти помогали Мейерхольду понять самого себя и себя осознать Символизм неодолимо притягивал его, и через несколько лет именно Мейерхольд наиболее последовательно, широко и наглядно реализовал в своих спектаклях театральную программу и теорию символизма.

В Херсоне он осуществил только первые пробы в этом направлении, поставил первые эксперименты. Его союзником, сподвижником, а отчасти и его теоретиком стал А. М. Ремизов, друг Мейерхольда с юношеских пензенских лет, тогда, в Херсоне, — еще начинающий литератор, увлеченно переводивший Пшибышевского и страстно исповедовавший символистские идеи. В «Товариществе Новой драмы» Ремизов стал чем-то вроде заведующего литературной частью. Чехов и Горький, Гауптман, Ибсен, Метерлинк, Шницлер, Пшибышевский должны были, по мысли Мейерхольда и Ремизова, определить лицо нового театра.

Сезон открыли 15 сентября 1904 года постановкой «На дне». Трудно с уверенностью сказать, что это был за спектакль, хотя внятный ответ на этот вопрос многое мог бы объяснить. Ремизов через год писал, что Мейерхольд «по-своему» интерпретировал пьесу, выразив в ней мотив холодного и безысходного отчаяния.

«Подполье с узкими или совсем заколоченными окошками — одно — ничто — ледяной ужас. В спектакле звучит разочарование жизнью, режиссер славит “сорвиголову перед пустотой”»[[89]](#endnote-86).

Но рецензия херсонской газеты, опубликованная через день после премьеры, ничем не подтверждает ремизовскую характеристику. «Изобиловали, — сказано тут, — пресловутые “детали”, на которые так изобретательны как режиссер, так и сами исполнители. Обстановка ночлежки была поразительна по своей правдивости и законченности, “народные” сцены прошли с должным одушевлением и подъемом»[[90]](#endnote-87).

«Ледяным ужасом» это описание не отзывается, и есть основания думать, что Ремизов свое (впрочем, даже не свое, а Мережковского) восприятие горьковской пьесы «присочинил» к спектаклю Мейерхольда. Впоследствии Мейерхольд повторил постановку «На дне» в Тифлисе, и опять никто не заметил фаталистического образа «сорвиголовы перед пустотой». Символистские интересы Мейерхольда пока более или менее определенно проступали только в репертуаре «Товарищества Новой драмы». Вслед за «На дне» были сыграны «До восхода солнца», «Коллега Крамптон», «Праздник {36} примирения» и «Красный петух» Гауптмана; «Нора», «Привидения», «Маленький Эйольф», «Женщина с моря» Ибсена; «Гибель Содома», «Родина», «Огни Ивановой ночи» Зудермана; «Прощальный ужин», «Забава» и «Сказка» Шницлера, «Монна Ванна» Метерлинка, «Снег» Пшибышевского.

Новые режиссерские идеи явственно обозначились — как мы сейчас увидим — только в постановках «Снега» и «Монны Ванны». Оно и понятно: Мейерхольд чувствовал, что херсонская публика ими не увлечется. Вообще вспыхнувший интерес к символизму тотчас вызвал в душе Мейерхольда отвращение к Херсону. Уже в самом начале сезона, столь оригинального и даже воинственного по репертуару, он горько жаловался Чехову: «… играть нечего: хороших пьес так мало, так мало… Труппа скучает, потому что нечем увлечься. Надо, чтобы вы всколыхнули нашу стоячую воду! Ждем, ждем, ждем…» Он просил Чехова не только о новой пьесе, но и о протекции: Чехов должен был «черкнуть» в Ростов-на-Дону влиятельному знакомому, от которого зависела аренда ростовского театра на будущий год. Мейерхольда тянуло в большой город. «Хотелось бы, — откровенно писал он, — выбраться из этой ямы — Херсона. Холостой выстрел! Работаем много, а результат…» Это многоточие было достаточно выразительным. В следующем письме Мейерхольд вновь возвращался к той же теме: «Как же мне с Таганрогом или Ростовом? Пора бы… Впрочем, тысяча планов… Скорее бы определилось мое будущее. О Москве скучаю. Да, скучаю…»[[91]](#endnote-88)

Среди «тысячи» планов маячила уже, значит, и Москва. Пока что нужно было, однако, заново завоевывать немногочисленную херсонскую публику.

Ориентируясь в основном на современную драматургию, по преимуществу западную (пьесу Гауптмана «До восхода солнца» он даже сам перевел), Мейерхольд уделял большое внимание и классике. На протяжении второго сезона были поставлены «Женитьба» Гоголя, «Дело» Сухово-Кобылина, «Лес», «Бесприданница», «Бешеные деньги», «Бедность не порок», «Снегурочка» Островского, «Горе от ума» Грибоедова, «Венецианский купец» и «Сон в летнюю ночь» Шекспира. Островский, однако, замечал рецензент, «был совершенно не по плечу нашей труппе, воспитавшейся на произведениях Чехова, Гауптмана, Ибсена и др. авторов “с настроением”»[[92]](#endnote-89). В «Горе от ума» и в «Венецианском купце» Мейерхольд неудачно выступил в главных ролях: указывали, что его Чацкий выглядел «характерным неврастеником», что в роли Шейлока он изобразил «гнусного мелкого еврейчика, изверга, в котором не осталось ничего человеческого, который жаждет лишь крови, точит свой нож с какими-то сатанинскими прыжками ярости и восторга…» По поводу постановки «Сна в летнюю ночь» (пьесу эту Мейерхольд по примеру спектакля А. Ленского в Новом театре в Москве разыграл как «комедию на музыке», соединив текст Шекспира с партитурой Мендельсона) тот же рецензент замечал, что комические сцены «были обращены в грубый балаган с писком, визгом и ревом ремесленников, а влюбленные парочки напоминали ссорящихся базарных торговцев и торговок»[[93]](#endnote-90). Впрочем, относительно «Сна в летнюю ночь» было высказано и совсем иное мнение. Другой рецензент с восхищением писал: «… Мейерхольд доказал публике, что кроме “кипящих самоваров да коленкоровых потолков” он может дать нечто большее. Развернуть на нашей мизерной сцене такую пленительно-волшебную картину лунной ночи в лесу и создать такую дивно прекрасную группу эльфов может только очень талантливый художник-режиссер…»[[94]](#endnote-91)

Фраза о «кипящих самоварах и коленкоровых потолках» имела свою историю. Во время второго херсонского сезона Мейерхольд обратился к городским властям с просьбой взять на свой счет отопление театра. В Херсонской городской думе завязались дебаты по этому поводу. Причем говорили не {37} столько о субсидии, которой добивался театр, сколько о его репертуаре и характере спектаклей. Один из ораторов уверял, что кипящие самовары и коленкоровые потолки утомили публику, другой же оратор уверял, что «интеллигентная и самая фешенебельная публика продолжает посещать театр»[[95]](#endnote-92).

Для Мейерхольда, впрочем, кипящие самовары и все прочие «мелочи быта», которые так старательно воспроизводились в первый сезон, теперь уже потеряли свою привлекательность. Он стал все серьезнее задумываться о новых формах «надбытового», «внебытового» театра. А. Ремизов полагал, что постановкой «Золотого руна» Пшибышевского и «Втируши» Метерлинка «намечен был свой путь. Быть может, надо было пройти железный режим Станиславского, возбудиться его огромным художественным чутьем, усвоить себе его метод, чтобы, преодолев школу, открыть в себе нечто свое». Что же именно свое? По этому поводу Ремизов говорил торжественно, хотя и туманно: «Театр — не копия человеческого убожества, а театр — культ, обедня, в таинствах которой сокрыто, может быть. Искупление… О таком театре мечтает “Новая драма”»[[96]](#endnote-93).

При всей туманности этих деклараций в них был все же свой резон. Что-то новое влекло Мейерхольда. В ноябре 1903 года, в одном из писем к Чехову, спрашивая, закончен ли «Вишневый сад», Мейерхольд между прочим обещал прислать ему «новую пьесу Пшибышевского “Снег” (перевод моего друга Ремизова)» и добавлял: «Вам пьеса очень понравится»[[97]](#endnote-94).

Понравился ли «Снег» Чехову — неизвестно. Хотя, вернее всего, понравиться не мог. Зато положительно известно, что в Херсоне «Снег» провалился. А. Ремизов, расхваливая постановку Мейерхольда в «Весах» — московском журнале символистов, восторгался тем, как режиссер сумел «сочетать в тоне, красках и пластике символику драмы с ее реальным сюжетом», высокопарно именовал исполнительницу роли Бронки, Е. М. Мунт, «белой чистой снежинкой, прижавшейся к изумрудно-огненной, живой, лишь задремавшей озими», а Певцова в роли Казимира — даже «прозрачно-голубой льдиной, унесенной в теплое море от полярных бурь». Но публика явно не оценила эти красоты, публика, с горечью писал Ремизов, «гадливо морщила узкий лоб, после много смеялась»[[98]](#endnote-95).

Другая символистская постановка Мейерхольда, «Монна Ванна», тоже, по-видимому, не удалась: «блестящие краски Метерлинка, — указывалось в одной из рецензий, — были обесцвечены, слиняли, потускнели…»[[99]](#endnote-96)

В целом второй херсонский сезон, судя по немногочисленным отзывам прессы, прошел менее удачно, чем первый. «Задавшись целью знакомить публику с новинками драматической литературы, антреприза уже не так заботится о художественности исполнения»[[100]](#endnote-97), — писал один корреспондент. «На спектаклях лежал отпечаток спешности и небрежности; незнание ролей сделалось обычным явлением»[[101]](#endnote-98), — замечал другой.

Правда, те немногие рецензенты, которые были в Херсоне, оказались в разгар этого сезона в конфликте с режиссером, и потому их суждениям нельзя полностью доверять[[102]](#footnote-7). Несомненно все же, что первая, да вдобавок еще {38} нерешительная, половинчатая попытка Мейерхольда обратиться к «надбытовым», символистским решениям, предпринятая в условиях провинциального театра, не могла увенчаться ни успехом, ни признанием. Мейерхольд нащупывал новые пути робко и без всякой пока уверенности. Это особенно ясно обнаружилось в его постановке «Вишневого сада».

«Вишневый сад» был поставлен в Херсоне почти одновременно с премьерой этой пьесы в Художественном театре и, как свидетельствовал Певцов, «без всякого сопоставления с Художественным театром. Мейерхольд даже не видел этого спектакля, и пьеса была прислана нам в Херсон прямо в рукописном виде автором, с которым Мейерхольд был связан»[[103]](#endnote-99). Значительные перемены в тексте, сделанные Чеховым по просьбе Художественного театра, Мейерхольду известны не были, и он их не учел, пьеса шла в первом ее варианте.

Позже, весной 1904 года, Мейерхольд посмотрел московский спектакль и в письме к Чехову заметил: «Мне не совсем нравится исполнение этой пьесы в Москве. В общем». Далее он изложил Чехову (которому, как он знал, конечно, спектакль МХТ тоже пришелся не по душе) свое понимание «Вишневого сада».

«Ваша пьеса, — писал он, — абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего. В третьем акте на фоне глупого “топотанья” — вот это “топотанье” нужно услышать — незаметно для людей входит Ужас:

“Вишневый сад продан”. Танцуют. “Продан”. Танцуют. И так до конца. Когда читаешь пьесу, третий акт производит такое же впечатление, как тот звон в ушах больного в вашем рассказе “Тиф”. Зуд какой-то. Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте что-то метерлинковское, страшное. Сравнил только потому, что бессилен сказать точнее. Вы несравнимы в вашем великом творчестве. Когда читаешь пьесы иностранных авторов, Вы стоите оригинальностью своей особняком. И в драме Западу придется учиться у Вас.

В Художественном театре от третьего акта не остается такого впечатления, Фон мало сгущен и мало отдален вместе с тем. Впереди: история с кием, фокусы. И отдельно. Все это не составляет цепи “топотанья”. А между тем, ведь все это “танцы”: люди беспечны и не чувствуют беды. В Художественном театре замедлен слишком темп этого акта. Хотели изобразить скуку. Ошибка. Надо изобразить беспечность. Разница. Беспечность активнее. Тогда трагизм акта сконцентрируется»[[104]](#endnote-100).

Это очень интересное письмо. Оно показывает большую проницательность Мейерхольда, уже тогда угадавшего в Чехове великого преобразователя драмы и сцены, у которого «Западу придется учиться». В решении только одного — именно третьего — действия драмы, решении совершенно необычном, по-своему гениальном, так никогда и никем не реализованном, ощутима зрелость абсолютно оригинального режиссерского дарования. С другой стороны, заметно, конечно, насколько эта интерпретация зависима от Метерлинка, имя которого неосторожно (хоть и с оговорками) упомянуто Мейерхольдом. Увлечение Метерлинком, «Втирушу» и «Монну Ванну» которого Мейерхольд успел поставить в Херсоне, было в то время всеобщим, оно-то и чувствуется в мейерхольдовском понимании пьесы Чехова.

Но Мейерхольд, изложивший Чехову свои соображения о том, как следует ставить «Вишневый сад», не руководствовался ими в собственной херсонской постановке, осуществленной тремя месяцами раньше. Рецензия, в которой неодобрительно и вкратце был охарактеризован этот спектакль, сообщала, что у Мейерхольда «получилась какая-то обыденная пьеса с водевильными фигурами лакеев, горничной, гувернантки, с бессмысленным образом студента Пети, произносившего “Здравствуй, новая жизнь” почему-то с {39} оттенком глупого комизма, вызвавшего смех в публике…[[105]](#footnote-8) Лопахин был превращен в глуповатого крестьянского сынка, савраса без узды, что уже окончательно исказило пьесу и лишило ее смысла. Единственной интересной фигурой явился Фирс в лице г. Певцова»[[106]](#endnote-101). Из этого отзыва, а также из рассказа Певцова о том, как он играл Фирса, видно, что реально осуществленная Мейерхольдом постановка вовсе и не пахла Метерлинком. Объясняется это, видимо, не тем, что Мейерхольд, как художник, понимавший и любивший Чехова, поборол свои собственные устремления[[107]](#endnote-102) (ибо решился же он без колебаний предложить свое прочтение пьесы Чехову), а скорее всего тем, что он пока еще увереннее фантазировал и размышлял, нежели действовал.

Взаимоотношения «Товарищества Новой драмы» с его херсонской аудиторией разладились. Редкую пьесу удавалось сыграть два‑три раза. Только «Сон в летнюю ночь» выдержал семь представлений, и это был своего рода рекорд.

Мейерхольд ощущал разлагающее влияние мещанской среды маленького городка на артистов. В его дневнике тех лет сохранились мрачные размышления по этому поводу.

«Как много и часто, — писал он, — говорят о том, что актеры в среде своей пошлы, развратны, бесцеремонны, лживы, бесчестны, что вся их жизнь соткана из интриг и подлостей. Зачем обвинять в этом актеров? Эти нарекания на актеров несправедливы. Действительно, среда ужасная, но не актеры виноваты в том.

Нет ни одного общественного учреждения, где бы было при нем столько ненужных элементов, как при театре. Около сцены всегда вертятся какие-то темные личности, ничего общего с искусством не имеющие. Это люди, желающие половить рыбу в мутной воде. Около сцены ютятся отбросы жизни, ищущие здесь легкого заработка… Вот эти-то темные личности отравляют закулисную атмосферу театров»[[108]](#endnote-103).

Мейерхольд надеялся, что в большом городе вокруг театра сложится иная, здоровая атмосфера, что его новые начинания будут более радушно встречены более культурной публикой. Сезон 1904/05 года «Товарищество Новой драмы» провело в Тифлисе, городе с богатыми и давними театральными традициями, где было много интеллигенции, где Мейерхольд вправе был рассчитывать на внимание серьезных ценителей искусства и на более квалифицированную критику.

Открыли сезон, как и в Херсоне, «Тремя сестрами», вновь напоминая тем самым о родственной связи Товарищества с МХТ. Кроме того, были поставлены «Чайка», «Дядя Ваня», «Вишневый сад» Чехова, «На дне» и «Дачники» Горького, «Смерть Иоанна Грозного» А. Толстого, «Сон в летнюю ночь» и «Венецианский купец» Шекспира, «Привидения» и «Доктор Штокман» Ибсена, «Потонувший колокол», «Праздник примирения», «Шлюк и Яу», «Роза Берндт», «Коллега Крамптон» Гауптмана, «Директор кукольного театра» Шницлера, «Женщина в окне» Гофмансталя, «Отец» Стриндберга, «Гибель Содома», «Родина» и «Огни Ивановой ночи» Зудермана, «Гибель “Надежды”» Гейерманса, «Дети Ванюшина» Найденова, «Снег» Пшибышевского, «Весенний поток» Косоротова, «Акробаты» Шентана. Следовательно, общие, репертуарные принципы, сложившиеся в Херсоне, «Товарищество Новой драмы» решило сохранить. Тифлисцев новая труппа сразу же заинтересовала. Рецензенты уже в самом начале сезона отметили ряд позаимствованных у Художественного театра новшеств: отказ от бенефисов, просьбу не входить в зал {40} во время действия и не аплодировать до закрытия занавеса (все эти правила Мейерхольд ввел еще в Херсоне). В новом здании тифлисского артистического клуба, выстроенном всего несколько лет назад, была отлично оборудованная по тем временам сцена с вращающимся кругом и с механизмом, который позволял поднимать и опускать отдельные части планшета. Мейерхольд, кроме того, устроил занавес как в Художественном театре — темно-зеленого цвета, раздвижной, а не поднимающийся вверх.

«Три сестры» прошли с несомненным успехом. Рецензент «Тифлисского листка» особо отмечал непривычную смелость мизансценировки: персонажи «садились, размещались на сцене не всегда лицом, но спиной к публике, т. е. к той стене, которая предполагается снятой, чтобы дать возможность публике видеть происходящее в комнате»[[109]](#endnote-104). Другой рецензент также отмечал «родство с Московским Художественным театром», которое, по его мнению, проявилось прежде всего «в устройстве занавеса (раздвижной, неподнимающийся) и в ударах гонга вместо звонков»[[110]](#endnote-105). Гонг, впрочем, был собственным изобретением Мейерхольда, в Художественном театре довольствовались электрическими звонками.

В Тифлисе «школа практической режиссуры» была Мейерхольдом успешно завершена. Он сумел добиться, насколько это возможно было в провинции, реализации основных новаторских принципов Художественного театра. Он создал провинциальный театр небывалой дотоле культуры, передового репертуара. «Срепетовка и постановка пьес у него образцовая, — сообщал корреспондент журнала “Театральная Россия”. — Да и труппа, в общем, состоит из способных артистов. Особенно выделяются талантливой игрой г‑жа Мунт в ролях инженю и гг. Мейерхольд и Загаров»[[111]](#endnote-106).

Хотя тифлисские рецензенты и упрекали Мейерхольда в «грубом, топорном реализме», в излишнем «мейнингенстве»[[112]](#endnote-107) и указывали на «рабскую подражательность» чеховских спектаклей Мейерхольда, все же самым большим и несомненным успехом в Тифлисе пользовались именно чеховские пьесы и «Смерть Иоанна Грозного», также поставленная по мизансценам МХТ. Об этом спектакле один из рецензентов писал: «Более выдержанную по стилю картину мрачной эпохи трудно дать. Со сцены пахнуло татарщиной. Весь фон трагедии выдержан колоритно и правдиво. И на этом фоне отделанная до мельчайших деталей фигура Иоанна в исполнении г. Мейерхольда. Из всех ролей, исполненных г. Мейерхольдом до сих пор, Иоанн бесспорно лучшая»[[113]](#endnote-108). «Смерть Иоанна Грозного» прошла пять раз, причем первые два раза с аншлагом.

Отмечалась также успешная постановка пьесы «На дне», в которой сам Мейерхольд сыграл роль Барона, а Певцов — Актера.

Но Мейерхольд уже не довольствовался успехами, достигнутыми в пьесах из репертуара МХТ и средствами, заимствованными у режиссуры МХТ. Он, как и в Херсоне, пробовал некие новые пути, предлагал более интеллигентной и более искушенной тифлисской публике давно заготовленные сюрпризы. Одним из таких сюрпризов явилась довольно пышная постановка шекспировского «Сна в летнюю ночь», другим — принципиально более значительным — должен был стать «Снег» Пшибышевского.

«Сон в летнюю ночь» вызвал одобрение тифлисских газет. Рецензент «Кавказа» отметил, что Мейерхольд «проявил громадный труд, тонкий вкус и недюжинную режиссерскую фантазию. Очень счастливая мысль — сопровождать пьесу музыкой Мендельсона на ту же тему — усугубила эстетическое впечатление»[[114]](#endnote-109). Газета «Тифлисский листок» тоже утверждала, что спектакль поставлен «весьма тщательно и очень хорошо»[[115]](#endnote-110).

Куда более бурную реакцию вызвала постановка «Снега». В театре произошел скандал — первый из театральных скандалов, впоследствии часто случавшихся {41} у Мейерхольда. «“Снег” Пшибышевского, поставленный г. Мейерхольдом, — сообщал “Театр и искусство”, — прошел без всякого успеха. Раздались шиканья. По окончании спектакля значительная часть публики оставалась сидеть на своих местах в ожидании, что будет дальше. Дело чуть не дошло до анонса со сцены, что расходитесь, мол, господа, пьеса окончена!.. Администрация предпочла разослать по рядам кресел капельдинеров, которые клялись, что больше уж ничего не будет, и публика стала расходиться»[[116]](#endnote-111).

По другим сведениям, «в театре царило полное недоумение и раздавалось шиканье. Немногие зрители партера посматривали угрюмо друг на друга и молчали, а сверху хлопки, свист и насмешливые возгласы по адресу М[ейерхольда]: “Чего ж ты не выходишь? Испугался, небось, совестно! Ну, ну же, выходи!”»[[117]](#endnote-112).

Наконец, третий очевидец рассказывал: «Наша публика, воспитанная на реальных жизненных пьесах, с определенными ясными типами, не могла постигнуть “красот” этой “сверхдрамы”. В результате скандал, явление редкое в летописях тифлисской сцены. Пьесу ошикали всем театром, раздавались крики “долой сверхдраму”. Некоторые настойчиво требовали г. Мейерхольда, но он благоразумно не показался. Некоторые же ни за что не хотели уходить, наивно думая, что пьеса не кончилась, так как “пока ничего нельзя было понять”. Этот случай показал, что знакомить нашу публику с новыми веяниями в современной драматургии (намерение безусловно похвальное) надо с большими предосторожностями и отнюдь не начинать ультрафиолетовым “Снегом”. А то у публики всякая охота смотреть новые пьесы пропадет»[[118]](#endnote-113).

О том, как именно был поставлен в Тифлисе «Снег», сведений почти не сохранилось. Известно только, что все три акта спектакля начинались в глубокой темноте, что артисты готовили пьесу «с любовью», но — «они ее не доиграли, или, верней, переиграли. Слишком все переусердствовали в интимности и упрощенности тона, и все задуманное не перешло через рампу, а так и осталось за кулисами, потонув в мягких коврах жилища Бронки. Неуспех был отнесен на счет крикливой южной публики…»[[119]](#endnote-114)

Перечитывая сегодня забытую пьесу С. Пшибышевского, приходишь, впрочем, к мысли, что ни херсонская, ни тифлисская публика не заслуживали упреков Мейерхольда и симпатизировавших Мейерхольду рецензентов. Тридцать лет спустя Мейерхольд говорил: «Мой символизм возник из тоски по искусству больших обобщений»[[120]](#endnote-115). Это суждение, при всей его упрощенности, представляется верным: оно точно указывает главную линию развития, не задерживаясь на конкретных спектаклях и минуя многие отклонения. Одним из таких отклонений в самом начале долгого пути символистских исканий Мейерхольда был «Снег», пьеса внешне многозначительная, обманчиво сложная, по сути же — претенциозная и пустая. Из банальной ситуации любовного треугольника, погруженного в столь же банальную среду, автор пытался извлечь некий символ роковой предопределенности, фатума страсти, перед которой бессильна обыкновенная земная любовь. Но Ева, которая олицетворяет фатальную страсть, разрушающую семью Тадеуша и Бронки, слишком близка к знакомому образу «роковой женщины», «женщины-вамп» из первой попавшейся мелодрамы. Серьезной опоры для искусства больших обобщений, для символов, вбирающих в себя значительные идеи, тут нет. Пьеса обманула Мейерхольда своей модной, слегка загадочной внешностью и невнятным сомнамбулизмом диалогов, как обманывала она в те годы многих.

Зато и на тифлисскую аудиторию большое впечатление произвели «Акробаты» Шентана. Мейерхольд, сообщал корреспондент журнала «Театр {42} и искусство», нашел «если не “гвоздь” сезона, то, по крайней мере, “гвоздик”. Я говорю об “Акробатах”. Вот пьеса, которая пришлась по вкусу и по плечу тифлисской публике»[[121]](#endnote-116).

Пока Мейерхольд то озадачивал, то радовал тифлисских зрителей, Херсонская городская дума обстоятельно обсуждала вопрос, не пригласить ли его обратно в Херсон. Мнения были высказаны разные. Некоторые из гласных думы отзывались о Мейерхольде восторженно. Объявлено было, что жители Херсона послали Мейерхольду адрес за 500 подписями с просьбой вернуться в Херсон. Другие же ораторы с пафосом открыто заявляли, что труппа Мейерхольда со своим нытьем «надоела херсонской публике» и «может удовлетворить лишь утонченных декадентов. Гласный Попов находит, что в психиатрической лечебнице чувствительные особы могут то же переживать, что при игре Мейерхольдовской труппы…»[[122]](#endnote-117)

Но ни успехи у тифлисской публики, ни дебаты в Херсонской думе в это время уже не интересовали Мейерхольда. Предстояли большие перемены в его судьбе. Их предопределила новая встреча с К. С. Станиславским.

## **{****43}** Студия на Поварской

Историю своей новой встречи с Мейерхольдом, встречи, которой суждено было многое изменить в русском сценическом искусстве, рассказал сам К. С. Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве».

У Станиславского, по его собственным словам, возникло острое чувство неудовлетворенности достигнутым. В уме его забрезжили смутные мечты о новом театре. Размышляя о Врубеле, Метерлинке, Ибсене, о Шаляпине, он подходил к выводу, что подоспела пора, когда «новое становится самоцелью. Новое ради нового». Он стал думать о тех формах искусства, с помощью которых можно было бы передать «возвышенные чувства, мировую скорбь, ощущение тайн бытия, вечное»[[123]](#endnote-118).

Короче говоря, Станиславский в Москве, как и Мейерхольд в Херсоне, помышлял о символизме. Да и другой руководитель Художественного театра, Вл. И. Немирович-Данченко, тоже только в символизме видел в это время возможность спасения МХТ и необходимый театру «новый тон».

В июне 1905 года Немирович-Данченко писал Станиславскому уже не о тупике, а о прямо грозящей «гибели» Художественного театра. «Гибель нашего театра, по моему убеждению, не в отсутствии новых сил, а в том, что старые силы не хотят возвыситься над уровнем изображения обыденной жизни… Пользуюсь случаем, — продолжал он, — высказать Вам убеждение, выросшее из моей души в течение двух последних лет, что без ярких, *истинно-поэтических* образов театр осужден на умирание. Чеховские милые, скромно-лирические люди кончили свое существование»[[124]](#endnote-119).

В этом примечательном письме никак (кроме только эпитета «поэтический») не охарактеризован «новый тон», который, по мнению Немировича-Данченко, мог бы спасти Московский Художественный театр от «гибели» и «умирания». Правда, и слово «поэтический» было достаточно сильным и несомненно новым в его устах. А репертуар, призванный этот тон выразить, совершенно отчетливо показывает, что Вл. И. Немирович-Данченко намеревался решительно повернуть к символизму: «Эллида» («Женщина с моря») Ибсена, «Джиоконда» д’Аннунцио, «Аглавена и Селизетта» Метерлинка, Пшибышевский.

Постараемся выяснить, чем были вызваны внезапное отвращение Немировича к «надоевшему натурализму»[[125]](#endnote-120), возникшая у него неприязнь к «наиреальнейшим актерам», его уверенность в том, что «чеховские люди» кончили свое существование? Откуда возникла у Станиславского боязнь постоянной привязанности театра к «грубо-реальному», страх навсегда оказаться среди «передвижников» в сценическом искусстве?

Кризис достаточно остро обнаружился впервые, видимо, в спектакле МХТ «Власть тьмы» (ноябрь 1902 года) и еще отчетливее — в спектакле {44} «Юлий Цезарь» (октябрь 1903 года). В обоих случаях это был кризис натурализма, — не в принятом ныне одиозном смысле этого термина, а в том, в высшей степени благородном и высоком его понимании, которое утвердили Золя в прозе и Антуан в театре. Слово «натурализм» в русской критике начала XX века отнюдь не воспринималось как слово бранное. Оно означало просто близость к природе (к «натуре»), к истине, к жизненной правде. Натурализм раннего МХТ был явлением исторически прогрессивным. Но во «Власти тьмы» натуралистический метод выродился в этнографизм.

Те же обстоятельства предопределили характер постановки «Юлия Цезаря». Стиль стал повторять себя и утяжеляться, он обрастал излишними аксессуарами, обстоятельными и чрезмерными аргументами. Спектакль воспринимался как музейный, экзотический. Станиславский говорил, что в «Юлии Цезаре» МХТ «идет по скользкому пути и дает постановку, достойную Малого театра»[[126]](#endnote-121). Обе эти неудачи (свою и Немировича-Данченко) Станиславский объяснял одной причиной: линия «интуиции и чувства» сорвалась во «Власти тьмы» в быт, а в «Юлии Цезаре» — в быт исторический. В обоих случаях, писал он, «наша актерская внутренняя работа оказалась слабее внешней постановки», артисты недостаточно оправдали изнутри «реализм внешней обстановки»[[127]](#endnote-122). Почему же, однако, это произошло? И почему этого не случилось в спектакле «На дне»?

Пьеса Горького «На дне» максимально сблизила Художественный театр с общественным возбуждением, предшествовавшим революции 1905 года. «Перед “Дном” — писал Немирович-Данченко в 1903 году, — театр катился в тартарары … “Дно” имело громадный успех. Театр сразу поднялся на достойную высоту»[[128]](#endnote-123).

Но — и это важно помнить — в спектакле «На дне» Художественный театр достиг предела возможного для него политического радикализма. Левее «На дне», дальше «На дне» театр не пошел и уже вплоть до Октября пойти не мог. Возникло — одновременно у Станиславского и у Немировича-Данченко — смутное и мучительное чувство неудовлетворенности. Немирович-Данченко в 1905 году писал, что «Чайка» может теперь иметь только «успех знакомых мелодий, успех “Травиаты”, когда накануне шел “Князь Игорь”»[[129]](#endnote-124).

«Незнакомые мелодии» символизма поэтому заранее казались привлекательны. Несостоятельность претензий символизма открыть все «тайны бытия» еще не угадывалась. В работе монографического склада вряд ли удастся обстоятельно, с должной теоретической ясностью показать, почему символизм был так заманчив для многих талантливейших творцов русской сцены тех лет: для Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Комиссаржевской. Некоторые, — неизбежно беглые и приблизительные, — предположения высказать все же следует.

Русские писатели и художники вглядывались в будущее России с тревогой и недоумением. Стремительное движение вперед, исследованное и предсказанное в классической работе В. И. Ленина «Развитие капитализма в России», было совершенно непостижимо для людей, далеких от понимания законов политэкономии и знавших о марксизме лишь понаслышке. Почти вся русская художественная интеллигенция была именно в таком положении. Либеральные воззрения и научный дилетантизм подсказывали веру в возможность для России «нормального» европейского пути развития и как будто обещали в перспективе ту или иную форму буржуазной демократии, призванную сменить отживший самодержавный строй. Одновременно, однако, угадывалась, предчувствовалась и невозможность такого «нормального» пути для страны, оказавшейся между двух миров — между Европой и Азией. Пророческие слова Тютчева о том, что у России — «особенная стать», что {45} ее «умом не понять» и «аршином общим не измерить», были произнесены еще в 1866 году. Весь вопрос был в том, какова же она, эта особенная стать, и во что именно верить…

«Потеря ощущения реальностей, разобщение с глубиной бытия — вот сущность нашей эпохи, вот в чем кризис современного сознания, — констатировал в 1906 году философ-идеалист Н. Бердяев. — Эта потеря чувствуется и в философии, и в политике, и в искусстве, и во всей современной жизни, протекающей в призрачном царстве феноменов»[[130]](#endnote-125).

Утрата связи с реальностью и чувство страха перед будущим проходят сквозь почти всю русскую поэзию начала века. Знаменитые слова Брюсова: «Я действительности нашей не вижу. Я не знаю нашего века»… — многие могли бы повторить.

Русские художники в эту пору постигнуть, понять, разгадать судьбу России не могли и видели только, как круто меняется и ломается эта судьба. Перед ними был, как выразился позже Б. Пастернак, довольно загадочный «движущийся ребус». Возникала ситуация, весьма благоприятная для искусства, способного выразить смутные предчувствия, тревожные догадки, но далекого от конкретности — и бытовой, и психологической, и социальной, и прежде всего политической. Многозначность образов с неизбежностью вытекала из этого вынужденного отталкивания от повседневности социального бытия.

В. Н. Орлов, исследователь русской поэзии начала XX века, пишет: «Философия и эстетика русского символизма складывались под влиянием различных идеалистических учений древнего, нового и новейшего времени — от Платона и новоплатоников до Вл. Соловьева, Ницше и неокантианцев. Но особенно глубокое воздействие оказал на символистов, бесспорно, Шопенгауэр. Его философия допускала возможность иллюзорного высвобождения из “хаоса” жизни и обретения некоего идеального мира… Считая единственным верным критерием познания внутренний душевный опыт, неуловимые ощущения и мистические прозрения, символисты вслед за Шопенгауэром положили в основу своего художественного метода иррациональную интуицию, вдохновенное угадывание… Игнорирование объективной реальности, релятивистское неверие в объективность познания, уклонение от прямого определения понятий суть типические и характерные черты символизма»[[131]](#endnote-126).

Символизм привился на русской почве как искусство обобщений, слишком зыбких и чересчур широких, чтобы соответствовать конкретности политической борьбы. Уже много лет спустя, после Октября, Брюсов «подвел итог»: «Символисты отказывались служить в литературе только практическим целям, хотели найти более широкое обоснование ей и обратились к выражению идей равно ценных (как казалось им) не одному какому-либо классу общества, но всему человечеству»[[132]](#endnote-127). Смутность Метерлинка, к которому вдруг так жадно потянулась русская сцена, вполне соответствовала противоречию между желанием осмыслить мир, жизнь, судьбу — и неспособностью осмыслить Россию. Россия загадывала такие загадки, которым инфернальность символизма — в сознании русской интеллигенции — ассоциативно соответствовала.

С другой же стороны, обостренная ситуация политической борьбы в России неизбежно придавала образам символистского искусства более или менее определенную идейную окрашенность, толковала символы в духе социальных столкновений времени. В русской обстановке символизму насильно пытались привить в принципе ему несвойственную политическую активность. Русские поэты, прозаики, драматурги, режиссеры не раз пробовали свести многозначность символизма к той или иной однозначной идее, к политическому намеку или политическому призыву. Именно таковы были, как {46} мы увидим вскоре, первоначальные устремления Мейерхольда: символистскую драму он старался приспособить к русской социальной ситуации, активизировать ее, насытить конкретным революционным содержанием.

Первая серьезная попытка повернуть на новую дорогу была предпринята не Мейерхольдом, а К. С. Станиславским в 1904 году, когда он поставил спектакль из трех маленьких пьес Метерлинка: «Слепые», «Непрошенная», «Там внутри». Какие надежды возлагались на этот спектакль, видно из письма Станиславского Немировичу-Данченко, где кратко сказано: «Метерлинк — новая нотка в литературном отношении»[[133]](#endnote-128). Работа оказалась неожиданно трудной для Станиславского. «Пока не найду тона для Метерлинка, — писал он жене, — не могу успокоиться и овладеть своими мыслями»[[134]](#endnote-129). Он пытался, в частности, совсем иначе, по-метерлинковски, приемом статуарности, решить массовые сцены, ибо, как писал он Немировичу, «реальная толпа» ему «изрядно надоела»[[135]](#endnote-130). Станиславского все же постигла неудача. Публика, писал он вскоре после премьеры, отнеслась к спектаклю «враждебно или холодно, но в теперешние времена нужны бойкие фразы, либеральный пафос и прочие несерьезные развлечения толпы в том же роде»[[136]](#endnote-131). Писалось это 3 января 1905 года. Неудача, естественно, только усугубила тревоги и сомнения Станиславского.

Тут-то и появился Мейерхольд, и тотчас Немирович-Данченко с тревогой и с почти нескрываемой ревностью вдруг увидел Станиславского «обновленным», «как будто *сбросившим с себя все оковы*»[[137]](#endnote-132).

А Станиславский потом вспоминал: «Я нашел того, кто был мне так нужен тогда, в период исканий. Я решил помогать Мейерхольду в его новых работах, которые, как мне казалось, во многом совпадали с моими мечтаниями»[[138]](#endnote-133).

Точная дата и конкретные подробности первых бесед Станиславского и Мейерхольда нам неизвестны. Несомненно, однако, что они повстречались в Москве после закрытия сезона Товарищества Новой драмы в Тифлисе, т. е. после 27 февраля 1905 года, и до начала спектаклей Товарищества в Николаеве в апреле того же года, следовательно в марте. По-видимому, многое во время этой первой встречи уже решилось. Ибо 10 апреля 1905 года Мейерхольд послал Станиславскому текст «вступительного слова к проекту» нового театра.

1 мая в николаевской газете было помещено сообщение о том, что труппа Товарищества Новой драмы выехала в Москву и что «ядро Товарищества» войдет в состав организованной Мейерхольдом труппы «филиального отделения Художественного театра» в Москве. Далее указывалось, что репертуар этой труппы будет «несколько иной, чем тот, который до сих пор вырабатывался в Художественном театре».

Надо напомнить, что Станиславский мечтал в это время подготовить целый ряд коллективов, способных перенести из Москвы в города русской провинции принципы ведения театрального дела, принятые в МХТ. Уже в феврале 1904 года Станиславский написал «Проект организации Акционерного общества провинциальных театров», которое, по мысли его, должно было служить «упорядочению театрального дела в провинции» и «проведению в провинции художественных принципов Московского Художественного театра»[[139]](#endnote-134). Проект предусматривал создание для начала трех трупп, которые должны были гастролировать по России, располагая репертуаром из 15 пьес каждая.

По-видимому, именно эта идея и явилась первым поводом для приглашения Мейерхольда, чье Товарищество Новой драмы в Тифлисе фактически было уже своего рода филиальным отделением МХТ, пусть не связанным с МХТ ни формально, ни организационно, но весьма близким к МХТ по репертуару {47} и методам сценического воплощения. Во всяком случае в пространной записке Мейерхольда, озаглавленной: «К проекту новой драматической труппы при Московском Художественном театре», мы обнаруживаем развитие и дополнение мыслей, изложенных Станиславским в проекте Акционерного общества. Но Мейерхольд выходил за пределы организационных вопросов. Его записка начиналась развернутой критикой провинциального театра и попыток обновления провинциальной сцены, причем явно учитывался и собственный, далеко не вполне удачный практический опыт: «Несмотря на большое обновляющее влияние, какое Московский Художественный театр имел на русскую драму вообще, провинциальные театры не бросают влечения своего к рутине и к новым формам драмы относятся с прежней косностью.

Некоторые провинциальные театры, лишь внешне схватив технические приемы новых режиссеров Московского Художественного театра, сделавшись внешне подражательными, приносят драме даже явный вред, так как, влив в старые меха новое вино, эти подражательные театры подорвали доверие непосредственной провинциальной публики к новому искусству, которое оказалось в руках подражателей-ремесленников не тем, каким оно рисовалось публике по слухам о красоте вновь зародившегося театра».

Далее Мейерхольд осторожно указывал главную задачу новой труппы — задачу обновления искусства самого Художественного театра.

«Для самого Московского Художественного театра, — писал он, — работа новой труппы, молодая кипучая энергия ее зарождающейся жизни будет иметь то значение, что обоюдное подбадривание поможет театру вернуться к тому тону, который давал бы ему возможность волновать и публику, и представителей искусства своим постоянным стремлением вперед».

«Новый театр, — продолжал он, — не должен быть подражательным, он должен стремиться во что бы то ни стало вырабатывать определенную индивидуальность, так как только индивидуальное искусство прекрасно».

Таким образом, программа, намеченная Станиславским в 1904 году, в его первоначальном проекте, Мейерхольдом менялась и расширялась: не только «проведение» принципов МХТ, но и обновление, отказ от подражательности, поиски новых путей. Мейерхольд подсказывал и что именно надо искать, «новых изобразительных средств для той новой драматургии, какая до сих пор не имеет театра, уйдя слишком далеко вперед, как ушла далеко вперед в сравнении с техникой сцены и актеров современная живопись».

После этой «артиллерийской подготовки» следовала решительная атака на МХТ.

«Не совсем удачная попытка Московского Художественного театра поставить на сцене Метерлинка (интересная, значительная эра в жизни названного театра) объясняется не тем, что репертуар театра Метерлинка непригоден для сцены, а тем, что артисты МХТ слишком привыкли разыгрывать пьесы реалистического плана, не могли найти изобразительных средств для воспроизведения на сцене новой мистически-символической драмы.

Это, однако, не значит, что в театре совсем нет духа поэзии и мистики, хоть, может быть, нет необходимых для новой драмы неопределенных мутных тонов импрессионизма, голоса артистов реалистической школы не звучат тайной и мягкостью сказочных намеков.

В Московском Художественном театре всегда были две художественные струи: тонкий реализм и лиризм (а разве этот последний не заключает в себе зачаток мистических начал?). Но так как то и другое — реализм и лиризм, переходящий в мистику или просто в большую одухотворенность, поглощающую собой забаву реализма, — лежит на двух разных чашках одних и тех же весов (искусства), часто случалось, что чашка реализма перетягивала, и тогда Московский Художественный театр, хоть и достигая высочайших из высот {48} в области реалистически-тонкого изображения Жизни, все же переставал на некоторое время быть тем *передовым* театром, на какое он один имеет право.

Задача новой труппы — всеми силами помочь Московскому Художественному театру не утрачивать обаяния именно такого вот *передового* театра, который бы всегда шел рядом в стремительном авангардном движении современной “новой” драматургии и живописи, который бы никогда не допускал, чтобы драматургия и живопись так сильно опережали технику сцены, технику артистов.

Если новый театр будет гореть фанатизмом в поисках поэзии и мистики новой драмы, опираясь на тонкий реализм с помощью найденных Московским Художественным театром изобразительных для реализма средств, если новый театр выработает строжайшую дисциплину, дисциплину не академически-скучную и не полицейскую, а ту, какая должна быть у пионеров, какая была у масонов, если новый театр сумеет искусно пополнять ряды выбывших и выбывающих из строя Московского Художественного театра актеров актерами нового типа, к тому же пламенеющими творческой энергией, если новый театр внесет новую волну творческого запала и захватит ею уставших, немного понурых старичков Московского Художественного театра, для этого последнего наступит новая эра, он снова станет театром передовым»[[140]](#endnote-135).

Как видим, Мейерхольд был вполне откровенен и достаточно решителен в своей критике Художественного театра. Что же касается его позитивной программы, то она выглядела все же довольно туманной.

Вопреки распространенному мнению, Мейерхольд никогда не был особенно сильным теоретиком театра. Чаще всего ему не удавалось до конца осознать даже собственные свои открытия, и потому (это особенно заметно в его дореволюционных литературных трудах) он охотнее и увереннее касался вопросов техники и формы, нежели сути и смысла своих новаторских исканий. Его интуиция далеко обгоняла его теорию, его эстетическая мысль неуверенно шла по следам его собственной практики и старалась по возможности чаще опираться на модные имена, на ходовые термины и выражения. Так, и в этой записке энергичная воля к обновлению сменяется вялой и невнятной скороговоркой, когда речь заходит о «зачатке мистических начал».

Появление Мейерхольда после трехлетнего перерыва в стенах Художественного театра вызвало большое возбуждение.

В июне 1905 года в письме к Станиславскому Немирович-Данченко дал свою версию истории возвращения Мейерхольда в лоно МХТ. «Я, — писал он, — в первую мою встречу с Мейерхольдом говорю о необходимости нового тона на сцене. Это дает ему толчок предложить свои услуги». Судя по письму Немировича, он, Немирович, открыл глаза Мейерхольду, указал ему новый путь, после чего Мейерхольд бесстыдно «… является вдруг чуть не новатором, говорит о новых тонах и новых пьесах, как будто до него никто и не думал об этом. А Вы, — упрекал далее Немирович Станиславского, — были так далеки от моих художественных исканий, мы даже не имели времени поговорить об этом, что все кажется Вам новым, приходящим извне, а не из самого горнила нашего театра».

Вл. И. Немирович-Данченко заявлял, следовательно, что приоритет в поисках «нового тона и новых пьес» принадлежал ему. Это заявление, правда, сильно подрывалось и более ранними метерлинковскими опытами Станиславского, и тифлисскими экспериментами Мейерхольда, и, главное, утверждением самого же Немировича-Данченко, что новый тон он хотел найти и продемонстрировать постановкой вполне банальной пьесы П. Ярцева «У монастыря», которая провалилась и принесла режиссеру только «художественную неудовлетворенность».

{49} Оставив в стороне пустой вопрос о приоритете, отметим все же, что и Немирович-Данченко для беседы о необходимости нового тона на сцене избрал не кого-нибудь, а именно Мейерхольда. Затем, однако, после того, как Мейерхольд начал работать со Станиславским, Немирович-Данченко от Мейерхольда отшатнулся. Скорее всего, именно Мейерхольда он имел в виду, когда писал в июне 1905 года Станиславскому: «… есть пример — мне не хочется называть, — когда человек прямо умышленно отравляет отношения. Мне начинает казаться, что ему, этому господину, выгодно, чтобы мы не были слишком близки. При нашей полной близости и доверии друг к другу он всегда терял»[[141]](#endnote-136).

Станиславский возразил твердо и сухо, что не желает «разбирать, какой человек Мейерхольд, большой или маленький, лукавый или простой… Он мне нужен, потому что он большой работник»[[142]](#endnote-137).

В это время Станиславский и Мейерхольд с огромным увлечением начали уже новое дело. Их идеи, вспоминал Станиславский, «требовали предварительной лабораторной работы. Ей не место в театре с ежедневными спектаклями, сложными обязательствами и строго рассчитанным бюджетом. Нужно какое-то особое учреждение, которое Всеволод Эмильевич удачно назвал “театральной студией”. Это не готовый театр и не школа для начинающих, а лаборатория для опытов более или менее готовых артистов»[[143]](#endnote-138).

Слово «студия» было найдено и надолго укоренилось в русском сценическом искусстве. Для студии Станиславский снял помещение бывшего театра Немчинова в доме Гирша на углу Поварской (ныне ул. Воровского) и Мерзляковского переулка. В зрительном зале было около 700 мест.

Студия обставлялась изысканно и нарядно, словно бы самим убранством своих бело-голубых фойе полемизируя с подчеркнутой скромностью болотного и серого цвета помещений Художественного театра.

5 мая 1905 года состоялось первое собрание сотрудников «Театра-студии». С речами выступили Мейерхольд, Станиславский и С. И. Мамонтов. Характерно, что о программе студии Мейерхольд почти ничего не говорил, он в своей речи коснулся только организационных вопросов. Зато речь Станиславского была в полном смысле слова программной.

Прямо связывая необходимость искать формы нового искусства с переменами в общественной жизни страны, Станиславский говорил: «В настоящее время пробуждения общественных сил в стране театр не может и не имеет права служить только чистому искусству, — он должен отзываться на общественные настроения, выяснять их публике, быть учителем общества. И, не забывая о своем высоком общественном призвании, “молодой” театр должен в то же время стремиться к осуществлению главной своей задачи — обновлению драматического искусства новыми формами и приемами сценического исполнения. Во что выльется это новое искусство и какова будет техника новой драмы, сказать сейчас невозможно, но идти вперед — вот девиз “молодого” театра, найти, наряду с новыми веяниями в драматической литературе, новые соответствующие формы драматического искусства — вот задача его»[[144]](#endnote-139).

Впоследствии неоднократно высказывалось мнение, что Мейерхольд не внял словам Станиславского о театре, который «не имеет права служить только чистому искусству», а должен «отзываться на общественные настроения, выяснять их публике, быть учителем общества». В примечаниях к «Моей жизни в искусстве» сказано, что эта идея Станиславского якобы «была извращена Мейерхольдом, в результате деятельности которого Студия на Поварской превратилась в лабораторию для формалистических экспериментов»[[145]](#endnote-140). Еще чаще эти слова Станиславского вообще упускались из виду при анализе опытов Студии на Поварской, рассматривались как пустая {50} декларация, не имеющая отношения к сути дела. Однако мысли Станиславского о высоком общественном предназначении нового театра не были пустой фразой ни для него, ни для Мейерхольда.

И не одна только внешняя, формальная сторона деятельности Студии на Поварской представляет интерес для историка.

Кредо новой студии, по словам Станиславского, «сводилось к тому, что реализм, быт отжили свой век. Настало время для ирреального на сцене… Нужно изображать не самую жизнь, как она в действительности протекает, но так, как мы ее смутно ощущаем в грезах, в видениях, в моменты возвышенных подъемов. Вот это душевное состояние и надо передать сценически, подобно тому, как это делают живописцы новой формации на полотнах, музыканты нового направления — в музыке, а новые поэты в стихах. Произведения этих живописцев, музыкантов, поэтов не имеют ясных очертаний, определенных, законченных мелодий, точно выраженных мыслей. Сила нового искусства в комбинации, в сочетании красок, линий, музыкальных нот, в созвучиях слов. Они создают общие настроения, бессознательно заражающие зрителя. Они дают намеки, которые заставляют самого смотрящего творить собственным его воображением».

Станиславский специально подчеркивал, что в этих главных, программных положениях он был заодно с Мейерхольдом. «В основе мы не расходились с ним и искали того, что уже было найдено другими искусствами, но пока неприменимо в нашем».

Программа Станиславского и Мейерхольда имела в виду утверждение символизма на театре.

Соответственно был подобран и репертуар. Предусматривались постановки пьес Ибсена, Гауптмана, Метерлинка, Верхарна, Пшибышевского, Гамсуна, Гофмансталя, Стриндберга, Брюсова, Вячеслава Иванова. Для начала избраны были «Смерть Тентажиля» Метерлинка, «Шлюк и Яу» Гауптмана, «Комедия любви» Ибсена.

Пока в Москве, на Поварской, отделывали помещение, пока Станиславский отдыхал в Ессентуках, — в Пушкино, под Москвой, там же, где перед открытием МХТ репетировался «Царь Федор», Мейерхольд начал репетиции со студийцами. Станиславский считал нужным «дать полную самостоятельность молодым»[[146]](#endnote-141). И Мейерхольд этой свободой пользовался в полную меру. Но обо всем, что он делал и как делал, сообщал Станиславскому специальными письмами-рапортами.

В рапорте, сохранившемся в бумагах композитора Ильи Саца, любопытно замечание Мейерхольда о том, что драмы Метерлинка — следовательно, и «Смерть Тентажиля» — должны вызывать в публике «трепетное изумление перед существующим, религиозное благоговение, примирение»[[147]](#endnote-142). Мейерхольд и впоследствии еще некоторое время повторял — в разных словесных вариантах — эту мысль, и она давала повод упрекать режиссера в проповеди общественной пассивности, в отказе от социальной борьбы.

Коронная мейерхольдовская идея этих лет иная: он хотел абстрактную образность символизма самым энергичным способом «вдвинуть» в конкретность русской социальной борьбы. В образах отвлеченных, «надмирных» обнаружить возможность прямого соприкосновения с жизнью и «взрывного» воздействия на нее. В пьесах Ибсена, Гауптмана, Метерлинка — прежде всего Метерлинка — он искал «динамит», который должен был «в одно мгновенье» разрушить старый мир.

Мейерхольд пытался поставить символистские драмы так, чтобы в спектаклях выразилось клокотавшее и в его душе возбуждение. В сохранившемся режиссерском экземпляре «Смерти Тентажиля» (периода Студии на Поварской) записаны слова речи, которую Мейерхольд намеревался произнести {51} перед премьерой. Это обращение к публике полностью раскрывает замысел Мейерхольда.

«А попробуйте, когда будете слушать пьесу, милостивые государыни и милостивые государи, негодовать вместе с Игреной не против смерти, а против причинности ее, и простои символ пьесы вырастет в одну из проблем — к социализму»[[148]](#endnote-143).

Этот первый набросок еще лаконичен. Но вот он дается уже в развернутом виде:

«Королева, о которой в пьесе так много говорят, символ Смерти. Но символ можно увеличить в масштабах. Попробуйте, когда будете слушать пьесу, негодовать вместе с Игреной не против Смерти, а против причинности ее, и перед Вами будет не символическая пьеса только. Не смерть, а тот, кто несет с собою смерть, вызывает негодование. И тогда остров, на котором происходит действие, — это наша жизнь. Замок королевы — наши тюрьмы. Тентажиль — наше юное человечество, доверчивое, прекрасное, идеально чистое. И кто-то беспощадно казнит этих юных прекрасных людей… На нашем острове тысячи Тентажилей стонут по тюрьмам»[[149]](#endnote-144).

Тут, в этой так и не произнесенной речи (правда, несколько изменив текст, Мейерхольд все же потом произнес ее перед премьерой «Смерти Тентажиля» в Тифлисе) все названо своими словами. Остров — «наша жизнь», замок королевы — «наши тюрьмы», Тентажиль — воплощение героизма и чистого идеализма борцов за свободу, «тысячи Тентажилей стонут по тюрьмам» и гибнут. Негодовать надо против тех, кто несет им смерть. Вполне естественно в ходе таких рассуждений возникает слово «социализм», а пьеса Метерлинка рассматривается как пьеса «не символическая только», во всяком случае «символ» ее конкретизируется, обретает всероссийский масштаб.

Таковы были действительные идеи затевавшегося спектакля. Впоследствии, ретроспективно обращаясь к «истории и технике» театра, Мейерхольд об этих идеях не вспоминал. С характерным для него в то время сугубым вниманием к форме он писал, что работа над «Смертью Тентажиля» «дала в руки метод расположения на сцене фигур по барельефам и фрескам, дала способ выявлять внутренний диалог с помощью музыки пластического движения, дала возможность на опыте проверить силу мистических ударений взамен прежних логических и многое другое…»[[150]](#endnote-145) Эти формальные искания Мейерхольда в период Студии на Поварской также в высшей степени интересны, ибо они во многом определили облик всего русского символистского театра. Но, анализируя облик спектакля и новые приемы актерской техники, изобретенные Мейерхольдом, не следует забывать о тем, какие мысли он — пусть даже и неудачно — хотел выразить.

Студия на Поварской — об этом неоднократно говорили и Мейерхольд, и Станиславский — была театром-лабораторией, театром исканий. Само понятие студийности, впервые введенное в театральный обиход, означало, что новое дело начинается без готовой программы (которая была, например, у Станиславского и Немировича-Данченко, когда открывался МХТ). Изучение, проба, эксперимент — вот что затевалось. Программу предстояло искать, выработать, найти. Куда поведется и как повернется новое начинание — определенно не знал никто, включая и самого Мейерхольда.

Но первые эксперименты поставил Мейерхольд. И они сразу же «развели» его со Станиславским. В творческом сознании и в конкретной практике Мейерхольда именно в короткий период Студии на Поварской начал вырисовываться поворот к новым сценическим формам театрального символизма.

Сущность экспериментов, предпринятых Мейерхольдом в Студии на Поварской, состояла в том, что он попытался вместо объективированной {52} «картины жизни» на сцене, вместо прямого изображения внешнего мира сделать предметом изображения и воплощения *отношение художника* к миру, к реальной действительности.

Взамен объективного (сама жизнь) выдвигалось субъективное (отношение к жизни).

Примат субъекта над объектом и торжество субъективного над объективным все определили в эстетике символистского театра. Мейерхольд поставил перед собой цель реализовать в материальной конкретности сценических образов логику *воображаемого, а не наблюденного мира*.

Работая над «Смертью Тентажиля», Мейерхольд впервые, наугад и на ощупь, входил на никому еще неведомую, таившую множество сюрпризов территорию новых форм. Это была пьеса о беззащитности человека перед лицом рока и смерти. Человек изымался Метерлинком из его общественных связей и ставился лицом к лицу с таинственной смертью. Такая абстракция в мистифицированной символической форме воспроизводила, однако, реальную действительность времени, когда индивидуум, отдельный «маленький» человек оказывался уже не в состоянии разобраться в сложных противоречиях общества, искаженного и запутанного развитием буржуазных отношений. Тема рока и смерти выступала как символ фатальной непостижимости общественного бытия.

Мейерхольд хотел придать символике Метерлинка конкретное русское содержание, хотел сквозь грустную сказку о погибающем ребенке — Тентажиле и о безжалостной, отвратительной Королеве — Смерти проникнуть к современной русской жизни, к ее беде, к ее тюрьмам и ее смертям. Но такое стремление вовсе не избавляло Мейерхольда от необходимости найти новые средства выразительности, диктуемые символистской формой драмы. Напротив, оно обязывало к поискам новых форм, и Мейерхольд был воодушевлен этой необходимостью. Для Мейерхольда задача состояла в том, чтобы найти сценические формы, адекватные символистской поэзии Метерлинка, а следовательно, и формы символистского театра вообще.

Метерлинк в этом смысле был, так сказать, наиболее «принципиальный» автор. Если символистские мотивы многих пьес Ибсена или Гауптмана сравнительно легко извлекались режиссерами из реалистических по форме сценических построений, как бы вытекали из обыденного комнатного бытия, то Метерлинк, подчиняя сказочные сюжеты велениям инфернальных сил, властно требовал отказа от заурядного быта, от привычной жизненности, от обыкновенного разговора.

Последнее обстоятельство оказалось едва ли не самым существенным. Все огромные достижения Художественного театра в сфере естественного общения людей на сцене, общения, в котором люди, добиваясь взаимного понимания, близости, или же — конфликтуя, воздействовали друг на друга — вся эта тончайше разработанная система с одной стороны оказывалась для Метерлинка слишком богатой и слишком содержательной, с другой же стороны — недостаточно определенной.

Свойственная Художественному театру со дня его возникновения оппозиционность по отношению к монархии, которая содержалась в более или менее глубоком подтексте всех спектаклей МХТ, тут, в «Смерти Тентажиля» выступала в форме развернутого иносказания, выходила из подтекста непосредственно в текст, но пряталась за вуаль сказочного сюжета. Эта сказка сказывалась «прямо в зал». Она требовала новой для театра формы выражения, формы, которая демонстрировала бы не разобщенность и борьбу людей между собой, а их общую обреченность.

Поиски такой формы диктовали не просто ансамбль, не согласованность, но — прямое единство звучания.

{53} Мейерхольд, весьма воинственно выступавший тогда против устаревшей, по его мнению, практики Художественного театра, все же именно из практики МХТ извлек самые главные элементы новой формы, той самой формы, которую он противопоставил «натурализму» Художественного театра.

В Художественном театре родились знаменитые паузы, в молчании которых зрители узнавали о людях больше, чем в словах этих людей.

В Художественном театре, конкретно говоря — в его чеховских спектаклях, впервые возникли выразительные недомолвки, недосказанные или ничего не значащие слова, которые, однако, очень многое означали.

Иначе говоря, путь к Метерлинку предваряли открывал Мейерхольду Чехов. Чеховская форма драмы с присущей ей скрытой, внутренней динамикой, с «подводным течением» действия (которое получило в Художественном театре наименование «подтекст»), с большими и насыщенными важным содержанием паузами, с полифоническим развитием нескольких мотивов — во многом родственна форме метерлинковской драмы. Мейерхольд подступал к Метерлинку, уже проникнувшись музыкальностью чеховской драмы, ее атмосферой и «настроением», ее недосказанностью.

Репетируя Метерлинка, Мейерхольд паузу обоготворил, недосказанность возвел в принцип, интонацию недосказанности взял за основу всего речевого строя спектакля.

Таким способом проще всего выражалась символистская отрешенность персонажей, их полная независимость друг от друга, их слитность в общем однозвучии. Внутренние связи в диалоге были разорваны, он превратился по существу в единый монолог.

{54} Наиболее наглядно такой прием демонстрируется в мейерхольдовском режиссерском экземпляре «Смерти Тентажиля» решением четвертого действия. По пьесе тут идет текст трех служанок. Мейерхольд с поразительной и гениальной простотой пишет: «Все говорят одновременно, так что текст каждой из служанок есть текст всего акта, той части его, где говорят служанки. Только время от времени один из голосов звучит сильнее. Это — каждая из служанок слова *своей* роли говорит громче»[[151]](#endnote-146).

То есть впервые в практике театра Мейерхольд прямо превращал отрывочный диалог трех персонажей в цельный, единый, хором («одновременно») произносимый монолог, только звуковым усилием слегка оттеняя то, что в этом общем монологе принадлежит каждой из служанок. Отдельное было несущественно, оно почти стиралось. Общее — звучало мощно, в три голоса.

К кому обращались эти голоса? С кем вообще «общались» персонажи этого спектакля? Ясно, что не друг с другом. Ясно также, что они адресовались не к самим себе и не просто «в зрительный зал», как это делает обычно артист в монологе. Они общались с чем-то стоящим вне людей, над ними, они, отрешаясь от реальной жизни — и сценической, и внесценической, — говорили с судьбой, с некой выше людей стоящей силой. Зрительный зал, однако, не оставался безучастным к этой мольбе, возносившейся в небо с подмостков сцены. По мысли Мейерхольда, зрители должны были быть захвачены атмосферой, создававшейся на сцене. Режиссер хотел, чтобы атмосфера эта выливалась в зал, растекалась по залу, охватывая его трепетом и тревогой, возбуждая в публике неясные надежды и смутное волнение. В этом почти молитвенном возбуждении виделась возможность воздействия на людей, на их души. Такое воздействие не могло обладать ясностью конкретного призыва, оно отнюдь не содержало в себе ни возбуждающей «заразительной» эмоциональности, ни нагнетения политического пафоса. Мейерхольд не к этому стремился. Толкуя сказку Метерлинка как прямую политическую аллегорию, настойчиво сближая ее с русской действительностью тех лет, он заключал эту аллегорию в примитивно-экстатическую форму. Театр ему представляется в это время как своего рода храм, где актеры — жрецы, священнослужители, а зрители — верующие. Отсюда — многословные рассуждения Мейерхольда той поры об актере, который должен «вспыхивать в экстазе творчества на глазах у всех», «священнодействовать в творческой работе»[[152]](#endnote-147) и т. п.

Но все эти фразы ничего, в сущности, не говорят нам о конкретной форме зрелища, которое Мейерхольд создавал. Гораздо более выразительна в этом {55} смысле короткая запись, где Мейерхольдом тезисно изложены основные принципы построения спектакля. На бланке «Театра-Студии» режиссер писал:

«Метерлинк.

1. Переживание формы, а не переживание одних душевных эмоций.

2. Улыбка всем.

3. Tremolo вон!

4. Читать так, как бы в каждой фразе скрыта большая вера во всемогущ[ую] силу.

5. Твердость звука, т. к. расплывчатость дает moderne.

6. Неподвижный театр.

7. Не оттягивать концов слов. Звук должен падать в глубокую бездну. Звук определенный, а не дрожащий в воздухе.

8. Рояль. Вот почему нет вибраций.

9. Скороговорка недопустима. Эпическое спокойствие.

10. Движения Мадонны»[[153]](#endnote-148).

Из этих десяти пунктов девять адресуются к актерам, и только одно упоминание о «неподвижном театре» выдает главный режиссерский принцип построения мизансцен. Наставления же актерам все, за исключением двух первых и последнего, касаются речевой формы спектакля. Внимание к звучащему слову выглядит здесь преобладающим. Звуковая партитура спектакля вообще разрабатывалась Мейерхольдом чрезвычайно тщательно. В финале пьесы он, например, строил звуковую партитуру так:

{56} «смех служанок, потом

крик Тентажиля,

снова смех служанок,

смех служанок,

крик Тентажиля,

паузочка,

падение тела Тентажиля,

паузочка,

смех служанок торжествующий»[[154]](#endnote-149).

Кроме того, режиссер заботливо устанавливал и такие звуковые подробности, как «шум деревьев», «гудение бури», «звук цепи», «писк петель» и т. п. Но, несомненно, главной заботой его было «стремление к ритмическому чтению»[[155]](#endnote-150). Объявляя войну тремоло, расплывчатости, дрожанию и вибрации звука, добиваясь его твердости, определенности, эпического спокойствия, Мейерхольд тем самым начисто отменял главную задачу, которую ставил перед своими актерами Художественный театр: задачу психологической характеристики данного персонажа в данный момент.

Речь актера больше не должна была конкретно передавать душевное состояние того, кого он играет. Частное, личное, индивидуальное, сиюминутное, то, в чем для артиста Художественного театра была самая соль актерской игры, объявлялось не заслуживающим внимания. На первый план выдвигалось общее: общий тон, общее звучание, общая, всему спектаклю и для всех актеров продиктованная интонация, общий, для всех обязательный, ритм «чтения». В высшей степени характерны эти вдруг появившиеся у Мейерхольда и немыслимые для МХТ выражения: «читать», «чтение». Столь же характерен и пример с роялем: четкий, ясный, без вибраций звук рояля должен был служить камертоном для артистов.

Впоследствии эти положения были развиты и дополнены Мейерхольдом. Важно, однако, отметить, что он их впервые четко сформулировал уже в период работы над «Смертью Тентажиля». Тогда же впервые были найдены и пластические формы «неподвижного театра», столь характерные для эстетики символистского спектакля вообще, — в частности, знаменитые «барельефы».

Впрочем, прежде чем говорить об актерской пластике этого спектакля, расскажем о его общем пространственном решении.

{57} В процессе работы над «Смертью Тентажиля» Мейерхольд решил отказаться от укоренившейся в Художественном театре практики создания предварительного макета оформления. По его собственным словам, решение это пришло случайно и вызвано было просто-напросто тем, что молодые художники Н. Сапунов и С. Судейкин, ранее в театре не работавшие, макеты клеить не умели. Мейерхольду всегда свойственно было умение ударом меча разрубать гордиевы узлы. Он распорядился макеты вообще не клеить и ограничиться эскизами декораций. «Вертя в руках макет, — писал впоследствии Мейерхольд, — мы вертели в руках современный театр. Мы хотели жечь и топтать макеты; это мы уже приблизились к тому, чтобы топтать и жечь устаревшие приемы натуралистического театра»[[156]](#endnote-151).

Мейерхольд явно преувеличивал принципиальное значение перехода от макета к эскизам. Отказ от макета и от принятого уже в МХТ принципа построения декораций на бытовой основе был жестко предопределен пьесой. «Новая техника, — вспоминал много позже Мейерхольд, — была продиктована драматургом. У Метерлинка есть в “Смерти Тентажиля” акты, которые идут на сцене по 10 – 12 минут, а действие происходит в средневековом замке. Но чтобы поставить декорацию замка, надо делать антракты вдвое длиннее актов, а это абсурд. Поневоле пришлось выдумывать “условный замок”»[[157]](#endnote-152).

И Мейерхольд решил ставить пятиактную пьесу с двумя антрактами, т. е. в трех актах. Оформление «Смерти Тентажиля» строилось по довольно ординарному и давно известному способу: живописный задник (горизонт), мост, беседка и пригорок на планшете сцены — все это было достаточно хорошо известно задолго до возникновения МХТ. Не удивлял новизной и тюлевый занавес, им пользовались и раньше во многих оперных спектаклях. Отказ от макета был новостью и вызывающей смелостью только в условиях Художественного театра. Макетная мастерская в этом театре была любимым детищем Станиславского. «Станиславский, — писал художник Н. Ульянов, — осматривает макет не иначе, как с линейкой в руке, он измеряет, подсчитывает, отбрасывает лишнее, сокращает»[[158]](#endnote-153). Отказываясь от макетов, Мейерхольд, по его собственным словам, отказывался от «точности воспроизведения натуры»[[159]](#endnote-154). Макет представлял собой миниатюрную модель будущего оформления сцены. «Сапунов и Судейкин, — писал Е. Гунст, — заменили макет черновым эскизом, в котором центр тяжести перемещался с топографии (т. е. расположения дверей, расстановки мебели и т. п.) на чисто живописную сторону оформления сцены… Декорации они писали сами, поэтому не было надобности в особой детализации эскизов»[[160]](#endnote-155). Следовательно, Сапунов и Судейкин (Судейкин делал I – III акты, Сапунов — IV и V) предложили решение, в котором решающая воздействующая {58} роль принадлежала *цвету*, гармонически организованному *колориту*, цветовой гамме. Мейерхольд потом называл это решение «приемом импрессионистских планов», особо подчеркивая тонкость колорита и «фокусы расположения световых эффектов»[[161]](#endnote-156). После МХТ, выдвинувшего реалистическое дарование В. Симова, Студия на Поварской вовлекла в театр молодых художников новой волны, учеников Константина Коровина. Эти художники противопоставили бытовой дотошности и натуральности точного воспроизведения жизни принцип впечатления, настроения, принцип эмоционального воздействия цветом, т. е. принцип чисто живописный. При этом они не отказывались от изобразительности: на сцене были берег моря, аллея кипарисов, замок, комнаты в замке и т. д. Но все декорации «Смерти Тентажиля» были выдержаны в зелено-голубом тоне.

С этим колористическим решением была сгармонизирована и музыка Ильи Саца. Главное же состояло в том, что Мейерхольд добивался (но не добился) ритмического соответствия актерской игры — общему пространственному и цветовому решению спектакля, его музыке. Отсюда возникла идея «неподвижного театра», т. е. театра замедленных, значительных, даже многозначительных движений, театра, в котором пластика актеров призвана была давать не пластическую копию человеческих движений в реальной жизни (как это было в МХТ), но — медленную «музыку» движений, соответствующую таинственному духу пьесы. Пластика подчинялась музыкальному ритму движения, а не его житейской логике. Временами, в особо значительные моменты действия, актеры вдруг замирали в неподвижности. Человеческие лица и тела в эти моменты становились как бы одухотворенными изваяниями. Режиссер впервые требовал от актеров скульптурной выразительности. Так появились живые «барельефы».

Как этот принцип осуществлялся, видно из режиссерского экземпляра «Смерти Тентажиля». Судя по планировочному наброску Мейерхольда к первому акту, пьеса шла за вуалью, фигуры актеров и декорации смотрелись через прозрачный тюлевый занавес, это придавало их очертаниям смутность, загадочность, ирреальность. В глубине сцены за линией «кипарисов-гигантов» виднелся задник, изображавший море и мрачный замок на скале. (Впоследствии, однако, Мейерхольд приблизил задник к авансцене, глубокая сцена не соответствовала основной постановочной идее.) Слева на планшете сцены был небольшой мостик, в центре — беседка, справа — холм.

{59} Первый выход Тентажиля и его сестры Игрены Мейерхольд разработал подробнейшим образом.

«На пригорок “В” входит Тентажиль (впереди) и Игрена (позади). На вершине холмика Тентажиль приостанавливается и, опустившись на колени, срывает цветок — высокий стебель стройной лилии, растущей на вершине холма. Игрена останавливается. Барельеф. Потом они идут дальше по стрелке на рисунке плана. Одно время их не видно. Они скрылись за пригорком “Д”. Потом они снова появляются. Теперь уже слева на мостике “А”, впереди Игрена, позади Тентажиль. Тут они приостанавливаются. Тентажиль спустил руки вниз через перила. (Цветок в руках, как и дальше — все время.) Игрена остановилась и глядит на него. Пауза. Затем слова»[[162]](#endnote-157).

Если сопоставить эту партитуру действия с общим и обязательным для всех актеров требованием Мейерхольда — «движения Мадонны», — то мы получим ясное представление о пластическом облике спектакля. Условность жеста — почти ритуальна. Указания режиссера чрезвычайно точны в отношении позы актера. Мейерхольд заранее диктует буквально каждое движение.

«Игрена молча идет через лесенку “С” на пригорок “Д”. Повернувшись впереди ложа спиной к публике и поворачивая правое плечо, она садится на правый край ложа. Опустив голову вниз и вытянув сложенные руки на коленях, она начинает говорить». Затем, пишет он, «поза та же, как раньше. Откидывает голову». На следующей реплике — новое движение: «Новый барельеф. Приложив руки к лицу. (Мадонна)» и т. д. Все эти точные и строгие пластические задачи даются на протяжении одного только первого монолога Игрены и сопровождаются схематическими, но выразительными рисунками, опять-таки фиксирующими *позу* актрисы. Далее, организовав очередной {60} «барельеф», Мейерхольд замечает: «Теперь Тентажиль занят цветком. Весь диалог дальше неподвижно».

Любопытны такие замечания: «Пока барельеф не устроили, говорить не начинать»; «Барельеф: нос к носу. Позы меняются. Теперь щека к щеке»; «Вся сцена без перемены поз» и т. п.

Пластическая партитура Мейерхольда тщательно сгармонизирована с партитурой звуковой, только иногда учитывающей эмоции. «До этих пор, — замечает он, например, — Беланжер весь предыдущий диалог вела с постепенным нарастанием нерва. И слова “придут сюда” — высшая точка этого нервного подъема. Она глухо выкрикивает эти слова. Эти слова вызывают отзвук в башне. (Эхо исполняется хором служанок)»[[163]](#endnote-158).

Таким образом, режиссура Мейерхольда в «Смерти Тентажиля» была по преимуществу режиссурой «звуковой» и пластической.

В. Веригина, исполнительница роли Беланжер, вспоминая репетиции «Смерти Тентажиля», писала: «Режиссер прежде всего изгнал обычную натуралистическую волну звука. Он заставлял “чертить” интонациями прямые линии и углы, не разрешая ни малейшей округленности или глиссандо. Волнение, тревога, страх, горе, радость — все эмоции передавались посредством холодного светлого звука — “капли, падающей на дно колодца”. Никаких затушеванных или тремолирующих нот в голосе. Старательно добивались внутреннего ритма, паузы являлись продолжением диалога. Необходимо было все время сохранять этот ритм, чтобы не быть захваченным личной эмоцией.

Репетиции “Тентажиля” происходили на фоне простого холста — это был выгодный фон для человеческих фигур и движений в данной постановке. Пластическому рисунку придавалось огромное значение. Движения были аккомпанементом к словам, а иногда договаривали их или усиливали впечатление, как бы предсказывая, что произойдет. Так, музыкальному плачу Беланжер {61} предшествовал сильный жест поднятых кверху рук с отогнутыми назад кистями. Плач этот был музыкальным и настолько условным, что напоминал скорее звук какого-то инструмента»[[164]](#endnote-159).

Станиславский приехал в Пушкино, и ему была показана «Смерть Тентажиля», а также сцены из других готовившихся пьес. «Было, — писал он потом в “Моей жизни в искусстве”, — много интересного, нового, неожиданного. Была большая находчивость и талантливая выдумка режиссера. Я просмотрел эту показную репетицию с большим интересом и уехал с нее успокоенный»[[165]](#endnote-160).

В. Веригина рассказывала, что на этом просмотре присутствовал также Немирович-Данченко, «приехало много народу, актеры Художественного театра, Алексей Максимович Горький, Мария Федоровна Андреева и другие. “Смерть Тентажиля” произвела большое впечатление на присутствующих. Станиславский сиял. Этот истинный художник радовался удаче молодежи от всего сердца. Он радовался открытию новой области, как радуется исследователь, бескорыстно отдавая свои силы и средства на любимое дело». По свидетельству Веригиной, Горький был глубоко взволнован, «игра в плане условного театра» захватила его. «Все другие были не менее взволнованы. К ним принадлежал, как мне сказали, и Владимир Иванович Немирович-Данченко»[[166]](#endnote-161).

Последнее неуверенное замечание Веригиной сомнительно: Немирович-Данченко, как мы увидим далее, высказывался о спектаклях Театра-Студии очень резко. Станиславский же с воодушевлением писал С. А. Попову: «Хочется хоть на бумаге поделиться с Вами хорошими впечатлениями. Вчерашний день дал мне много радости. Он удался прекрасно. Неожиданно собралась вся труппа Художественного театра, неожиданно приехали Горький, {62} Мамонтов. Таким образом, собрание состоялось с генералами. “Шлюк” произвел прекрасное впечатление … “Тентажиль” произвел фурор. И я был счастлив за Всеволода Эмильевича… Главное же в том, что вчера стало ясно: “есть труппа”, или, вернее, хороший материал для нее. Этот вопрос мучил меня все лето, и вчера я успокоился. Вчера пессимисты стали верить в успех и признали первую победу студии»[[167]](#endnote-162). Слабо прошла, по мнению Станиславского, только одна из трех пьес, подготовленных под руководством Мейерхольда, — «Комедия любви» Ибсена.

Впечатлениями этого дня Станиславский делился и с М. П. Лилиной: «Начали со “Шлюка и Яу” — свежо, молодо, неопытно, оригинально и мило… “Смерть Тентажиля” — фурор. Это так красиво, ново, сенсационно! Вся труппа провожает на вокзал, Горький в ударе и говорит обаятельно»[[168]](#endnote-163).

Но через несколько месяцев, в октябре 1905 года, уже в помещении Студии на Поварской состоялась генеральная репетиция, которая Станиславского разочаровала.

Тому было много причин. Некоторые из них указаны в воспоминаниях той же Веригиной. «С постановкой “Смерти Тентажиля”, — писала она, — случилась беда: репетиции с оркестром шли неблагополучно. Сац не уловил полностью ритм и интонации актеров, может быть, потому, что в них была некоторая неустойчивость, а вернее — потому, что по неопытности игнорировал их, выражая в музыке свое восприятие пьесы Метерлинка, как это сделали и художники: прекрасные сами по себе и в высшей степени подходившие к пьесе декорации все же не помогали выявиться рисунку сценического движения.

Пока пьеса репетировалась на фоне простого холста, она производила сильное впечатление, потому что рисунок жестов ярко очерчивался, а когда актеры оказались на фоне декораций, она проиграла. В постановке сыграл; печальную роль неопытность молодых художников. Судейкин не учел освещения. В его чудесном зелено-голубом тоне, при освещении, которое изменяло цвета, тонули и расплывались фигуры действующих лиц, волосы и лиц; принимали неожиданные оттенки»[[169]](#endnote-164).

Видимо, именно так понял причины неудачи «Тентажиля» Станиславский. С. А. Попов вспоминал, что Станиславский в тот день сказал ему:

«— Все это не то! Это, правда, прекрасная постановка, но в таком вид она не нужна.

— Что же по-вашему нужно?

— На переднем плане нужен просто светлый занавес, и на этом фоне в темных костюмах, как силуэты, актеры должны разыгрывать пьесу»[[170]](#endnote-165).

Художник Н. Ульянов тоже вспоминал об этой генеральной репетиции «На сцене полумрак, видны только силуэты людей, плоскостная декорация без кулис, задник повешен почти у рампы. Это ново, по-новому со сцены доносится ритмическая речь актеров. Медленно развивается действие, кажется время остановилось. Вдруг окрик Станиславского: “свет!” Зал вздрогнул, шум переполох. Судейкин и Сапунов вскакивают с мест, возражают. Голос Станиславского: “Публика не может долго выносить мрак на сцене, это не психологично, нужно видеть лица актеров!” Судейкин и Сапунов: “Но декорации рассчитана на полумрак, на свету она теряет весь художественный смысл! Наступает опять тишина, в которой бьется размеренная речь актеров, но уж при полном освещении сцены. Но едва дали свет, как погибла вся декорация началось расхождение, разнобой живописи и фигур действующих лиц. Станиславский встает, за ним встают зрители. Репетиция оборвана, постановка не принята”»[[171]](#endnote-166).

Таким образом, Мейерхольд, по-видимому, не добился на этот раз свое главной цели: ему не удалось слить в некое эстетическое единство, сгармонизовать {63} между собой пластику «неподвижного театра» и «импрессионистские планы» декораций, музыку речи и музыкальное сопровождение спектакля. Во время просмотра в Пушкино, когда пьеса шла на фоне простого холста и без музыки, эта гармония предвиделась и ожидалась, но во время генеральной репетиции — в декорациях и на музыке — она, вопреки ожиданиям, не пришла, не состоялась. Спектакль как бы распался на составные части, и собрать его воедино Мейерхольд не смог.

Скоро он сам это признал и уже в 1908 году писал о «Смерти Тентажиля»: «Эта трагедия репетировалась на фоне простого холста и производила очень сильное впечатление, потому что рисунок жестов ярко очерчивался. Когда же актеры были перенесены в декорации, где было пространство и воздух, пьеса проиграла»[[172]](#endnote-167). Он вспоминал, что в работе над пьесой его «мучил вопрос о дисгармонии творцов; и если нельзя было слиться ни с декоратором, ни с музыкантом, — каждый из них, естественно, гнул в свою сторону, каждый старался инстинктивно отмежеваться, — мне хотелось по крайней мере слить автора, режиссера и актера»[[173]](#endnote-168).

О том, как обстояло дело с актером, скажем несколько позже, ибо тут был главный камень преткновения для Мейерхольда и в особенности для Станиславского. Пока заметим только, что неудача постигла и вторую пьесу, показанную Мейерхольдом в тот же несчастливый день генеральной репетиции, — «Шлюк и Яу» Гауптмана.

Режиссерский экземпляр этой работы Мейерхольда не сохранился. Мы знаем только с его собственных слов, что постановку задумано было выдержать в стиле «века пудры», что художник Н. Ульянов в первой картине изобразил грандиозные ворота замка, во второй — пышную королевскую постель с балдахином, в третьей — боскетные беседки наподобие корзин, которые тянулись вдоль авансцены. В каждой беседке-корзине сидели придворные дамы, все они в такт, как одна, вышивали иглами из слоновой кости одну широкую золотую ленту. «Задний занавес (фон) — голубое небо в облаках-барашках. Линии горизонта — пунцовые розы во всю длину сцены. Кринолины, белые парики, костюмы действующих лиц скомбинированы в цветах декорации и вместе с ней выражают одну живописную задачу: перламутровую симфонию, обаяние картин К. А. Сомова».

В этой нарядной картине все должно было подчиняться общему ритму — «музыкально-ритмичны движения, линии, жесты, слова, краски декораций, краски костюмов», — писал Мейерхольд[[174]](#endnote-169).

Мейерхольд перевел пьесу Гауптмана из эпохи средневековья в эпоху рококо, переключил ее из шекспировского регистра в регистр Мариво. Такое решение, видимо, объяснялось тем, что попытка Гауптмана создать некую вариацию на шекспировские темы оказалась не вполне состоятельной, пьеса получилась сравнительно легкой и безмятежно-шаловливой.

В репетициях «Шлюка и Яу» Станиславский принял активное участие, «воодушевляясь и приводя всех в восторг. Мы, — писала В. Веригина, — получили от него также ценнейшие указания, как надо держаться и носить костюм».

Особенно увлекала Станиславского найденная Мейерхольдом великолепная мизансцена вышивающих дам. «В третьей картине, когда дамы сидят в боскетных беседках и вышивают одну широкую ленту, длинная полоса ткани лежала у нас на коленях. По указанию Станиславского, мы вышивали условным движением, с сентиментальной грацией поднимая и отводя кисть в сторону, причем каждый раз поворачивали слегка склоненную голову в ту же сторону и бросали взгляд на иголку. Это был очаровательный блик, выражавший манерность, присущую дамам в преувеличенных кринолинах и париках, напоминавших фантастические облачные башни»[[175]](#endnote-170).

{64} Только одна эта сценка и порадовала зрителей генеральной репетиции. «На сцене семь принцесс сидят в семи беседках трельяжа, сквозь которые сверкает небо в облаках-барашках. За сценой музыка Глиэра. Семь принцесс вышивают золотую ленту во всю длину сцены, композиционно объединяющую их, — вспоминал свой первый успех художник Н. Ульянов. — Громкие аплодисменты сначала первых рядов, затем всего зрительного зала»[[176]](#endnote-171).

В изящной гауптмановской «пьесе для шутки и глумления» были щедро рассыпаны колкие насмешки над властью монарха, над придворными подхалимами и шутами и т. д. Но, видимо, в этом случае особенно серьезных идейных или политических целей Мейерхольд преследовать не мог. Карнавальный розыгрыш, который ведет интригу пьесы, был забавен, оснащен множеством грубых острот и каламбуров. Антураж рыцарского замка с принцами, пажами, пирами, гобеленами, охотничьими рогами, шутами и т. д. и т. п. давал фантазии вольный простор. В известной мере, видимо, в работе над «Шлюком и Яу» обозначились первые возможности театральной стилизации, которой Мейерхольд впоследствии отдал много энергии. Но пока это была только осторожная разведка новых путей, не более того. Основная режиссерская задача оставалась той же, что и в «Смерти Тентажиля»: гармония движений, линий, жестов, слов, музыки и цвета. Она и в этом случае достигнута не была.

Один из немногих зрителей генеральной репетиции Театра-Студии Валерий Брюсов, относившийся к опытам Мейерхольда с огромным сочувствием и во многом их теоретически подготовивший, писал, что в спектакле «во многих отношениях сделаны были попытки порвать с реализмом современной сцены и смело принять условность как принцип театрального искусств В движениях было больше пластики, чем подражания действительности иные группы казались помпейскими фресками, воспроизведенными в живой картине. Декорации, мастерски написанные (лучше сказать — созданные) г. Судейкиным и г. Сапуновым, нисколько не считались с условиями реальности: комнаты были без потолка, колонны замка обвиты какими-то лиана! и т. д. Диалог звучал все время на фоне музыки (написанной г. Сацем), вовлекавшей души слушателей в мир метерлинковской драмы. Но с другой {65} стороны, властно давала себя знать привычка к традициям сцены, много летняя выучка Художественного театра».

Вот тут уже Брюсов вплотную приближался к главному узлу противоречий, туго затянутому в практике Студии на Поварской. Он продолжал: «Артисты, изучившие условные жесты, о которых грезили прерафаэлиты, — в интонациях по-прежнему стремились к реальной правдивости разговора, старались голосом передать страсть и волнение, как они выражаются в жизни. Декоративная обстановка была условна, но в подробностях резко реалистична. Комнаты без потолка были просто комнатами в разрушенном здании; лианы, окутавшие колонны в подземельи, казались настоящими лианами. Там, где кончалась выучка режиссера, начиналась обыкновенная актерская игра, и тотчас было видно, что играют плохие актеры, без истинной школы и без всякого темперамента».

Театр-Студия, утверждал Брюсов, «показал для всех, ознакомившихся с ним, что пересоздать театр на прежнем фундаменте нельзя. Или надо продолжить здание Антуан-Станиславского театра, или начинать с основания». Собственная программа Брюсова была очень радикальна и, по тем временам, вероятно, даже для Мейерхольда чересчур последовательна. «Вместо декораций с разными кулисами достаточно будет, — предлагал Брюсов, — поставить красочный фон, соответствующий действию драмы, но никак не иллюстрирующий ее. Движения, жесты и речь артистов должны быть стилизованы, должны стремиться не к подражанию тому, как бывает “на самом деле”, а к той степени выразительности, которой в жизни *не бывает*. Ведь достигает же слово высшей выразительности в стихе, между тем как стихами люди не объясняются друг с другом, даже в минуты величайшего возбуждения. Дайте нам в Театре художественную условность…»[[177]](#endnote-172).

Такие требования гораздо легче было выдвинуть, чем реализовать на практике. Красочный фон, соответствующий действию? Превосходно, но какой именно фон и как установить степень его соответствия пьесе? Движения и речь должны быть стилизованы, доведены до той степени выразительности, какой в жизни не бывает? Прекрасно, но что это означает в переводе на язык конкретной пластики и живой интонации? В принципе Мейерхольд с Брюсовым был согласен полностью. Практически же вся теория условного театра выглядела еще вереницей вопросительных знаков. Дорога мейерхольдовских исканий еще только началась.

Интересно, что впечатления Станиславского после генеральной репетиции почти совпали с впечатлениями Брюсова: «Все стало ясно, — писал он. — Молодых неопытных актеров хватило на то, чтобы с помощью талантливого режиссера показать публике свои новые опыты лишь в небольших отрывках, но когда потребовалось развернуть пьесы огромного внутреннего содержания, с тонким рисунком, да притом в условной форме, юнцы показали свою детскую беспомощность. Талантливый режиссер пытался закрыть собою артистов, которые в его руках являлись простой глиной для лепки красивых групп, мизансцен, с помощью которых он осуществлял свои интересные идеи. Но при отсутствии артистической техники у актеров он смог только демонстрировать свои идеи, принципы, искания, осуществлять же их было нечем, не с кем, и потому интересные замыслы студии превратились в отвлеченную теорию, в научную формулу. Еще раз я убедился, что между мечтаниями режиссера и выполнением их — большое расстояние и что театр прежде всего для актера и без него существовать не может, что новому искусству нужны новые актеры, с совершенно новой техникой»[[178]](#endnote-173).

И Брюсов, и Станиславский оба четко устанавливали разрыв между идеей условного театра и конкретными формами воплощения этой идеи, которые предложил и показал Мейерхольд. Станиславского не обескуражило {66} поражение, свидетелем и отчасти виновником которого он оказался. В ближайшие годы он продолжил опыты постановки символистских пьес, не остановился в поисках такой актерской техники, которая позволила бы артистам передавать «тени чувств», выражать со сцены нечто неуловимое, вечное, ирреальное. Такие поиски он вел, когда репетировал «Жизнь человека» Л. Андреева, «Драму жизни» Гамсуна, «Синюю птицу» Метерлинка. Такие поиски продолжались и в совместной с Гордоном Крэгом работе над «Гамлетом». Но, по точному замечанию Т. Бачелис, Станиславский видел единственный путь к реализации этих идей «в расширении возможностей психологизма». Идя этим и только этим путем, он постепенно и пришел от двойственности опытов Студии на Поварской к цельности «душевного реализма» Первой студии.

Мейерхольду же представлялся гораздо более верным путь, который подсказывал Брюсов, — при всех неизбежных осложнениях, возникавших на этом пути. Мейерхольд объявил войну психологизму и в поисках чистоты формы «потребовал сугубого внимания к пластике, ритму, к экспрессии позы и, наконец, особой читки, технику которой, как и все остальные элементы символистского спектакля, он наметил в Студии на Поварской. Мейерхольд предлагал стройное решение всей проблемы. Необходима виртуозная внешняя техника актера. Необходима четкая и новая форма выявления образа, порывающая одновременно и с “мещанской”, по выражению Станиславского, “будничностью чувств”, и с закостенелыми штампами, применяемыми в театре для передачи возвышенного. Необходимо создание новой, эстетически разработанной пластики актера, с особым вниманием к физической стороне актерского творчества. Необходима четкая — живописная или барельефная — выразительность мизансцен»[[179]](#endnote-174). Необходима, наконец, особая выразительность интонаций, особая техника слова.

«Натуралистический театр, — утверждал Мейерхольд, — не знает прелестей пластики, не заставляет актеров тренировать свое тело и, создавая при театре школу, не понимает, что *физический спорт* должен быть основным предметом, если мечтать о постановках “Антигоны” и “Юлия Цезаря”, — пьес, по музыке своей принадлежащих *иному* театру»[[180]](#endnote-175).

Для Станиславского главной целью оставалось расширение возможностей внутренней техники актера, его интересовали прежде всего духовная жизнь индивидуума, особенности характера, оттенки психологии.

Для Мейерхольда такой путь был неприемлем и невозможен хотя бы потому, что в его «Смерти Тентажиля», например, персонажей со своей независимой жизнью и волей, «отдельных людей» и характеров — не было.

Станиславский стал искать претворения волновавших его возвышенных духовных проблем, «вопросов духа» в конфликтах живых индивидуальностей, в конкретных образах; воплотить их на сцене могли только артисты, владевшие всеми богатствами психологической выразительности.

Мейерхольд шел к «высотам духа» иным путем — с помощью композиции целого, которой актеры должны были покориться. В этой композиции они, актеры, выполняли относительно скромные задачи. Такой путь с неизбежностью вел к жесточайшей режиссерской диктатуре.

«Для меня, — говорил потом Мейерхольд, — было личной драмой то, что Станиславский закрыл в 1905 году Студию на Поварской, но в сущности он был прав. По свойственным мне торопливости и безоглядности я стремился там соединить в одно самые разнородные элементы: символистскую драматургию, художников-стилизаторов и актерскую молодежь, воспитанную по школе раннего Художественного театра. Каковы бы ни были задачи, это все вместе не соединялось и, грубо говоря, напоминало басню “Лебедь, рак и щука” Станиславский, с его чутьем и вкусом, понял это, а для меня, когда я {68} опомнился от горечи неудачи, это стало уроком: сначала надо воспитать нового актера, а уж потом ставить перед ним новые задачи. Такой же вывод сделал и Станиславский, в сознании которого тогда уже зрели черты его “системы” в ее первой редакции»[[181]](#endnote-176).

Решение закрыть Студию было принято Станиславским в дни, когда в Москве завязались ожесточенные уличные бои революции 1905 года.

Мейерхольд поначалу воспринял эти события как добрый знак для Студии. Он мечтал, что «Смерть Тентажиля» явится сильным и своевременным откликом «на злобу дня», что она подольет масло в огонь восстания. Через 12 лет он говорил: «В 1905 году, когда на улицах Москвы назревало народное волнение, в московской Студии готовились к постановке “Смерти Тентажиля”, где невидимая, но страшная чудилась фигура Королевы. Жуткое ощущение вызывал этот призрак, от мертвого дуновения которого трепетало все живое»[[182]](#endnote-177).

Надо думать, однако, что генеральная репетиция «Смерти Тентажиля» заставила все же Мейерхольда усомниться в том, что казалось ему бесспорным, когда он начинал работу над этой пьесой и когда сочинял речь, которую хотел произнести перед ее премьерой. Он понял, по-видимому, что в зыбкой и загадочной форме символистского спектакля ассоциации, так волновавшие и возбуждавшие его («Замок королевы — наши тюрьмы. Тентажиль — наше юное человечество… Тысячи Тентажилей стонут по тюрьмам»… и т. п.), зрителями восприняты не будут, революционизирующего воздействия не окажут. Изначальная, природная для символизма отдаленность от конкретности политической борьбы обнаружилась как непреодолимое препятствие намерению Мейерхольда связать сказку Метерлинка с российской предреволюционной ситуацией, «вдвинуть» пьесу в грозовую атмосферу 1905 года.

Не об этом ли разочаровании в политическом потенциале символистское драмы косвенно свидетельствует сохранившийся в бумагах Мейерхольда на бросок его обращения к актерам Студии? Мейерхольд писал теперь: «Не делитесь на клетки партий. Актеру важно быть одному, ярко выраженному индивидуально. Это ценно в актере — то, что он оригинален. Каждый актер должен выработать честное мировоззрение, актер должен быть социалистом сердце его должно быть всегда свободным, ум — парящим в высь, но он не должен быть догматиком революционных партий, он не должен смешиваться с толпой. Его азарт и отклик на события должны прозвучать в образах на сцене, а не на улицах»[[183]](#endnote-178).

Но образам актеров Студии не дано было «прозвучать на сцене». Революция 1905 года окончательно убедила Станиславского в том, что начато дело бесперспективно. «Разразилась революция, — писал Станиславский. — Москвичам стало не до театра. Открытие нового дела откладывалось надолго … Пришлось закрыть студию в спешном порядке».

Станиславский больше не верил в успех. «Открывать студию было опасно как мне казалось, для самой же идеи, ради которой она основалась, — резюмировал он, — так как плохо показать идею — значит убить ее»[[184]](#endnote-179).

От надежды хорошо «показать» эту идею Станиславский еще не отказывался. Через несколько лет, в 1908 году, набрасывая тезисы доклада к десятилетию МХТ, Станиславский писал, между прочим, следующее: «Когда художественные перспективы покрылись туманом, явилась Студия. Она погибла, но зато наш театр нашел свое будущее на ее развалинах»[[185]](#endnote-180).

И в более тщательно отредактированном «Отчете о десятилетней художественной деятельности МХТ» четко развивал эту же мысль: «Группа новаторов основалась в злополучную студию. Там было много странного для хладнокровного наблюдателя, быть может, было и смешное, но там было и {69} хорошее, искреннее и смелое. Я пострадавшее лицо в этом неудавшемся предприятии, но я не имею права поминать его злом.

Художественный театр тем более должен сохранить добрую память о своем покойном детище, так как он один разумно воспользовался результатами юных брожений. С помощью их Художественный театр помолодел, обновился»[[186]](#endnote-181).

Комментаторы собрания сочинений Станиславского постарались истолковать все эти его размышления как случайные описки. Но все сказано просто и твердо. Станиславский, говоря о той пользе, которую извлек из опыта Студии МХТ, прежде всего имел в виду спектакли «Драма жизни», «Жизнь человека», «Синяя птица», осуществленные с помощью Л. А. Сулержицкого. «Сулержицкий, — писал позже Мейерхольд, — отдал все свои силы на то, чтобы бережно перенести молодые отпрыски Театра-Студии в недра Художественного театра»[[187]](#endnote-182).

Участь Студии на Поварской была заранее предопределена тем, что «новое», к которому оба они стремились, Станиславский и Мейерхольд понимали и предощущали по-разному. Станиславский тогда верил еще в возможность «мирного сосуществования» символистских абстракций и живой, телесной и психологической конкретности вполне достоверных актерских образов. Последующие символистские спектакли Станиславского (особенно выразительно — «Драма жизни» Гамсуна) показали его неискоренимое стремление к бытовой оправданности и прозаической обстоятельности символистских мотивов. В его эстетической системе символ, как и любая другая форма художественного обобщения, должен был возникнуть из самой реальности, из ее естественного потока, из правды людских взаимоотношений и «жизни человеческого духа». Символ мыслился как высшее выражение этой правды, ее апогей, ее результат.

Мейерхольд же со свойственной ему стремительностью решительно рванулся в другую сторону. Это стало ясно уже в Студии на Поварской — и Станиславского разочаровало. Пути Станиславского и Мейерхольда надолго разошлись.

Спектакли Студии не были показаны публике, она так и не открылась для зрителей. Только через несколько месяцев Мейерхольд собрался с духом после страшного поражения, и писал жене: «Падение Студии — мое спасение, потому что это было не то, не то. Теперь только понимаю, как хорошо, что Студия пала». Интересно, что ощущение промаха, («не то, не то») было у Мейерхольда прямо связано с глубоко взволновавшими его событиями революции. В декабре 1905 года, уже после закрытия Студии, он записал в своем дневнике: «Я счастлив революции. Она опрокинула театр вверх дном. И теперь только можно начать работу над созданием нового алтаря»[[188]](#endnote-183).

К этому «новому алтарю» Мейерхольд пришел неожиданно быстро.

## **{****70}** Театр на Офицерской

В объятиях шута и балаганчика старый мир похорошеет, станет молодым, и глаза его станут прозрачными, без дна.

Александр Блок

После закрытия Студии на Поварской Мейерхольд мог бы, вероятно, при желании, остаться в Художественном театре. Он был уже снова введен на роль Треплева в «Чайку» (пьесу возобновили в 1905 году) и играл ее с успехом. «Это было, — говорил потом Мейерхольд, — чем-то вроде моста к моему возможному возвращению в МХТ, на что К. С. мне намекал. Но были и препятствия: Владимир Иванович относился к этому более чем прохладно. А я тогда и сам не знал, чего я хочу, совершенно потерял ориентировку. Но мне не пришлось самому ничего решать, все за меня решил факт полного отсутствия у меня товарищеского контакта с моими бывшими коллегами — участниками “Чайки”, — с которыми я встречался, когда шел спектакль, за кулисами: меня раздражали они — я казался странным им»[[189]](#endnote-184).

В это время Мейерхольд уже сформировался если не как вполне уверенный и дальновидный режиссер — новатор, твердо знающий, куда и какой он проложит путь, то во всяком случае как человек, одержимый обширной программой сценических экспериментов. Пусть еще не вполне отчетливо, но он прозревал уже возможность принципиально нового, не только отличного от МХТ, но и полярно противоположного ему театра. Перспектива медленно развиваться внутри Художественного театра и вместе с ним была совершенно немыслима для него и просто потому, что в это время Мейерхольд был обуреваем идеями символистского искусства, хотел продолжать опыты, начатые на Поварской.

В конце 1905 года Мейерхольд вторично и уже навсегда расстался с Художественным театром и отправился в Петербург, где рассчитывал — не без оснований — найти единомышленников. Он появился на знаменитых «средах» у Вячеслава Иванова, познакомился с Блоком, Сологубом, Бердяевым, Андреем Белым и многими другими философами, поэтами, художниками.

«Театральная жизнь Петербурга, — вспоминал Г. Чулков, — была тогда бледной и вялой… В кружках символистов поговаривали о каком-то новом театре. Похоронить натурализм и психологизм в самом деле пришла пора. Идея символистского театра висела в воздухе. Не было только театрального деятеля, который “дерзнул” бы на рискованный опыт. В те годы один только режиссер мечтал о театральной революции. Это был мой старый знакомый В. Э. Мейерхольд».

Вместе с Чулковым Мейерхольд затеял было создание театра «Факелы» Л. Сулержицкий, который тогда побывал в Петербурге, увлекся их планам настолько, что даже отправился в Ясную Поляну просить у Льва Толстого пьесу для «Факелов». Но ничего из этого не вышло. «Наши с Мейерхольдом попытки найти средства для устройства театра “Факелы” оказались тщетными»[[190]](#endnote-185), — заключает Чулков.

{71} Волей-неволей Мейерхольд вынужден был смириться с необходимостью вернуться в Тифлис и возобновить деятельность «Товарищества Новой драмы». Так он и поступил. Товарищество вновь возникло и немногим больше месяца давало спектакли в Тифлисе (20 февраля — 23 марта 1906 года), затем на лето перебралось в Полтаву, где работало еще почти полтора месяца (4 июня — 16 июля 1906 года).

Оба эти месяца — в Тифлисе и в Полтаве — Мейерхольд мучился, тщетно пытаясь найти некий компромисс между своим стремлением повести театр по новому руслу, открытому опытами Студии на Поварской, и требованиями провинциальной публики, равнодушной к его исканиям.

В угоду публике и, в сущности, по старинке ставились «Фимка» Трахтенберга, «Порченые» Брие, «Евреи» и «Во дворе во флигеле» Чирикова, «На пути к браку» Гартлебена, «Тюрьма», А. Свирского «На пути в Сион» Шольм Аша и т. д.

Все названные пьесы впоследствии не были включены Мейерхольдом в составленный им список его режиссерских работ. Не вошли в этот список и постановки «Дяди Вани» и «Вишневого сада» Чехова, «Детей солнца» Горького и других пьес, осуществленных в сценических принципах МХТ — с относительно скромными самостоятельными коррективами.

Лишь в нескольких спектаклях Мейерхольд продолжил свои поиски. Он был уже зрелым человеком, ему исполнилось тридцать два года. Необходимость применяться к провинциальным вкусам и условиям работы его уже утомляла, и письма Мейерхольда из Тифлиса и Полтавы проникнуты глубоким отвращением к провинции.

«Здесь, — писал он жене в конце февраля 1906 года, — никакого удовлетворения… Для того, чтобы работать в провинции, мне приходится принижать свой вкус… Словом, ужас, ужас, ужас. Я мечтаю о театре-школе и о многом таком, что в провинции никогда не осуществимо. Зачем, зачем я погублю себя! А я погублю, если я останусь в провинции».

Столь обострившееся недовольство Мейерхольда провинцией подогревалось, несомненно, уже полученным из Петербурга приглашением Комиссаржевской начать новый сезон у нее, — приглашением, которое Мейерхольд сразу же, даже до начала спектаклей в Тифлисе, решил принять. Но идеи, которыми он был тогда обуреваем, Мейерхольд все же попытался реализовать без отлагательства. Некоторые его тифлисские и особенно полтавские работы в этом смысле были весьма интересны.

В Тифлисе он сразу же объявил две пьесы из репертуара Студии на Поварской: «Комедию любви» Ибсена и «Смерть Тентажиля» Метерлинка. Обе постановки отчасти воспроизводили студийные работы. Но было в них нечто новое. В «Комедии любви» Мейерхольд вместе с режиссером Прониным особенно детально разрабатывал национальный колорит пьесы, то, что он называл тогда «норвежскими пятнами»: «Национальные флаги, тенты над балконами, гирлянды, крокет, гамак, фиорд, звездное небо, студенты в национальных шапочках с корпоративными флагами, лентами, рогом изобилия с цветами, горничная в национальном костюме, какой-то особенный чайник, все хоры, положенные на музыку Грига…» Видимо, у публики сильно рябило в глазах, во всяком случае пьеса прошла без особого успеха.

Заманить тифлисских зрителей на «Смерть Тентажиля» Мейерхольду сначала вообще не удалось. Пьесу объявили, но в кассе предварительной продажи билетов никто на нее не записался. Спектакль пришлось отложить на месяц. Наконец, 19 марта пьеса, над которой Мейерхольд работал целый год, была дана. Перед спектаклем Мейерхольд произнес речь, с которой он намеревался выступить в день открытия Театра-Студии которую дополнил только явно неискренними комплиментами тифлисской аудитории, ее «чуткости», ее «подготовленности к восприятию нового искусства».

{72} «Смерть Тентажиля» шла в темно-зеленой раме, затянутой тюлем, под музыку Ильи Саца. «Костюмы, — писал Мейерхольд, — были светлые, как в студии. И всю постановку, благодаря этому, пришлось выдержать не в стиле примитивов, а в тонах беклиновских картин. Беклин вышел настолько определенным, что его заметили решительно все. Это было для меня не идеально, но ценно, что цельно». Далее в том же письме Мейерхольд дал и более ясную «формулу» спектакля: «беклиновский пейзаж и позы Боттичелли». Актерами он был недоволен: «они играли не так, бледно, невдохновенно, сухо, технически. Меня они раздражали…»

Видимо, раздражали они и тифлисских зрителей, слушавших пьесу невнимательно, хотя смещение спектакля к «тонам Беклина» было несомненной (если даже и случайной) уступкой провинциальным вкусам: символизм в немецком беклиновском варианте приобретал специфически мещанскую красивость и вульгарную эффектность.

В Тифлисе Мейерхольд поставил «Графиню Юлию» Стриндберга, «Ганнеле» Гауптмана, а также нашумевшую тогда пьесу Е. Чирикова «Евреи». Пьеса шла при постоянных аншлагах, особенным успехом пользовалась интересно решенная Мейерхольдом сцена погрома. «Эту сцену он изобразил на абсолютной темноте и почти на абсолютной тишине на сцене, — вспоминал В. Подгорный, служивший у Мейерхольда в Тифлисе. — Только отдельные звуки за сценой в виде отдаленного гула показывали, что в городе действительно неспокойно. И лишь в последний момент, когда врываются хулиганы-погромщики, резкий выстрел заканчивает сцену погрома»[[191]](#endnote-186).

В Полтаве принципиально важными для Мейерхольда явились спектакли «Привидения» Ибсена, «Чудо святого Антония» Метерлинка. «Каин» О. Дымова, «Крик жизни» и «Зеленый попугай» Шницлера, «Варвары» Горького.

«Привидения» и «Каин» исполнялись без занавеса. Для современных пьес такое решение было по тем временам отчаянно смелым новшеством. (В 1898 году в МХТ была без занавеса сыграна «Антигона».) Впоследствии Мейерхольд замечал: «Осуществить этот прием помогло исключительно удобное устройство сцены в полтавском театре, на котором я летом 1906 года делал ряд опытов … В полтавском театре рампа легко разбирается, место, предназначенное для оркестра, искусно застилается полом в уровень со сценой, образуемая таким образом эстрада создает сильно выдвинутый в зрительный зал просцениум»[[192]](#endnote-187).

Эта скромная запись констатирует важнейшее и очень существенное для Мейерхольда событие. Начиная с 1906 года сфера деятельности режиссера решительно расширяется. Его фантазия отныне больше не ограничена пределами и размерами сцены, она захватывает весь театральный зал, более того, все театральное здание. С этого момента и уже до конца его творческой жизни Мейерхольду свойственно агрессивное стремление пользоваться в соответствии с той или иной конкретной постановочной задачей всем помещением, в котором дается спектакль, — он постепенно захватывает оркестровую яму, зрительный зал, ложи, всю сцену вплоть до последней ее стены, он распространяет представление во все углы театрального здания.

В Полтаве идея спектаклей без занавеса естественно повлекла за собой отказ от перемен оформления и обстановки и, значит, стремление придерживаться (даже вопреки авторским ремаркам) единства места. «Благодаря устранению занавеса, — писала полтавская газета, — зритель остается все время перед одной обстановкой действия. Этим лучше сохраняется и поддерживается определенное впечатление, получаемое от драмы»[[193]](#endnote-188). Впоследствии Мейерхольд отважится менять декорацию на глазах у публики; в Полтаве до этого дело еще не дошло. Без занавеса — значит без перемен, — таков был принцип, его и придерживались.

{73} «Чудо святого Антония» (пьеса шла в Полтаве под названием «Сумасшедший») уже в этой первой мейерхольдовской редакции спектакля было поставлено с сатирической резкостью. Антитезой правде Антония и непосредственности Виржини стала безжизненность остальных персонажей, «неживых людей», буржуа.

Главной темой «Крика жизни» Шницлера в постановке Мейерхольда была тема угнетающей власти вещей над людьми. Эта мысль выражалась самым грубым, до наивности простым способом: вещи загромождали сцену, преувеличенных размеров диван доминировал в интерьере, где, писал Мейерхольд, «каждый вошедший мог показаться как бы стиснутым и уничтоженным чрезмерной властью вещей». Мейерхольд ставил своей целью «преодоление чеховских настроений во имя фатального и трагического», экспериментировал в поисках приемов гротеска и «мистически углубленного тона»[[194]](#endnote-189).

По-видимому, именно в Полтаве, во всяком случае в том же 1906 году, Мейерхольд задумал написать книгу о театре. Первоначально замысел этот был реализован только в виде большой статьи «Театр. (К истории и технике)», вошедшей в сборник издательства «Шиповник» (1908). Пафосом работы явилось провозглашение, теоретическое обоснование и развитие идей условного театра.

В записках Мейерхольда 1906 года сохранился черновик письма, вне всякого сомнения адресованного К. С. Станиславскому, в котором он сообщал о своем замысле книги. Мейерхольд писал: «В этой книге (ее я посвящаю Вам) Вы прочтете отрицательное отношение к той школе сценического искусства, основателем которой в России явились Вы. Я умышленно подчеркиваю одни отрицательные стороны этой школы. Мне это надо. И я мог бы рядом с этой книгой написать другую, в которой осветил бы все положительные стороны Вами основанной школы. То, что Вы сделали, громадно и нужно. Но оно уже отошло в область истории. Так быстро двигается вперед русское искусство. Вы стоите у нового моста. Вот почему еще при жизни Вашей я словно пишу о том, что могло бы причинить Вам огорчение»[[195]](#endnote-190).

Однако, пытаясь весьма сбивчиво и общо сформулировать основные принципы «нового» сценического искусства, призванного отодвинуть школу Станиславского «в область истории», Мейерхольд, разумеется, понимал, что новое искусство надо еще, как минимум, показать и утвердить в театральной практике. Эту задачу не выполнила Студия на Поварской. Не достигли цели и мало кому известные тогда тифлисские и полтавские эксперименты Мейерхольда.

Книга — книгой, но нужна была сцена в столице, нужны были публичные спектакли в Москве или Петербурге, — всякая другая возможность обнародовать «новое искусство» заведомо исключалась.

И Мейерхольд писал жене: «Я не могу не жить в столице. Я завязал новое интересное дело; его надо завершить — может быть, из этого ничего не выйдет, но я должен докончить начатое». Он мечтал: «Может быть, Дягилев выстроит новый театр». Но дягилевский воздушный замок только еще проектировался, и то неуверенно, а у Комиссаржевской уже был вполне реальный театр в Петербурге, и она звала Мейерхольда к себе.

Как мы уже заметили выше, Мейерхольд согласился сразу, хотя и считал, «что театр этот — не то, не то», хотя в письмах к Е. Мунт и высказывал опасение, что в театре Комиссаржевской в Пассаже «результатов все-таки достичь нельзя».

Художественная сторона спектаклей театра Комиссаржевской в Пассаже сильно отставала от высокого уровня искусства, который поддерживали в стенах МХТ К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Репертуарная линия театра в Пассаже, где ставились пьесы Горького, Чехова, {74} Ибсена, давала весьма симптоматичные отклонения — то к «Весеннему потоку» А. Косоротова, то к «Мастеру» и «Другой» Генриха Бара. Все эти компромиссы нельзя было не связать с заведомой слабостью режиссуры. Хотя А. Петровский, Н. Попов, И. Тихомиров, Н. Арбатов, режиссировавшие у Комиссаржевской, исповедовали «театральную веру» Станиславского, хотя все они стремились к реализму, однако их понимание реализма было поверхностным, внешним, и в лучшем случае их работы отличались лишь общей культурностью, внешним правдоподобием. Ансамблевости, которая в это время для МХТ была уже незыблемым требованием, театр Комиссаржевской не знал.

Особенно резко ощущалась слабость режиссерской воли и объединяющего творческого начала, разумеется, в ибсеновских и чеховских спектаклях.

«Такие пьесы, как “Строитель Сольнес”, “Росмерсхольм” или “Привидения”, — констатировал Ф. Комиссаржевский, — втискивались в совершенно неподходящую для них обстановку, и не было найдено для них ни стиля, ни ритма, ни тона. Комиссаржевская сама нашла свою Нору, свою Гильду, Бравич сам нашел своего Ранка, Мандерса, а остальные играли Ибсена как Чирикова или Найденова». То, что сказано тут об Ибсене, относилось и к Чехову, и к Островскому, и к Горькому: режиссура неизменно оставалась позади автора и первой актрисы.

Между сезонами 1905/06 и 1906/07 годов труппе Комиссаржевской предстоял переезд в новое помещение — из Пассажа на Итальянской улице в специально перестроенное здание бывшего театра Неметти на Офицерской.

Между тем ясно было, что театр в целом, как некое новое явление искусства, не состоялся. Биографы Комиссаржевской, склонные рассматривать театр в Пассаже как апогей и зенит ее творческой судьбы, не приводят обычно слов самой актрисы, с горечью говорившей в 1908 году: «Да, свой театр, я у цели… Какова была моя программа? Сказать, что в первый год в “Пассаже” я решила ставить такой-то репертуар, а такого-то не ставить, я — не могу… И первый, и второй сезон репертуар был натуралистического типа … А между тем, мне хотелось вырваться из отмежеванного и определенного…

Мне становилось все более ясным, что театр должен говорить только *о вечном*, сообразно с этим… должны искаться формы для его воплощения, так как формы натуралистического театра непригодны…»[[196]](#endnote-191).

Другими словами, Комиссаржевская поняла, что «дело» надо вести иначе, и в этот момент со свойственной ей жадной восприимчивостью и готовностью к самоотдаче увлеклась идеей символистского театра.

Когда Комиссаржевская оказалась в петербургском кружке символистов, тотчас, разумеется, было названо имя Мейерхольда. И она без колебаний послала ему предложение возглавить театр. Его искания, говорила она, «на сколько я знала о них понаслышке, были мне интересны»[[197]](#endnote-192).

Мейерхольд уже в мае 1906 года встретился с Комиссаржевской в Москве. «Пока скажу только одно, — писала актриса, — что беседа наша произвела на меня самое отрадное впечатление. В первый раз со времени существования нашего театра я не чувствую себя, думая о деле, рыбой на песке»[[198]](#endnote-193).

Способность Мейерхольда увлекать и способность Комиссаржевской увлекаться в этот момент дали сильную вспышку энтузиазма. Расстались они возбужденные, счастливые, исполненные решимости.

Комиссаржевская впервые столкнулась с режиссером, полным смелых и неожиданных замыслов, ищущим, дерзким, да еще способным (как это видно было уже тогда и как это особенно заметно стало впоследствии) превращать актеров в своих рьяных последователей, учеников — в приверженцев, а зрелых артистов — в учеников. Мейерхольд проповедовал отказ от сценического натурализма, от всякого внешнего правдоподобия в театральном {75} искусстве, от иллюзорного изображения быта. Это не могло не привлечь Комиссаржевскую, давно уже думавшую — и не без оснований, — что ей самой, ее «театру души», бытовая достоверность обстановки не нужна.

Идеи символистского театра, которые выдвигал Мейерхольд, были соблазнительны для Комиссаржевской, ибо тут-то как раз и мерещился ей давно желанный «театр души», театр философских обобщений, в формы которого, казалось, легко и естественно должна вписаться ее собственная артистическая индивидуальность, ее лирическая тема.

Она не убоялась «режиссерского деспотизма». Между тем, Мейерхольд уже тогда не скрывал своего твердого убеждения, что постановщик должен быть единственным и всевластным хозяином спектакля. Надо сказать, что, хотя природа таланта Комиссаржевской и условия, в которых талант ее сформировался, всегда до сих пор выводили ее в положение «солирующей» актрисы, она, тем не менее, вопреки велениям собственной творческой натуры, искренне и горячо стремилась подчиниться требованиям ансамбля. Теперь же, когда к ней явился режиссер, в котором она почувствовала единомышленника, режиссер, способный реализовать ее мечту о «театре свободного актера, театре духа», она искренне готова была (хотя и не могла!) отдать ему свое искусство — как глину в руки скульптора.

Многие предостерегали Комиссаржевскую от альянса с Мейерхольдом. Все в этом союзе было заранее чревато конфликтом. Актриса, в принципе вообще неспособная полностью подчинить себя воле режиссера, поступала в распоряжение режиссера, меньше всего склонного в этот момент давать актерам хотя бы относительную свободу. Актриса, по преимуществу лирическая, соединяла свою творческую судьбу с режиссером, которому лиризм — как показало будущее — был в принципе противопоказан. Актриса нервная, трепетная, порывистая выражала готовность работать с режиссером, который требовал тогда жесточайшей рассчитанности, точнейшей выверенности всего мизансценического рисунка…

Много лет спустя Мейерхольд, судя по вызывающим полнейшее доверие записям А. Гладкова, охотно и довольно часто вспоминал о Комиссаржевской. «Комиссаржевская, — говорил он, — была изумительной актрисой, но от нее хотели, чтобы она была одновременно Жанной д’Арк… Комиссаржевскую помнят больше по драматическим ролям, но она была и прекрасной Мирандолиной, и замечательно играла водевили. Она обладала огромной артистической жизнерадостностью, но в то время это никому не было нужно».

В другой раз он замечал: «Прелесть Комиссаржевской была как раз в том, что она играла героинь, совершенно не будучи “героиней”»[[199]](#endnote-194). И вновь возвращался к мысли о мажорности Комиссаржевской: «Время, в которое она жила, требовало от нее не всех красок, которыми она обладала, — высокой романтической комедии не оказалось в ее репертуаре, а у нее были для нее все данные: большие ресурсы шаловливой жизнерадостности, внутренний мажор»[[200]](#endnote-195).

Все первые годы режиссерской деятельности Мейерхольда он имел дело с молодыми, совсем «зелеными» актерами и актрисами. Сам еще молодой и неопытный, он их учил, наставлял, а они смотрели ему в рот. Теперь взаимоотношения внешне как будто менялись: режиссер, спектакли которого видела только провинция, вступил в контакт с лучшей, прославленной актрисой России. Впоследствии он, как мы только что убедились, говорил о ее жизнерадостности. Но за год совместной работы с Комиссаржевской Мейерхольд, как бы выражая им самим указанную избирательность времени, ни в одной мажорной роли ее не показал. Общая тональность театра на Офицерской была мрачной и тревожной. Комедии здесь вовсе не ставились, и в зрительном зале не смеялись.

{76} Мейерхольд работал в театре на Офицерской ровно год. Это был год, очень важный в его жизни и значительный для истории символистских сценических экспериментов. В этот год были явлены миру в «готовом» виде многие основные идеи и формы русского театрального символизма.

Русская символистская поэзия уже много лет была реальностью и выдвинула имена Блока, Брюсова, Бальмонта и др. Что же касается символистского театра, то о нем говорили, спорили и писали давно, его возможность и неизбежность теоретически обосновывали и В. Брюсов, и Андрей Белый, и Вячеслав Иванов, но реально он в России еще не существовал, поскольку ни первые, предпринятые в провинции опыты Мейерхольда, ни первые опыты Станиславского, ни их совместные эксперименты в Студии на Поварской общественного признания не получили.

Предложение Комиссаржевской открывало для Мейерхольда возможность продолжить опыты и опробовать — причем не в студийном, лабораторно-замкнутом варианте, а в варианте открытом и публичном — все возможности сценического символизма. Во всяком случае, такие возможности символистского театра, какие сам он, Мейерхольд, считал реальными, перспективными.

Тут необходимы, однако, некоторые существенные оговорки.

После того как «Смерть Тентажиля» была доведена до генеральной репетиции в Студии на Поварской и затем показана широкой публике в Тифлисе, Мейерхольд уже не надеялся, видимо, что сумеет дать символистской драме — русской или переводной — отчетливо политическое, революционизирующее публику звучание, что неясность символистских предчувствий и предощущений он сумеет перевести на язык конкретной общественной реальности. Поражение революции 1905 года было уже позади. Это не значит, что неистовая и мятежная натура Мейерхольда примирилась с поражением революции как со свершившимся фактом. Напротив, чувство протеста по-прежнему бушевало в нем и выражалось — самым подчас неожиданным образом — в его сценических композициях. Но в принципе широкая программа театральной революции, которую намеревался произвести Мейерхольд в театре на Офицерской, прямого призыва к революционному действию не предлагала и не содержала. Если в письме к Чехову в 1901 году он мечтал о театре, который заставит «всех страдать одним горем, выражать один восторг, протестовать против того, что всех одинаково возмущает», — то есть быстрой рукой набрасывал программу революционного театра, и потом, репетируя «Смерть Тентажиля», пытался эту программу реализовать, то теперь, в 1907 году, темперамент Мейерхольда устремляется в другое русло. Теперь его цель — революционизировать самый театр. Вот почему спектакли на Офицерской становятся серией ошеломляющих, возмущающих, шокирующих и — очень редко — восхищающих публику дерзких сценических экспериментов.

Само собой понятно, что, стремясь полностью преобразить современный театр, Мейерхольд полагал установить между новым театром, который будет им создан, и русским обществом новые взаимоотношения, принципиально иные, нежели, например, те, которые сложились между Художественным театром и его публикой. Полемика Мейерхольда с творческим методом Художественного театра все обострялась — и в спектаклях Мейерхольда, и в его публичных высказываниях.

Но театральная революция, Мейерхольдом задуманная и начатая, не была, как это принято думать, простым применением на практике театральных теорий Брюсова, Андрея Белого, Вячеслава Иванова или даже Метерлинка.

Внимательно вчитываясь в статьи и книги русских теоретиков символистского театра, можно, конечно, отыскать в их сочинениях более или менее {77} внятные проблески идей, впоследствии реализованных или хотя бы опробованных Мейерхольдом. Некоторые спектакли театра на Офицерской — в первую очередь «Сестра Беатриса» Метерлинка — естественно подсказывают обманчивое впечатление, будто Мейерхольдом осуществлены были упования, например, Андрея Белого, придававшего искусству смысл религиозный, предсказывавшего возрождение мистерии. Андрей Белый считал, что «искусство не имеет никакого собственного смысла, кроме религиозного; в пределах эстетики мы имеем дело лишь с формой; отказываясь от религиозного смысла искусства, мы лишаем его всякого смысла»[[201]](#endnote-196). С «Сестрой Беатрисой» связано и мнение, будто самый театральный символизм Мейерхольд понимал вполне в духе воззрений Андрея Белого на театр как особую форму богослужения. Белый говорил и конкретно — какая именно форма желательна, даже неизбежна. «Музыкальность современных драм, их символизм не указывает ли на стремление драмы стать мистерией? Драма вышла из мистерии. Ей суждено вернуться к ней. Раз драма приблизится к мистерии, вернется к ней, она неминуемо сходит с подмостков сцены и распространяется в жизни»[[202]](#endnote-197).

С другой же стороны, многолетние и разнообразные усилия Мейерхольда стереть границу между сценой и зрительным залом, сделать публику активной соучастницей представления заставляют вспомнить мечтания Вячеслава Иванова, утверждавшего будто природа сценического искусства «не в моменте героического почина, но в моменте соборного согласия, — не в начале личном, но в начале общественном»[[203]](#endnote-198). И кажется, что Мейерхольдом осуществлена коронная идея и заветная мечта Вячеслава Иванова о новом театре, цель которого в том, «чтобы зритель перестал быть только воспринимающим зрителем и действовал сам в плане идеального действия сцены»[[204]](#endnote-199).

Мысли Вячеслава Иванова и Андрея Белого, как видим, сходятся, сближаются, указывают один путь — путь «соборности», превращения театра в храм и дальше — выхода театра на площадь. Вдали маячит образ театра, в котором актеры и зрители сольются воедино в некоем общем жизнетворящем, созидательном и очистительном действе.

Мейерхольд в период, предшествовавший его приходу на Офицерскую, был вполне «в курсе» всех символистских театральных теорий — русских и западных. Это видно хотя бы по его записным книжкам, целые страницы которых испещрены названиями жадно прочитанных книг, статей и трактатов символистов всех оттенков, символистов-поэтов, прозаиков, эстетиков. В частности, сильное впечатление произвела на Мейерхольда книга Георга Фукса «Театр будущего».

Мейерхольд отнюдь не был равнодушен ко всем этим идеям, напротив, в его собственных теоретических высказываниях их отзвуки отчетливо слышны.

Но одно дело театральная теория, и совсем иное дело театральная практика. Реальный опыт мейерхольдовского театра на Офицерской принес не только первые убедительные победы русского сценического символизма, — такие, как «Сестра Беатриса» и «Жизнь человека». Гораздо более важным эстетическим итогом всех экспериментов на Офицерской (по крайней мере для самого Мейерхольда) явился «Балаганчик». А это означает, что дерзкие, разнообразные, настойчивые искания режиссера не столько базировались на тех или иных заранее заданных и подсказанных идеологами символизма концепциях, сколько повиновались невысказанным догадкам его собственного гения, его импульсивному восприятию духа, ритма и эмоционального строя современной жизни. В этой импульсивности Мейерхольда, в теоретической неосознанности многих экспериментов, в его упрямом желании действовать наперекор ожиданиям публики, озадачивать и сбивать ее с толку, без сомнения, коренная {78} причина многих его провалов. Но та же импульсивность и неосознанность действий гениального экспериментатора с фантастической быстротой дала русскому сценическому искусству начала века совершенно не предвиденную никем — ни Белым, ни Ивановым, ни Брюсовым — доминирующую тему арлекинады, возрождение в новом, немыслимом, казалось, варианте, обновленной традиции итальянской комедии масок, весь тот огромный пафос вольной игры комедиантов и трагического маскарада, который доныне связан в театре нашего времени с именем Мейерхольда.

Если же говорить о театральных теоретиках, все же оказавших на него — на его спектакли, а не на его статьи и интервью, — реальное воздействие, то среди них особенно близким Мейерхольду был, видимо, Брюсов, чья статья «Ненужная правда» (1902) в свое время, бесспорно, помогла Мейерхольду осознать и осмыслить его собственное неприятие Художественного театра и чья рецензия на единственное представление, данное в Студии на Поварской, без сомнения во многом выражала и его неутоленные желания.

Брюсов в ранние годы нашего века настоятельно твердил, что «нельзя в угоду знанию и науке видеть в искусстве только отражения жизни… Нет искусства, которое повторяло бы действительность. Во внешнем мире не существует ничего соответствующего архитектуре и музыке. Ни Кельнский собор, ни симфонии Бетховена не воспроизводят окружающего нас… Предоставим воспроизведение действительности фотографии, фонографу, — изобретательности техников». И Брюсов цитировал изящный афоризм Грильпарцера: «Искусство относится к действительности, как вино к винограду»[[205]](#endnote-200).

В этих вот широких программных высказываниях Брюсова, не содержавших (как и статьи Брюсова, специально театру посвященные) внятных ответов на конкретные вопросы театральной практики, провозглашались идеи, для Мейерхольда необыкновенно заманчивые, идеи, возбуждавшие его режиссерскую фантазию. Ибо Брюсов формулировал с необходимой энергией и ясностью позицию, которая, во-первых, полностью отвергала опыт раннего МХТ и, во-вторых, вообще освобождала художника от необходимости «отражать» современную (то есть буржуазную) действительность, а в‑третьих, выдвигала идею красоты, от этой действительности независимой и уже потому ей враждебной.

Еще точнее и еще сильнее формулировал эту идею Н. Бердяев. «Здоровое зерно» символизма он видел «в воспроизведении тонких индивидуальных оттенков человеческой души и в протесте против буржуазной грубости и полного отсутствия красоты в жизни. Символизм находит себе оправдание в теоретической эстетике, которая ни в каком случае не может считать искусство отражением действительности. Идеалистическое мировоззрение должно признать *самостоятельное значение красоты* и художественного творчества в жизни человечества. *Красота есть идеальная цель жизни*, возвышающая и облагораживающая человека. Мы признаем идею самостоятельного значения красоты, понимая под этим *самоцельность* красоты, и таким образом мы только подходим к полноте человеческих переживаний. В буржуазном обществе и его искусстве слишком мало красоты, и оппозиция этому обществу должна внести в жизнь человечества как можно больше красоты, красоты в человеческие чувства, в искусство, в весь строй жизни. *К прежним видам, протеста присоединяется еще эстетический протест против буржуазного общества*»[[206]](#endnote-201).

Что в этих последних словах Бердяева была своя правда — сомнению не подлежит. Более того, мы увидим сейчас, что в первом же спектакле, поставленном Мейерхольдом в театре на Офицерской — в «Гедде Габлер», — именно эта идея «эстетического протеста» против буржуазного общества доминировала полностью и безраздельно.

{79} Все работы Мейерхольда в театре на Офицерской были экспериментальны. Каждый спектакль ставился как опыт, результаты которого никто, включая и самого Мейерхольда, предугадать не мог. В каждом спектакле подвергались проверке, — притом публичной! — постановочные формы, либо уже маячившие раньше в воображении Мейерхольда, либо только что придуманные удачные и неудачные. Всякая догадка тотчас осуществлялась, всякое изобретение сразу же становилось реальностью спектакля. Темп был задан ускоренный донельзя. Быстрота, с которой широкой публике театра на Офицерской предъявлялись одно за другим новые сценические решения, — явление уникальное. Подобных примеров история театра не знает.

Нет поэтому ничего удивительного в том, что впоследствии внимание историков приковано было почти исключительно к сценическим формам, которые Мейерхольд так вдохновенно и так стремительно создавал и которые не успевала освоить и воспринять ни современная публика, ни современная критика. Мейерхольдовский год в театре на Офицерской пронесся, как ураган, оставив за собой в прессе той поры широкую вспененную полосу возмущенных и восхищенных, панических и злобных, восторженных и полных недоумения откликов: рецензий, статей, язвительных заметок и негодующих писем в редакции. Почти все эти отклики были реакцией на необычайность и эпатирующую новизну сценических форм. Идеи оставались в тени, почти вовсе не привлекали внимания.

Да и сам Мейерхольд, стараясь впоследствии осмыслить постановки театра на Офицерской, целиком сосредоточился на чисто формальном их анализе. Но это не значит, что он дал их исчерпывающий анализ. При всей активности формотворчества Мейерхольда, его формальные эксперименты проводились не в безвоздушном пространстве. Время ими по-своему управляло и неизбежно вносило в них свой смысл.

Театр на Офицерской открылся премьерой «Гедды Габлер» Ибсена 10 ноября 1906 года. Из всех возможных интерпретаций заглавной роли Мейерхольд предложил Комиссаржевской толкование, быть может, наиболее спорное, но вполне соответствовавшее общей концепции его спектакля. Толкование это откровенно игнорировало бессердечный и холодный эгоизм Гедды, легко угадываемое в ней необоснованное ощущение собственной исключительности.

Гедда воспринималась Мейерхольдом как «героиня духа», жаждущая красоты. Пьеса Ибсена читалась как трагедия сильной, незаурядной личности, гибнущей в пошлом буржуазном окружении, в мире, вполне соответствующем понятиям «здравого смысла», но — не совместимом с истинной красотой. Так и играла Гедду Комиссаржевская.

В ее игре обозначился вызов «притихшему времени», буржуазному порядку и буржуазной грязнотце, — нервно и возбужденно ее героиня требовала перемен в жизни, не мирилась, не успокаивалась. Что же касается темы красоты, красоты, понятой как воплощение антибуржуазности, как форма и формула «эстетического протеста» против застойности жизни, то эта тема стала в спектакле главной и целиком его поглотила.

Мир, окружающий Гедду, был подан как мир, Геддой воображаемый. Красота, о которой она мечтала и за которую погибала, буквально затопила сцену. Царствовал и безраздельно владычествовал тут Н. Сапунов. Мейерхольд подсказал ему общий принцип решения: узкая, неглубокая полоска сцены; фон для игры актеров — большое декоративное панно. Сапунов понял, что возможности ему открываются небывалые, и восхитил зрителей изысканным (а впоследствии и самым его любимым) сочетанием синих и оранжевых тонов.

О внешности спектакля писали потом с упоением. «Это романтика. Голубое северное созвучие. Краски не кружатся, не бегут. Все спокойно. Все {80} как призрак. Сцена казалась окутанной голубовато-зеленой, серебристой дымкой.

Голубой задний занавес. На нем направо — громадное, во всю высоту сцены, переплетенное окно. Под ним — листья черного рододендрона. За окном — зеленовато-синий воздух с мерцающими звездами (в последнем акте). Налево на этом же занавесе — синий гобелен: золотосеребряная женщина с оленем. По бокам сцены и наверху — серебряные кружева. На полу — зелено-голубой ковер. Белая мебель. Белый рояль. Зелено-белые вазы. В них белые хризантемы. И белые меха на странной формы диване. И, как морская вода, как чешуя морской змеи, платье Гедды Габлер»[[207]](#endnote-202).

Юрий Беляев восхищался тем, как вписывалась в эту немыслимую красоту сама Гедда — Комиссаржевская, «В рыжих волосах ее, в путано-тяжелом великолепии зеленого платья, в узких удлиненных носках туфель и в подкрашенных пальцах угадывалась волшебница, которая сейчас может обернуться в ящерицу, в змею, в русалку. Это не была Гедда Габлер, но как бы дух ее, символ. И все вокруг было также символично. Сцена куталась в кружева, которые лились широкими потоками по обе стороны; ползучие растения украшали веранду; сказочный гобелен, странные столы и стулья, край белого рояля, покрытый целым сугробом белого меха, в который Гедда погружала свои розовые пальчики, как в снег, — все это было обстановкой не самой ибсеновской героини пьесы, но жилищем ее духа, реализацией ее привычек, вкусов, настроений»[[208]](#endnote-203).

Тут — в этой хвале — содержалось осторожное указание не только на расхождение с Ибсеном, но и на самое коренное внутреннее противоречие спектакля. А. Кугель сказал о нем прямо, без обиняков. Если трагедия Гедды воспринимается как трагедия недостижимой красоты, то, писал он, «фон, на котором происходит драма, должен быть мещански-душный. Мейерхольд же… стилизовал не ту обстановку, в которой Габлер живет, а ту, которой она в мечтах своих уже якобы достигла. Пьеса стала поэтому совершенно непонятной, перевернутой; идеал стал действительностью. Вышло броско и крикливо, а смысл-то улетучился»[[209]](#endnote-204).

Действительно, постановочная идея Мейерхольда наглядно воссоздать в спектакле ту недостижимую красоту, о которой Гедда мечтает и во имя которой она гибнет, как бы упраздняла смысл самой роли, — причем не только ибсеновский, но и мейерхольдовский замысел. Только в костюмах можно было сквозь «созвучие красок» углядеть несозвучие людей: темно-серые костюмы добропорядочного Тесмана и тоже вполне добропорядочного асессора Брака, этих мужчин, слишком хорошо знающих, как надо «правильно» жить, коричневый костюм Левборга и розоватое платье Теа создавали некий контраст зеленому платью Гедды, «холодной, царственной, осенней». Получалось так, будто все эти вполне реальные, земные люди вторглись в ирреально-прекрасный мир Гедды. Но их вторжение драматизма не создавало, напротив, «когда Гедда в зеленом платье и в рыжем парике опускается на неведомый изжелта-белый мех, а Левборг в кирпичном сюртуке, Брак с ногами, похожими на резные балясины, и терракотовая Теа усаживаются на голубоватые пуфы, — писал В. Азов, — сочетание этих красок дает красивые пятна, красивые рельефы, ласкающие глаз»[[210]](#endnote-205).

Дом, обставленный Геддой, превращался в спектакле в дом, разукрашенный Мейерхольдом и Сапуновым согласно их пониманию красоты. Соответственно возникала новая драматическая коллизия, смысл которой точно определил критик Н. Иорданский: «Гедда Габлер не приемлет не только мещанства, она не приемлет мира… Это очень интересный замысел для очень интересной драмы, автором которой будет, однако, г. Мейерхольд, а не Ибсен»[[211]](#endnote-206).

{81} Комиссаржевская не находила в тщательно сгармонизованной живописности спектакля никакого повода обнаружить свой нервный и лирический дар. «Ходить и сидеть она скучала, — вспоминал после О. Мандельштам. — Получалось, что она всегда стоит; бывало, подойдет к синему фонарю окна профессорской гостиной Ибсена и долго-долго стоит, показывая зрителям чуть сутулую, плоскую спину». Он считал, правда, что Комиссаржевская «дошла до высокой виртуозности в этой протестантски пристойной профессорской драме»[[212]](#endnote-207). Но, видимо, виртуозность эта была холодна и бестрепетна. Во всяком случае, один из восторженных поклонников Комиссаржевской, друг Блока Евг. Иванов в дневнике своем кратко заметил, что актриса играет Гедду плохо и бедно, «таких не может». Сам Блок, который прежде никогда статей о сценическом искусстве не писал, а к пьесе Ибсена, в отличие от Мандельштама, относился вполне серьезно, в рецензии, посвященной спектаклям театра на Офицерской, констатировал: «“Гедда Габлер”, поставленная для открытия, заставила пережить только печальные волнения: Ибсен не был понят или по крайней мере не был воплощен — ни художником, написавшим декорацию удивительно красивую, но не имеющую ничего общего с Ибсеном, ни режиссером, затруднившим движения актеров деревянной пластикой и узкой сценой, ни самими актерами, которые не поняли, что единственная трагедия Гедды — отсутствие трагедии и пустота мучительно прекрасной души, что гибель ее законна»[[213]](#endnote-208).

В итоге это была неудача, и, видимо, именно она побудила Мейерхольда сформулировать в своей записной книжке «самый роковой вопрос: как эволюцию живописи декоративной сгармонировать с актерским творчеством»[[214]](#endnote-209). Постановка «Гедды» такой вопрос задавала, а ответа у Мейерхольда пока не было.

Н. Сапунов добился непосредственного воздействия цвета и света на публику — красоту зрелища ощутили все. Мейерхольд хотел дать «впечатление голубой, холодной увядающей громадности (только это *впечатление*)» и достиг своей цели. Он видел пьесу «в холодных голубых тонах, на фоне золотой осени»[[215]](#endnote-210), и зрители увидели ее такой.

Мейерхольд понял, что живопись, раньше почти бесправная в искусстве театра, может претендовать на большие права, может непосредственно воздействовать на зрителей, не только выполнять скромную роль «соответствующего фона». И он живописи эти права предоставил. Но красота, к которой стремились, звучала экзотично и экстравагантно, воспринималась как красивость, и В. Азов ехидно указывал на статуэтки в стиле модерн, которые продаются в магазинах электрических ламп. Первый блин получился комом, и уныние воцарилось в театре на Офицерской, где с самого начала далеко не все поддерживали Мейерхольда, а иные — его побаивались.

Следующий спектакль, «В городе» С. Юшкевича, поставленный Мейерхольдом и П. Ярцевым, тоже успеха не принес. В данном случае задача, стоявшая перед Мейерхольдом, была почти парадоксальна. Пьеса была бытовая. «Мещанский уют, дешевое “ситцевое” благополучие, — писал биограф Комиссаржевской, — вот атмосфера пьесы и героев ее, живущих под знаком ничтожных вещей…»[[216]](#endnote-211). Стремясь к изгнанию быта со сцены, Мейерхольд попросту отменил и упразднил весь тот мир вещей, который так много значил для персонажей пьесы. Он оставил их среди голых стен. Столь прямолинейное решение никому тогда не показалось убедительным. Прошло много лет, прежде чем такое «оголение» сцены перестало раздражать публику. Разрушив домовитую, обжитую комнатную уютность пьесы, Мейерхольд предложил взамен зияющую пустоту безыдеального мещанского жития. Это был резкий поворот от вызывающей красоты «Гедды» к сознательно подчеркнутой, выпяченной некрасивости. Оба эксперимента объединяла между {82} собой только их чересчур прямолинейная последовательность. Но если неудача «Гедды» была эффектна, то спектакль «В городе» прошел почти незамеченным. А. Кугель даже упрекнул Мейерхольда в «робости фантазии».

Перелом означился после премьеры «Сестры Беатрисы» Метерлинка, состоявшейся 22 ноября 1906 года. Спектакль был без сомнения лучшей совместной работой Мейерхольда и Комиссаржевской. Единственный раз за всю жизнь Комиссаржевской она уверенно и естественно вошла в режиссерский, в полном смысле этого слова, спектакль, ничем не поступившись, напротив, обретя даже некие новые возможности.

Произошло это, во-первых, потому, что постановку «Сестры Беатрисы» Мейерхольд идейно и эстетически подчинил Комиссаржевской, ее актерской теме и ее неизбежному ощущению своего сценического первенства. Тут она была «главная», она была в центре, и весь спектакль с характерной для Мейерхольда энергией строился как своего рода «пьедестал» для Беатрисы — Комиссаржевской. Мейерхольд проницательно угадал единственную для Комиссаржевской возможность ансамбля: такую возможность, когда весь ансамбль — только фон для первой актрисы. Примененный им принцип решения спектакля был эстетически выгоден Комиссаржевской. Бледное серебро и старое золото гобеленов, стилизованных С. Ю. Судейкиным под Джотто и Боттичелли, фигуры монахинь в серо-голубых платьях — все это было мерцающей и холодноватой средой, в которой резко выделялась живая теплота «грешного тела земной Беатрисы» (слова М. Волошина).

Живопись Судейкина в «Сестре Беатрисе», писал Н. Евреинов, «… играет скорей роль музыкального аккомпанемента … Она непременно хочет быть нейтральной, спокойной, самое большее — нежным эхом диалога. В “Сестре {83} Беатрисе” эта живопись минорно-голубая, монотонно-печальная, но светлая…»[[217]](#endnote-212)

На этом монотонно-печальном фоне, в этой серебристо-голубой гамме великолепно выступала фигура златоволосой Беатрисы — Комиссаржевской. Холодной грусти всей сценической атмосферы резко возражало экстатическое напряжение ее игры.

Другая, и более существенная причина громкого и внушительного успеха «Сестры Беатрисы» заключалась в том, что цельность этого спектакля, в котором полностью выразили себя и Комиссаржевская, и Мейерхольд, глубоко соответствовала духу и смыслу драмы Метерлинка. Пьеса в режиссерской композиции Мейерхольда не менялась, не перетолковывалась на иной лад, она открывалась как бы сама собой, естественно и откровенно, свободно себя выражая, будто изнутри одухотворяя режиссерскую партитуру. И эта самопроизвольная ее «распахнутость» позволяла зрителям войти в мир идей и образов, чрезвычайно близких настроениям русской интеллигенции послереволюционной поры. Перед ними происходила трагедия мятущейся и встревоженной души. Души, подошедшей к самому краю отчаяния и остановившейся, замершей в последней — слабой и робкой — надежде.

Поражение революции 1905 года русская интеллигенция переболела тяжело и с трудом. Сложные комплексы чувства виновности перед народом и разобщенности с ним привели к мучительному для очень многих духовному кризису. Кризис этот и выразился с максимально-доступной сцене наглядностью и трагической остротой в первом эстетически-законченном и по-своему совершенном символистском спектакле русского театра — «Сестре Беатрисе» Мейерхольда. Пьеса Метерлинка с детской простотой и ясностью связывала воедино мотивы бегства от действительности и бегства к действительности. Образ пьесы был образ того самого перепутья, на котором история оставила русского интеллигента. Стремление героини из монастыря в мир, полный опасностей, жестокий и страшный, но тем и привлекательный, внутренне соответствовало интеллигентскому состоянию раздвоенности. В спектакле отразился страх перед революцией и надежда на очищение в ее огне, надежда на чудо нравственного преображения и возрождения человека.

Величие и атмосфера священнодействия, которых добивался Мейерхольд в этом спектакле, необходимы были ему и для того, чтобы передать смятение души Беатрисы, и для того, чтобы выразить тему ожидания чуда, спасительных перемен, способных вернуть душе покой и миру гармонию. Тоска по утраченной гармонии, предощущение избавительного чуда — вот главная тема драмы Метерлинка, спектакля Мейерхольда, игры Комиссаржевской.

Только из человеческих страданий и мук может возникнуть чудо, способное изменить жизнь, вот что утверждал театр этим спектаклем, вот как он толковал метерлинковское «чудо в трех действиях».

Мейерхольд, писал Луначарский, «… затратил немало таланта для того, чтобы выдвинуть на первый план слово чудо, которое с трепетным стоном переходит из уст в уста в группе калек и нищих, с ликованием экстатического торжества из уст в уста сестер. Совершилось чудо, радуйтесь и веселитесь, чудо возможно, Божество проявляет себя… Если не в жизни, то хоть на сцене». Комиссаржевская, продолжал Луначарский, «схватила за сердца интонацией мятежа и неизбывной скорби»[[218]](#endnote-213).

Если, репетируя на Поварской «Смерть Тентажиля», Мейерхольд хотел выстроить режиссерскую партитуру спектакля так, чтобы она была своего рода аллегорией, иносказательным воспроизведением трагической русской политической ситуации, то в его работе над «Сестрой Беатрисой» подобные намерения неощутимы. Он не пытался на этот раз сквозь Метерлинка увидеть Россию, понял, что в пьесах Метерлинка мотив повседневной жизни {84} выступает, по выражению Б. Зингермана, «символически преображенным». Можно и добавить: он зашифрован, этот мотив повседневного трагизма, выражен условными знаками символов. «Слова нам кивают помимо своего смысла»[[219]](#endnote-214), как определил это явление Андрей Белый. Все сдвинуто до неузнаваемости, все многозначно, и поэтому фатально. Как сказано дальше в работе Зингермана «Ибсен, Метерлинк, Пиранделло», «не человек действует, а человеком действуют»[[220]](#footnote-9). Принцип фатальности, когда «человеком действуют», открывал театральному режиссеру неограниченные возможности. Режиссер получал внутреннее, эстетически обоснованное право «действовать актером».

Для Комиссаржевской, актрисы лирической, всегда и во всех ролях открывавшей миру себя, роль Беатрисы, одновременно и грешной, и святой, и мученицы, и победительницы, была в какой-то мере ролью-исповедью. Раздвоение Беатрисы совпадало с мучительной раздвоенностью ее собственной жизни. Роль открывалась как ее собственная судьба. Свои письма Брюсову в те годы Комиссаржевская подписывала «Беатриса».

Строгий пластический рисунок роли, предложенный Мейерхольдом, музыкальный ритм речи, которого он добивался, — все это не только не мешало Комиссаржевской, но вполне соответствовало ее возможностям. «Она, — замечала В. Веригина, — вся трепетала внутренне, нисколько не нарушая внешне строгого ритма движений»[[221]](#endnote-215). Остальные актеры, — вспоминал А. Мгебров, «не играли в этом спектакле — они священнодействовали»[[222]](#endnote-216).

Строя весь спектакль по принципу центростремительному, все внимание сосредотачивая на фигуре Беатрисы — Комиссаржевской, Мейерхольд тем самым как бы возражал против только что им самим испробованной «центробежностй», рассредоточенности действия в «Гедде Габлер», Декларативной и вызывающей живописности и распластанности «Гедды Габлер» в двух измерениях тут резко противопоставлялся принцип скульптурности. Каждая мизансцена строилась как монументальная композиция, часто — многофигурная. Правда, и на этот раз «декорации были поставлены почти у самой рампы»[[223]](#endnote-217), и Мейерхольд стремился, чтобы действие происходило как можно ближе к зрителям, но сцена не была растянута вширь, мизансцены строились преимущественно в центре, персонажи «группировались очень тесно».

Такие принципиальные (по сравнению с «Геддой Габлер», сыгранной десятью днями ранее) изменения говорили о многообразии заранее задуманных экспериментов.

В сохранившемся режиссерском экземпляре «Сестры Беатрисы» указаны основные принципы, которые на этот раз надлежало испробовать: «Ритмы пластики, ритмы диалога. Напевная речь и медлительные движения. Музыкальное действо. Музыкальное начало в диалогах и движениях актеров… Барельефы, скульптурные группы… Мистерия… Преимущество близости рампы»[[224]](#endnote-218).

Видно, что Мейерхольд с особой тщательностью разрабатывал на этот раз массовые сцены. Эпизод явления толпы нищих во втором действии строился по такому сценарному плану:

«*Выход*

I. Появление *больной* толпы.

Обычное, робкое *(со сторон)*: подайте хлеба.

Слова — пора, мы пришли, сестры, откройте ворота во имя Бога.

2. Жест — увидели того, кого они видели с принцем.

3. Она — не она.

4. Застыли, смотрят и ждут.

{85} *Слова Мадонны. Диалог с калекой*

II. Стонут просьбу милостыни.

“Сестра, мне нужен саван для матери моей”

*Монолог Мадонны*

III. Нищие в блестящих нарядах оглядывают друг друга и себя.

1. Пауза.

2. Изумление.

3. Сцена трепетной радости.

Шум, растерянность, восторг, кто рыдает, кто кричит, кто стонет, кто смеется, кто машет нарядом, кто возглашает “о!”

*Передние шепчут* молитвы и тянутся к Мадонне (на коленях).

IV. *Звон* за воротами. Гимн благодарности»[[225]](#endnote-219).

Сопоставляя эту партитуру Мейерхольда с метерлинковским текстом, мы сразу замечаем новые обстоятельства, которые вводит Мейерхольд. Толпа у Метерлинка безмолвна; у Мейерхольда нищие просят хлеба, умоляют открыть монастырские ворота, «стонут просьбу милостыни». Слова Старого нищего — «Сестра, мы этой ночью два призрака видали», — напоминающие о том, что ночью Беатриса со своим возлюбленным принцем Белидором бежала из монастыря, как бы передаются всей толпе нищих: толпа замирает в изумлении — гадают, «она — не она», застыли в изумлении, «смотрят и ждут». Вообще сравнительно с автором режиссер сильно акцентирует тему голода, беды и — соответственно — активизирует толпу. Она видится Мейерхольду, как «рой», он указывает, что действовать толпа должна «энергичнее», что монолог Мадонны (Беатрисы) должен начинаться «на фоне роя»[[226]](#endnote-220) и т. д.

Очевидны принципиальные различия между интерпретацией темы бунтующего, волнующегося *народа* в ранних спектаклях МХТ (например, в «Смерти Иоанна Грозного»), где режиссура добивалась индивидуальной конкретности и самостоятельности действий каждой фигуры, и — сознательно эстетизированной трактовкой темы *толпы* в «Сестре Беатрисе». Толпа однородная, действующая вся слитно, как один человек, не бунтующая, не протестующая, а молящая, припадающая к ногам избавительницы-героини, толпа, состоящая из нищих и калек, впервые была явлена зрителям именно в этом символистском спектакле. Впоследствии такой именно образ толпы был дан Вл. И. Немировичем-Данченко в «Анатэме» Л. Андреева и был повторен и усилен много позже в вахтанговском «Гадибуке».

Специальное внимание Мейерхольда было привлечено к группе монахинь-«сестер», почти постоянно сопутствовавших Беатрисе в спектакле. Все их движения выстраивались единообразно: они вместе «сплетались, расплетались, простирались на плитах часовни», вместе «опускались на колени, поднимая руки над головой». Мейерхольд все время группировал монахинь в плащах с капюшонами так, чтобы они сообща, слитными движениями создавали как бы пластический аккомпанемент позам героини. «Сестры — все на одной линии, — указывает, например, П. Ярцев, — опускались на колени и поворачивали головы к часовне. С порога часовни спускалась Мадонна…»[[227]](#endnote-221). Это почти балетное движение монахинь выразительно запечатлено в забавном шарже П. Трояновского.

Огромный общественный резонанс «Сестры Беатрисы» поразил даже таких проницательных современников, как Ал. Блок. «Метерлинк, имеющий успех у публики, — что это? — спрашивал поэт. — Случайность или что-то страшное? Точно эти случайные зрители почуяли веянье чуда, которым расцвела сцена… Мы, — продолжал Блок, — узнали высокое волнение; волновались {86} о любви, о крыльях, о радости будущего. Было чувство великой благодарности за искры чудес, облетевшие зрительный зал»[[228]](#endnote-222).

Успех театру на Офицерской принесла и «Вечная сказка» С. Пшибышевского. Пьеса ставилась в приемах, наиболее близких «Сестре Беатрисе»: живописная декорация В. И. Денисова скромно выполняла роль мягкого фона, это был «холст, расписанный красками самоцветов, которые как бы мерцали и на одеждах»[[229]](#endnote-223). Симметричные мизансцены строились преимущественно в центре, пластика артистов претендовала на скульптурную выразительность. Правда, самая мысль пьесы была довольно банальна и скудна. Сонка, жена короля, равнодушная к королевской власти и почестям, даже в исполнении Комиссаржевской оказалась «мертва и риторична». Идее сильной власти противопоставлялось в пьесе только равнодушие к власти, почти ленивое. Любопытно, что Мейерхольд в своем постановочном плане предполагал показать придворную иерархию наивными приемами детской игры в театр: «На стол высыпается груда кубиков разных размеров, лесенок, колонн четырехугольных и круглых. Надо построить из этого материала сказочный дворец». Денисов так и поступил, сознательно соблюдая в своих декорациях наивную симметрию. Согласно тому же намеренно-инфантильному принципу строились и мизансцены. Вельможи, например, «располагались в симметрическом порядке на лестнице — все похожие друг на друга», в конце третьего акта в узких разрезах окон показывались их головы, одна над другой. «В окрасках каждой из этих ролей было затушевано почти все субъективное». Таков был замысел. Все эти вельможи, шутя заметил Ю. Беляев, напоминали «карточных валетов».

Мейерхольд скоро понял, что недолговременный успех «Вечной сказки» был эфемерен, и пришел к выводу, что во всем повинен Пшибышевский, «исключительно неблагодарный материал» пьесы. «Желанную простоту (в путях исканий), — писал он, — во имя которой стремилось ломать копья новое искусство, текст превращал в нежеланный дешевый “модернизм”»[[230]](#endnote-224).

Это верно, конечно. Однако верно и другое — стремление к ясности примитива, к «детскости», которое обнаружил тут Мейерхольд, требовало ясности мысли и простоты притчи. Такой простотой обладал сюжет «Сестры Беатрисы» — при всем ее многозначном символизме. А «Вечная сказка», претенциозная, нарочито фатальная, с искусственной и кокетливой интригой, навязывала актерам выспренний тон и вычурное позирование.

{87} Если после «Сестры Беатрисы» Любови Гуревич, верной поклоннице Комиссаржевской и Художественного театра, «стало ясно, что известного рода пьесы можно и даже нужно играть именно в условном стиле и что при этом совсем особенное значение для зрителя приобретает безмолвный язык красок на сцене, участие в театре художников-живописцев»[[231]](#endnote-225), то «Вечная сказка» С. Пшибышевского, одного из самых модных писателей-символистов, вроде бы ставила над этими рассуждениями большой вопросительный знак.

Ни пьеса, ни спектакль не соответствовали доминирующим настроениям времени. Кризис, вызванный поражением революции 1905 года, многим принес болезненные разочарования, иных привел в состояние панического страха, иных заставил искать выход в религиозных и мистических идеях. «Вехи» выразили страх перед революционным действием, боязнь восставшей массы. Основной эмоциональной базой всех умственных и художнических исканий этого времени было недовольство. Изгнанное с площадей, недовольство по-прежнему владело умами. И оно отзывалось, взволнованно и горячо, во всех спектаклях, идейной доминантой которых было неприятие жизни — такой, какой она «дана», такой, какая есть. Здесь источник многочисленных литературных и театральных вариаций на тему бегства от действительности, неразумной и некрасивой. Здесь причина горького пессимизма, завладевшего литературой и сценой, той «воли к смерти», которой, как замечал Блок, «все более пропитывалась интеллигенция»[[232]](#endnote-226).

Но здесь же кроется и причина того любопытного явления, что некоторые спектакли Мейерхольда на Офицерской, хотя они и были весьма оригинальными по форме, хотя они и соответствовали в принципе эстетическим нормам символизма, либо только ненадолго привлекали к себе внимание (как «Вечная сказка»), либо вообще воспринимались как скучные, вялые («Трагедия любви» Г. Гейберга, «Свадьба Зобеиды» Г. Гофмансталя). Символизм выступал в этих пьесах и спектаклях в импортном, слишком умиротворенном, заэстетизированном и успокоительном, хотя и претенциозном варианте. Драмы никак не соотносились с русской реальностью и не затрагивали души. А зрительный зал вовсе не был склонен к умиротворенному созерцанию.

30 декабря 1906 года в театре на Офицерской даны были в один вечер две пьесы — «Чудо странника Антония» М. Метерлинка и «Балаганчик» Ал. Блока. Обе пьесы, хотя и совсем по-разному, очень остро соприкасались с духовной жизнью России тех лет. Постановка метерлинковской драмы в основных чертах повторяла спектакль, осуществленный Мейерхольдом в Полтаве. Рассказывая о том, как он замыслил решение «Чуда», Мейерхольд неоднократно и весьма энергично подчеркивал свое желание как можно сильнее «сгустить» ироническое отношение к действительности. Объектом иронии становилась буржуазность. Режиссер добивался «прямолинейности и шаржированности». Он старался подчеркнуть (и гримом и голосом) отталкивающую животность Гюстава, Ашиля, Кюре и Доктора. Удалось это только отчасти — артисты порой срывались в водевильный тон. Между тем режиссер хотел, чтобы персонажи были не столько смешными, «сколько страшными и даже кошмарными»[[233]](#endnote-227). При этом Мейерхольд упомянул о том, что такая цель могла бы быть легко достигнута средствами театра марионеток. Он тут же десять раз оговорился: «нужен театр марионеток, но не только он», напротив, «если бы живой актер сумел игрой своей передать глубочайшую иронию автора… это было бы не менее значительно». Подражание театру марионеток, предупреждал он, — «прием не для создания актера-куклы», он вовсе не хотел марионеткой «заменить живого актера», — он только искал в эстетике театра марионеток ключ к данной пьесе, не более и не менее того. Ключ, подсказанный, кстати, Метерлинком. Марионеточность, — в соответствии с волей драматурга, — мыслилась как образ данного спектакля.

{88} Но слово было произнесено — в театре, на репетициях, и скоро его припомнили Мейерхольду. Слово было написано в «примечаниях к списку режиссерских работ», в книге «О театре», вышедшей в 1913 году, — и потом, до конца жизни Мейерхольда, к нему возвращалось вместе с нелепым обвинением, будто он, Мейерхольд, хотел изгнать из театра живых актеров и заменить их марионетками, куклами. Так расплачивался Мейерхольд (и не однажды) за неосмотрительность в терминологии и приблизительность теоретических формул…

Толкуя о марионетках, историки театра забывали о том, что гротесковые образы «Чуда святого Антония» (волей цензуры превращенного в «странника») имели вполне земной, отчетливо обозначенный социальный адрес и обнажали бездушную марионеточность буржуазного мира ханжей, дельцов, «наследников». Это был спектакль, в котором Мейерхольд впервые в истории театра наметил беспощадный разоблачительный прием изображения *машинальности* («марионеточности»!) быта и психологии буржуа. В недрах символизма родился прием антибуржуазного гротеска, атаковавшего бездушный и страшный «бедлам нелюдей» (выражение М. Цветаевой).

«Характерно, — замечает Т. Бачелис, — что Е. Б. Вахтангов, дважды обращавшийся впоследствии к “Чуду святого Антония”, сперва в 1917 году, полемизировал с замыслом Мейерхольда, озарив пьесу доброй, всепрощающей улыбкой умиления, а затем, в 1921 году, развил и с новой силой подтвердил сатирическое, гротесковое решение Мейерхольда»[[234]](#endnote-228).

«Чудо странника Антония» прошло с большим успехом, но успех этот почти полностью затмился публичным скандалом, который произошел после представления блоковского «Балаганчика», сыгранного в тот же вечер.

«Балаганчик» определил собой, как первый толчок, очень многое в дальнейшем развитии Мейерхольда. К «Балаганчику» восходит неоднократно трансформировавшаяся, но всегда увлекавшая Мейерхольда тема маскарада, масок, карнавала.

Как мы помним, с темой клоунады Мейерхольд впервые соприкоснулся еще в Херсоне, когда ставил «Акробаты» Шентана. В блоковской маленькой пьесе Мейерхольду впервые открылось философское и конкретно-жизненное содержание этой темы, — она явила режиссеру возможность в форме почти декларативной высказаться по вопросу, который был для него тогда едва ли не самым важным: речь шла о взаимоотношениях искусства и действительности, русской сцены и русской жизни.

Сам Мейерхольд впоследствии считал, что «Балаганчик» знаменовал собой *подлинное начало* его режиссерской биографии. «Первый толчок к определению путей моего искусства дан был, — утверждал он — … счастливой выдумкой планов к чудесному “Балаганчику” А. Блока»[[235]](#endnote-229). Таким образом, все, что было до «Балаганчика», отодвигалось Мейерхольдом как бы в предысторию его «путей», в замкнутую область исканий, которые не дали желанного результата. «Балаганчик» же вывел режиссера к новым открытиям.

Чтобы понять, какие это были открытия, надо прежде всего оценить по достоинству огромное — и в каком-то смысле кризисное — значение «Балаганчика» в творчестве самого Блока. Позже, в своей автобиографии Блок писал, что романтическую тему его поэзии неизбежно сопровождали «приступы отчаянья и иронии, которые нашли себе исход через много лет — в первом моем драматическом опыте (“Балаганчик”, лирические сцены)»[[236]](#endnote-230). В 1917 году он охарактеризовал «Балаганчик» как «произведение, вышедшее из недр департамента полиции моей собственной души»[[237]](#endnote-231). Что это значит, как это понять? В чем смысл замечания Е. Иванова, ближайшего друга поэта, {89} который писал, что «Прекрасная Дама» была отчасти предисловием «Балаганчика»?[[238]](#endnote-232)

Ответ на эти вопросы дает вся лирика Блока, предшествующая «Балаганчику». В лирике этой, то в параллель с возвышенными символами Прекрасной Дамы, Белого коня, Той Звезды и т. п., то перемежаясь с ними, то словно бы им возражая, давно уже возникали «болотные чертенятки» и «болотные попики». Блоку виделся у дверей Прекрасной Дамы, в подъезде городского дома хохочущий Арлекин. Во многих его стихотворениях возвышенно-лирическая тема то сменяется, то снимается вторжением хмурой иронии, горьких трагических нот, мрачной «болотной» темой. Об руку с основными мотивами лирики Блока идет и характерный мотив театра, непременно площадного, бедного, но по-своему великого. Автор нескольких работ о Блоке П. П. Громов замечает, что в «Балаганчике» основным стилистическим приемом становится «прием театрализации, прием превращения реальных страстей и переживаний героев в условное представление, снятия их иронией». В первой драме Блока нет конкретной изобразительности, и отсутствие ее «подчеркнуто, принципиально: здесь действуют как бы вневременные маски вечного балагана… Гротесковая игра двупланностью, противоречивостью человека была и у других символистов, скажем — у Ф. Сологуба в его драмах. Но у всех символистов, использовавших двупланность, это было просто субъективистским приемом, имевшим целью посеять недоверие к реальности изображаемого. У Блока итог обратный: он ведет к пониманию особых качеств изображаемого, к пониманию того, что балаганность героя связана с противоречивостью современной действительности. Поэтому и сами блоковские герои нимало не похожи на обычных героев символистских драм»… Более того, когда появился «Балаганчик», стало ясно, что Блок больше не верит, будто «рисуемые им душевные противоречия могут быть преодолены какими-нибудь иллюзорными теоретическими средствами вроде выработки законченных литературных или философических программ символистской школы»[[239]](#endnote-233). Идея театра-балагана маячила перед Блоком как идея преодоления омертвевшей, застывшей и враждебной ему действительности.

В письме к Мейерхольду после генеральной репетиции «Балаганчика» мысли эти выражены напористо и резко: «*всякий* балаган, в том числе и мой, стремится стать *тараном*, пробить брешь в мертвечине: балаган обнимается, идет навстречу, открывает страшные и развратные объятия этой материи, как будто предает себя ей в жертву, и вот эта глупая и тупая материя поддается, начинает доверять ему, сама лезет к нему в объятия; здесь-то и должен “*пробить час мистерии*”: материя одурачена, обессилена и покорена; в этом смысле я “принимаю мир” — весь мир, с его тупостью, косностью, мертвыми и сухими красками, для того только, чтобы надуть эту костлявую старую каргу и омолодить ее: в объятиях шута и балаганчика старый мир похорошеет, станет молодым, и глаза его станут прозрачными, без дна».

Блок намечал тут целую программу преодоления мертвой реальности силой искусства. Балаган призван не изобразить реальность, не повторить ее, а обмануть, одурачить и пересоздать заново. Весь мир со всей его мерзостью приемлем постольку, поскольку искусство в силах его изменить, очистить, омолодить. Сделать иным.

В сущности, блоковское рассуждение строится в полном соответствии с главным принципом романтической иронии, согласно которому художник не принимает изображаемое всерьез, смеется над ним. Он свободен и по отношению к действительности, и по отношению к собственному творенью. Но романтическая ирония, фетишизируя свободу художника и его субъективную волю, предполагала иллюзорное избавление от реальности, мнимую {90} независимость от нее. Блок, как и все символисты, впитавший дух романтизма, не был, однако, так наивен. Мотивы мужественного и воинственного даже приятия реальности пронизывали его лирику: «Узнаю тебя мир, принимаю и приветствую звоном щита». Соответственно и романтическая идея «снятия» и отстранения реальности обретает в интерпретации Блока характерную агрессивность. Балаган воспринимается как форма войны против ненавистной действительности, против подлой реальности.

Так внутри символистского театра возникает одна из коронных идей всей программы условного театра, не отражающего, а выражающего жизнь и — пересоздающего ее.

Естественно, что, обдумывая эти новые цели искусства, Блок размышлял далее о внутренне необходимом ему преодолении собственного лиризма, своей «лирической» души, «настроенной на одну песню и потому ограниченной». Побороть эту ограниченность он мечтал опять-таки темой и нотой «балагана». Для меня в этом, — говорил он, — «*очистительной* момент, выход из лирической уединенности»[[240]](#endnote-234).

Знаменательное письмо Блока, без сомнения, многое открыло и подсказало Мейерхольду. Режиссер сделал из программы поэта свои выводы. Кризис символистской лирики Блок преодолевал изнутри, высвобождая, выпуская на волю иронию, скопившуюся в его душе, придавая «балагану» значение ироническое, разрушительное и потому — омолаживающее, оживляющее «мертвую материю» действительности. Мейерхольд же нашел тут возможность выйти из эстетической системы сценического символизма к новым исканиям в более широкой сфере. Вынужденная надмирность символистского театра сближалась с жизнью, открывая ей объятия балагана, комедиантства, театральности, — иной раз «страшные и развратные», как писал Блок, иной раз — непринужденно и откровенно веселые. Означилась новая — и для Мейерхольда на всю жизнь генеральная — форма его искусства, форма условного театра. Символистские спектакли театра на Офицерской были только прологом и приближением к ней.

Символистский театр являлся для Мейерхольда формой перехода к театру условному.

Во многом — при всей своей внешней оригинальности и новизне — символистский театр был теснейшим образом связан с театром психологическим, театром «настроения» и развивал, утончая, смягчали «растушевывая», его сценические формы. В символистском театре сохранялась «четвертая стена», незримо отделяющая актеров от зрителей. Сохранялся принцип «сценической картины», с той только разницей, что «картина» эта не изображала более обычное повседневное течение жизни, а изображала мир фантастический, ирреальный. Зритель не приглашался «в гости к сестрам Прозоровым», но должен был воспринять как реальность сказочный замок или подводное царство[[241]](#footnote-10). Возникшее в театре «настроений» мастерство использования паузы и подтекста в символистском театре, соответственно его задачам, усовершенствовалось и изощрилось. Но оно — сохранялось, как сохранялась и замкнутость действия в сценической раме, и его отъединенность от аудитории.

С другой же стороны, коль скоро предметом изображения стала ирреальность, тотчас отпала необходимость жизнеподобия мизансценического, пластического, {91} интонационного, стала излишней «жизненность» разговора, поз, размещения персонажей на сценической площадке. Вот здесь уже — в поисках скульптурности мизансцен, особой многозначительности интонаций, в отказе от глубины сцены и в ее сжатии — открывалась возможность перехода к эстетике условного театра, не желающего никакой имитации, никакой иллюзорности ни в сфере реальности, ни в сфере ирреальной поэзии.

В искусстве Мейерхольда эта последовательность смены сценических форм обнаружилась с полной наглядностью.

Постановка блоковского «Балаганчика» хронологически точно совпала с весьма существенным поворотом в искусстве живописи. В 1907 году впервые заявил о себе кубизм — в частности, появились «Авиньонские девушки» Пикассо. Между двумя этими событиями существует неоспоримая внутренняя связь.

Вступая на стезю условного театра, Мейерхольд решительно переосмысливал основные, общепринятые принципы сценического искусства, сложившиеся к концу XIX века и достигшие наиболее полного и совершенного выражения в практике МХТ. Полемика с Художественным театром приобретала все более глубокий и все более осознанный характер.

Крайней скрупулезности реализма МХТ, его заботе о предельной достоверности настроений, переживаний, всех нюансов психологии индивидуума, стремлению к максимально возможной точности движущейся картины жизни противопоставлялось решительное отрицание самого принципа воспроизведения действительности. В работах Мейерхольда возникает и все усиливается новая тенденция.

Перемены начались с «Балаганчика».

В постановке «Балаганчика» Мейерхольд, который уже успел приучить зрителей театра на Офицерской к неглубокой сцене и скульптурной выразительности пластики артистов, вдруг резко изменил этим опробованным и почти утвержденным формам. Сцена была неожиданно открыта в глубину. Ее кулисы слева и справа были закрыты синим холстом, позади был повешен синий горизонт, так, что получалось сплошное синее пространство. В пронзительной синеве четко выделялось построенное на сцене легкое беленькое здание маленького театрика.

«Театрик», рассказывал Мейерхольд, имеет свои подмостки, свой занавес, свою суфлерскую будку, свои порталы и падуги. Верхняя часть «театрика» не прикрыта традиционным «арлекином», колосники со всеми веревками и проволоками у всех на виду; когда на маленьком «театрике» декорации взвиваются вверх, в настоящие колосники театра, публика видит все их движение.

Перед «театриком» на сцене, вдоль всей линии рампы, оставлена свободная площадь. Здесь появляется автор, как бы служа посредником между публикой и тем, что происходит на маленькой сцене.

«Действие, — продолжал режиссер, — начинается по сигналу большого барабана, сначала играет музыка, и видно, как суфлер влезает в будку и зажигает свечи. При поднятии занавеса “театрика” сцена его представляет собой трехстенный “павильон”: одна дверь слева от зрителя, другая посредине, справа окно. На сцене параллельно рампе длинный стол, за которым сидят “мистики”…, под окном круглый столик с горшочком герани и золотой стульчик, на котором сидит Пьеро»[[242]](#endnote-235).

Сцену «мистиков» Мейерхольд поставил ошеломляюще просто. Длинный стол, за которым сидели мистики, был покрыт черным сукном. Сукно со стола свисало до полу, так что зрители видели «лишь верхнюю часть их фигур. Испугавшись какой-то реплики, мистики так опускают головы, что вдруг за столом остаются бюсты без голов и без рук. Оказывается, это из *картона* {92} были выкроены контуры фигур и на них сажей и мелом намалеваны были сюртуки, манишки и манжеты. Руки актеров просунуты были в круглые отверстия, вырезанные в картонных бюстах, а головы лишь прислонены к картонным воротничкам»[[243]](#endnote-236).

Поразительна смелость, полная оригинальность и редчайшая точность найденного режиссером решения: мистики, которые у Блока многозначительно ждут неких событий, превращены в своего рода муляжи, это — размалеванные картонные манекены, неживые, пустые, они только тогда оживают, когда актеры просовывают головы и руки в специально прорезанные отверстия. Манекенность, мертвечина — вот образ, волнующий Мейерхольда и воплощаемый с гениальной прямотой.

«Арлекин, — рассказывал дальше Мейерхольд, — впервые появляется из-под стола “мистиков”. Когда автор выбегает на просцениум, ему не дают договорить начатой им тирады, за фалды сюртука кто-то невидимый оттаскивает его назад за кулисы; он оказывается привязанным на веревку, чтобы не смел прерывать торжественного хода действия на сцене. “Грустный Пьеро (во второй картине) сидит среди сцены на скамье”, позади стоит тумба с амуром. Когда Пьеро кончает большой свой монолог, скамья и тумба с амуром, вместе с декорациями, взвиваются на глазах у публики вверх, а сверху спускается традиционный колоннадный зал (Н. Н. Сапунова). В сцене, когда с криком “факелы!” появляются маски из-за кулис, бутафоры держат две железки с пылающим бенгальским огнем, и видно не только пламя, но и две руки, держащие железки»[[244]](#endnote-237).

То, что эти две руки бутафоров были видны зрителям, составляло для Мейерхольда предмет особой — и понятной — гордости. До его постановки «Балаганчика» никто, никогда и нигде не осмеливался открывать зрителям закулисные секреты сценических эффектов. О такой откровенности театр и не помышлял. В старинном народном театре подобные приемы могли быть замечаемы, но никогда *специально* публике не демонстрировались. Русской сцене начала XX века идея дерзкого разоблачения иллюзии и открытия тайн «театральной кухни» до этого момента была совершенно чужда. Театр стремился дать картину жизни, атмосферу жизни, ее настроение и дух. Мейерхольд отверг эти стремления.

Театр впервые откровенно и даже словно бы издеваясь сообщал зрителям, что он не стыдится быть театром. У Блока в ремарке замечено было, что «высунувшаяся из-за занавеса рука хватает Автора за шиворот». Конечно, именно эта ремарка поэта и дала воображению Мейерхольда мощный толчок, побудила его выстроить театр в театре, весело выпустить Автора на привязи и за веревку втаскивать его обратно за кулисы, показывать публике, как сменяются декорации в театрике, верхний полог которого Мейерхольд без раздумий снял.

Сам Мейерхольд играл здесь Пьеро — смешного неудачника, одинокого мечтателя, поэта, чуждого жизни. «Победно звучит бубенчик Арлекина, — вспоминал С. Ауслендер, — мелькают страшные манящие маски и он, белый Пьеро… Весь в острых углах, сдавленным голосом шепчущий слова нездешней печали, он какой-то колючий, пронзающий душу, нежный и вместе с тем дерзкий…»[[245]](#endnote-238). То гибкий, то ломкий, то нежный, то сардонически колкий Пьеро — Мейерхольд был фантастическим, но очень настойчивым возражением пошлому балагану жизни. Он был с этой жизнью не совместим, был от нее явственно отчужден и в то же время он с ней соприкасался, и всякий раз жизнь грубо отталкивала его. Одухотворенность Пьеро воспринималась как его слабость, как его ахиллесова пята. Его одухотворенность была равнозначна его уязвимости. Но в этой-то ранимости Пьеро Мейерхольд только дважды в жизни (впервые — в Треплеве), актерски выразивший себя, {93} лирически раскрывшийся в сценическом образе, видел — и утверждал — высший смысл призвания художника. Тема Пьеро читалась как тема горького и прекрасного одиночества поэзии, искусства, обреченного быть непонятым.

Быть может, еще более существенное в «Балаганчике», самое по тем временам актуальное — внезапная и решительная атака символизма. Вождь символизма в поэзии Блок и создатель символистского театра Мейерхольд в этом спектакле вдруг объединились, и, саркастически усмехаясь, сдернули торжественные покровы тайны с символистского театрального действа. Мистические чаяния символистов, их ожидания «девы из дальних стран» (в которой легко узнать блоковскую Прекрасную Даму), их воздыхания о «вечном ужасе и вечном мраке», их фразы о голосах, которые «мгновенно замрут» (вольно или невольно напоминавшие приемы Мейерхольда), — все это было в фигурах мистиков олицетворено и высмеяно. За многозначительной тяжестью речей и визионерской напыщенностью предсказаний открывался вдруг жалкий балаган.

Это возмутило многих символистов. Особенно задет был Андрей Белый, который воспринял «Балаганчик» как измену символизму, усмотрел в пьесе Блока «горькие издевательства над своим прошлым»[[246]](#endnote-239), утверждал, что Блок «обругался “Балаганчиком”: тут влетело и мистике, о которой поэт судит столь странно, что возникает сомнение в том, имеет ли он какое-либо представление о ней»[[247]](#endnote-240). Белый в августе 1907 года писал Блоку: «В “Драмах” Ваших вижу постоянное богохульство»[[248]](#endnote-241). В статье, посвященной изданию пьес Блока и названной «Обломки миров», Андрей Белый утверждал, что Блок утратил дельное восприятие бытия, что драмы его поэтизируют пустоту, что в них — «соединение обломков когда-то цельной действительности… красота оторопи, а не красота созидания ценности»[[249]](#endnote-242).

Что верно, то верно: абстрагированная от реальности и весьма условная цельность той модели бытия, которую пытались обосновать и выстроить символисты, в «Балаганчике» разрушалась.

Излюбленная символистами, можно сказать, коронная их тема надежды на «тихую избавительницу» — смерть — подавалась с откровенной иронией. На глазах у зрителей Смерть с косой превращалась в улыбающуюся Коломбину.

В «Балаганчике» Блока и Мейерхольда происходило резкое ироническое «снятие» всех покровов и иллюзий символизма, всех его «чудес», мистических чаяний, сладких снов и мрачных пророчеств.

Автор пьесы и постановщик ее, хотя оба они фактически возглавляли движение, Блок — в поэзии, Мейерхольд — на театре, откровенно насмехались над символизмом и над собой. В спектакле ирония выдавала переутомление от избыточной важности символистской эстетики, от дистрофии юмора, которую ощутили в символизме и Блок, и Мейерхольд.

Когда «Балаганчик» был сыгран, публика растерялась, она, по свидетельству современника, лишилась «обычных критериев оценки» и «разделилась на два лагеря»: одни, доходя до ярости, свистали и шикали, другие не менее дружно аплодировали. Если после первых спектаклей театра присутствующие сравнительно мирно, чинно разбирали и спорили, здесь прямо уже ругались. Страсти разгорались, и это продолжалось на каждом спектакле, когда «протестующие даже вооружались… ключами»[[250]](#endnote-243) (чтобы свистеть. — *К. Р.*). Друг Блока, Е. Иванов, в дневнике своем записал: «30 декабря. Первое представление “Балаганчика”. — Свистки и хлопанье. Поднесли автору лавровый венок и цветы бросали»[[251]](#endnote-244).

Георгий Чулков так рассказывал о премьере: «Все, кто был на этом первом представлении “Балаганчика”, помнят, какое страстное волнение охватило зрительный зал, какое началось смятение в партере, когда замерли {94} последние звуки острой, пряной, тревожной и сладостной музыки Кузмина и занавес отделил зрителей от загадочного и волшебного мира, в котором жил и пел поэт Пьеро. Я никогда ни до того, ни после не наблюдал такой непримиримой оппозиции и такого восторга поклонников в зрительном зале театра. Неистовый свист врагов и гром дружеских аплодисментов смешались с криками и воплями. Это была слава. Было настоящее торжество»[[252]](#endnote-245).

Атмосферу премьеры отлично передал и критик Сергей Ауслендер: «Будто в подлинной битве кипел зрительный зал; почтенные солидные люди готовы были вступить в рукопашную; свист и рев ненависти прерывались звонкими воплями, в которых слышались и задор, и вызов, и гнев, и отчаяние: “Блок, Сапунов, Кузмин, М‑е‑й‑е‑р‑х‑о‑л‑ь‑д, б‑р‑а‑в‑о‑о‑о”… И перед смятенной толпой стоял лучезарный, как бы прекрасный монумент, в своем строгом черном сюртуке с белыми лилиями в руках… Александр Александрович Блок, и в посиневших его глазах были грусть и усмешка, а рядом белый Пьеро извивался, сгибался, будто бескостный, бестелесный, будто призрак, всплескивающий длинными рукавами своего балахона»[[253]](#endnote-246).

А. Дьяконов, указывая, что Блок считал постановку «идеальной» (поэт посвятил «Балаганчик» В. Э. Мейерхольду), сообщал, что в антракте «… зрители неистовствовали. Молодежь и поклонники Блока восторженно его вызывали и устроили ему овацию, а остальная публика встретила его свистками и шиканьем. Об авторе, пьесе и о постановке очень много писали… Подавляющее большинство рецензий написано в тоне злой усмешки, а порой и глумления над автором и его “Бедламчиком”»[[254]](#endnote-247).

Это верно. Отзыв Кугеля, например, свидетельствовал о явной растерянности критика. «“Балаганчик” г. Блока — писал он, — очень странное, немножко рассчитанное на дикость произведение. Под видом “балаганчика”, очевидно, должно разуметь мир, под обликом Пьеро — шутовскую роль человека. Это должно разуметь, но это не разумеется, потому что символы, уподобления, аллегории, намеки автора так неопределенны, так туманны, что получается впечатление какого-то танца снежинок».

А «танец снежинок» вызывал у Кугеля подозрение, что «Блок и иже с ним хотели в символической аллегории потешиться над публикой». Публика же, соответственно, «имела полное право сердиться…»[[255]](#endnote-248)

Когда «Балаганчик» был сыгран в Москве, публика и здесь, по свидетельству литератора В. И. Стражева, «резко разделилась на пламенных “друзей” и лютых “врагов”. Уже во время действия я слышал около себя змеиные шипы и презрительные “ха‑ха!” вторых и гневные возгласы “Тише!” (громко) и “Дурачье” (тихо) первых. Когда прозвучали последние слова печального мечтателя Пьеро: “Мне очень грустно. А вам смешно?” — и под звуки его унылой дудочки опустился занавес, в зале закипел кипяток — спорили, бранились, даже с незнакомыми, готовые чуть не вцепиться друг в друга. “Враги” устремились успокоиться в буфете и курилке, “друзья” хлынули к рампе и, не щадя рук и горла, неистово вызывали артистов…»[[256]](#endnote-249) А. И. Южин, смотревший спектакль в Москве, писал жене: «Блоковский “Балаганчик” — непередаваемое уродство, но бьет по нервам. Свист и бешеные аплодисменты»[[257]](#endnote-250).

Атмосфера театральных скандалов всегда возбуждала и радовала Мейерхольда. Стремление удивить, поразить, озадачить, ошеломить свойственно было ему, и, случалось, во имя такого эффекта он способен был пожертвовать более серьезными целями. Неистощимая изобретательность часто подсказывала ему находки озорные и фантастические, и он, особенно в молодости, без колебаний следовал всем капризам своего воображения, если был уверен, что сумеет вызвать хотя бы изумление. Он иногда способен был даже ради сильного эффекта поставить под сомнение цельность и смысл спектакля. {95} Но в «Балаганчике» целая серия эффектнейших озарений и постановочных открытий Мейерхольда безупречно следовала духу и смыслу пьесы и спектакля.

Публика была выбита из колеи. Ее привела в возбужденное состояние идейная и эстетическая новизна всего творенья Блока и Мейерхольда.

Это прекрасно понял и сам Мейерхольд, когда, пять лет спустя, писал: «Пусть часть зрительного зала шикала Блоку и его актерам, театр был театром. И, быть может, это-то обстоятельство, то есть то, что публика осмелилась так неистово свистать, лучше всего доказывает, что здесь установилось отношение к представлению как к представлению театрального порядка»[[258]](#endnote-251). Утверждение принципа театральности, проведенное так последовательно, положило конец эпохе священнодействия в «театре-храме», сама идея «театра-храма», близкая еще недавно и Мейерхольду, была отринута, а публика была «раскрепощена», освобождена от серьезной созерцательности, — ей впервые предложили быть активной, дали волю.

«Балаганчик», сыгранный на Офицерской, переполошил строгий и чинный зрительный зал. Спектаклю было тесно в этом зале. Он как бы приглашал на площадь, обещал дерзость и озорство площадных представлений.

Но именно в этот, для Мейерхольда — многозначительный и переломный, момент русской сценой, и петербургской и московской, завладел Леонид Андреев, писатель, одной из главных доблестей которого было умение все досказывать до конца. Загадочной недоговоренности Метерлинка, его смутным намекам и туманным пророчествам Леонид Андреев противопоставил твердость и четкость мрачных прогнозов, метерлинковской невнятице — крик.

Пьесы Андреева радикально приближали символистский театр к современности. В них прорывалась, сквозь них заявляла о себе русская злоба дня. Тем они и были привлекательны. Кроме того, они вносили смещения в самую эстетику символизма и в них звучали уже экспрессионистские надрывные ноты.

Надрывность эта отчасти была результатом трагического восприятия русской жизни. Отчасти же объяснялась и внутренней противоречивостью развития андреевского таланта. Его с равной силой влекли к себе два разных полюса русского искусства тех лет: с одной стороны, социальная конкретность и сравнительно четкая политическая программа «знаньевцев», с другой же стороны — высокопарная надмирность символизма. Андреев пытался приблизить космические и вечные идеи символистов к мрачной российской действительности. Отсюда одновременно — и кричащие кошмары его восприятия реальности, и своеобразная грубость, конкретность, гражданственная тенденциозность его «космизма».

Свойственная Леониду Андрееву резкая логичность сценических композиций, их рациональная жесткость в сочетании с характерной для этого писателя экзальтированностью лишали символистскую тематику многозначности, энигматичности. Вместо символов Андреев выдвигал пугающие аллегории. Это была подмена, которой тогда не заметил почти никто.

Прошло добрых пятнадцать лет, прежде чем О. Мандельштам с иронией вспомнил об андреевских пьесах, «сильных и элементарных, понятных всем и каждому благодаря ясной схематичности действия», и еще о том, как «Он, Она, Оно и прочие значительные персонажи наводили панику на впечатлительного российского интеллигента»[[259]](#endnote-252). А в 1907 году один только Блок, возражая критикам, упрекавшим Андреева в подражании Метерлинку, четко и просто указал кардинальное отличие. «Никакого Метерлинка нет в “Жизни человека”, — писал он, — есть только видимость Метерлинка, то есть, вероятно, Андреев читал Метерлинка — вот и все. Но Метерлинк никогда не {96} достигал такой жестокости, такой грубости, топорности, наивности в постановке вопросов. За эту-то топорность и наивность я, — продолжал Блок, — и люблю “Жизнь человека” и думаю, что давно не было пьесы более важной и насущной».

Насущным и важным, по мнению автора «Балаганчика», было «топорное» и «наивное», мрачно-фаталистическое изображение «всей жизни Человека, с ее темным началом и темным концом»[[260]](#endnote-253). Блока волновала выраженная Андреевым крикливо и даже истерично тема отчаяния. «Каждая его фраза, — писал Блок Веригиной, — безобразный визг, как от пилы, когда он слабый человек, и звериный рев, когда он творец и художник. Меня эти визги и вопли проникают всего, от них я застываю… Последнее отчаяние мне слишком близко…»[[261]](#endnote-254)

Андреевская «Жизнь человека» была воспринята как новое слово театрального символизма. Новое слово и в самом деле было сказано в этой пьесе, ибо тема рока, перед которым Человек бессилен, была отчетливо связана с темой и аллегорическими образами современного общества. Человеку противостоял; судьба (Некто в сером), равнозначная социальному закону.

Можно и перевернуть эту мысль: современное социальное устройство воспринималось как трагическая неизбежность. Некто в сером был ее высшим олицетворением, ее сценической реальностью. Он говорил от имени вечности, но самая эта вечность воспринималась как гиперболический образ современности. Соответственно, бессилие Человека, неспособность его противостоять судьбе читались как фатализм, социально обусловленный. Отчаянье утверждалось как единственная возможность бытия, — с некоторой даже долей восторженного самоуничижения. Пьесой сразу увлеклись и Станиславский, {97} и Мейерхольд, она была принята к постановке и Художественным театром, и Драматическим театром В. Ф. Комиссаржевской.

Мейерхольд, которого никому никогда не удавалось опередить, приступил к репетициям в феврале 1907 года и повел их в бешеном темпе. Репетировали и днем, и, по окончании вечерних представлений, ночью. В Москве нервничал Станиславский. Он опасался, что Мейерхольд разгадает и реализует его постановочный план[[262]](#endnote-255).

Эти тревоги оказались напрасными, между петербургской и московской (осуществленной десятью месяцами позже) постановками пьесы Андреева было мало общего. Концепцию пьесы, обозначенную автором, Мейерхольд в спектакле реализовал более последовательно, чем сам драматург. Во всех тех случаях, когда Андреев обнаруживал, по меткому замечанию молодого Корнея Чуковского, охоту «сбежать в закоулочек», приземлить философскую проблематику вещи, Мейерхольд твердо возражал автору, настойчиво уклонялся от изображения подробностей быта, «показывал не “жизнь *одного* человека”, а “жизнь человека вообще”»[[263]](#endnote-256). Именно поэтому для Мейерхольда ключевой стала ремарка автора: «все как во сне». Мейерхольд завесил сцену, открытую во всю глубину, серыми холстами. Получилось дымчатое одноцветное серое пространство, которое как бы клубилось вокруг фигуры Некого в сером, читавшего пролог. На сцене сгущалась полная глубочайшая тьма. Потом во тьме медленно загорался свет лампы, озарявшей один уголок сцены — диван и кресла, где сидели андреевские старухи.

«Так и во всех других картинах, — пояснял Мейерхольд. — Из одного источника света ложится на какую-нибудь часть сцены световое пятно, которого {98} хватает только на то, чтобы осветить около него размещенную мебель и того актера, который поместился близко к источнику света. Затянув всю сцену серой мглой и освещая лишь отдельные места, притом всегда только из одного источника света …, удалось создать у зрителей представление, будто стены комнат на сцене построены, но их зрители не видят, потому что свет не достигает стен. На освобожденной от обычных декораций сцене роль мебели и аксессуаров становится более значительной … Один характерный предмет заменяет собою много менее характерных. Зритель должен запомнить какой-нибудь необычайный контур дивана, грандиозную колонну, какое-то золоченое кресло, книжный шкаф во всю сцену, громоздкий буфет, и по этим отдельным частям целого дорисовать фантазией своей все остальное. Понятно, облики людей нужно было лепить четко, как скульптуру, и гримы давать резко очерченными…»[[264]](#endnote-257)

«Эта постановка, — настойчиво подчеркивал Мейерхольд, — показала, что не все в Новом театре сводится к тому, чтобы дать сцену, как плоскость. Искания Нового театра вовсе не ограничиваются тем, чтобы, как это многие думали, всю систему декораций свести до живописного панно, а фигуры актеров слить с этим панно, сделать их плоскими, условными, барельефными»[[265]](#endnote-258).

Необычным для Мейерхольда и для театра на Офицерской было и то обстоятельство, что пьеса впервые ставилась без художника. «Декорации и бутафория по моим планам и указаниям», — отметил Мейерхольд в перечне своих режиссерских работ[[266]](#endnote-259). В этих своих «указаниях» он был подчас весьма радикален. Так, например, в третьей картине («Бал у человека»), там, где Андреев хотел, чтобы была «очень высокая, большая, правильно четырехугольная комната с совершенно гладкими белыми стенами» и где драматург предусмотрел «неправильность в соотношении частей, в размерах их — так, двери несоразмерно малы сравнительно с окнами», — Мейерхольд, пренебрегая ремарками, вовсе не стремясь к впечатлению «странному, несколько раздражающему» и «дисгармоничному», просто-напросто поставил восемь белых колонн и повесил в центре большую лампу с абажуром.

Блок, который неоднократно смотрел «Жизнь человека» со сцены, из левой кулисы, заметил по этому поводу, что ремарки Андреева «сомнительны в *сценическом* отношении», что «гораздо лучше сделал Мейерхольд, построив толстую серо-белую колоннаду полукругом и посадив на возвышении у каждой колонны нарочито идиотических дам и рамольных стариков».

Блок считал, что «Жизнь человека» — «лучшая постановка Мейерхольда», {99} что Мейерхольд и его труппа уловили андреевскую «… атмосферу, тот воздух, который окружал его и который сумели тогда перенести на сцену так, как не сумели этого сделать позже даже в Художественном театре. Было в некоторых актерах и в режиссере труппы Комиссаржевской что-то родственное Андрееву; даже слабым довольно актерам удалось разбудить в себе тот хаос, который так неотступно следовал за ним»[[267]](#endnote-260).

По отзыву М. К. Куприной-Иорданской, «замечательной была мейерхольдовская полька — наивный мещанский мотив, который подчеркивал примитив всей пьесы. Звуки шли от самого высокого до баса:

Танцевальщик танцевал,  
А в углу сундук стоял,  
Он его не увидал,  
Спотыкнулся и упал»[[268]](#endnote-261).

Постановки, осуществленные Мейерхольдом в интервале между пьесами Блока и Андреева («Трагедия любви» Гейберга, «Свадьба Зобеиды» Гофмансталя, «Кукольный дом» Ибсена), принципиального значения не имели, в них более или менее удачно варьировались формальные приемы, уже опробованные ранее.

Идеи, озарившие сознание Мейерхольда во время работы над «Балаганчиком», в дальнейших спектаклях театра на Офицерской пока развития не получили. При всей своей фантастической стремительности, Мейерхольд, летевший от спектакля к спектаклю, не успевал облечь эти новые идеи в плоть конкретных сценических композиций. Пьесы, которые он ставил, такой возможности и не давали: они были замкнуты в пределах символистской образности и тяготели к многозначительной неподвижности, к распластанности по линии рампы. Мейерхольда уже тяготили эти приемы.

Театр, недавно еще загнанный Мейерхольдом в двухмерность декоративных панно, хотел вернуться к своей природной трехмерности и к своей естественной динамике. Пьесы, подобные «Трагедии любви» или «Свадьбе Зобеиды», этому требованию как бы возражали.

Рецензенты отзывались о «Трагедии любви» и о «Свадьбе Зобеиды» с развязной иронией. По поводу спектакля Гейберга один критик писал: «Г‑жа Комиссаржевская носилась в красном плаще, г. Бравич жонглировал двумя чемоданами. Говорили о любви то в тоне прекрасной комедии, то в тоне грубой физиологии, то как-то еще … Но самое замечательное в этом спектакле был г. Мейерхольд, игравший Поэта. Скучнее, бездарнее и несноснее мы не видели исполнителя…»[[269]](#endnote-262) В «Свадьбе Зобеиды» рецензентов озадачивало сочетание «монотонного чтения» с «бессмысленными обезьяньими прыжками» — таково, констатировали они, «последнее изобретение г. Мейерхольда. Г‑жа Комиссаржевская для Зобеиды не имеет, прежде всего, юности… А для Зобеиды это так же нужно, как для Джульетты»[[270]](#endnote-263).

Кажется, это был первый случай, когда Комиссаржевской в печати грубо указали, что она уже не молода. Комиссаржевская играла и в «Трагедии любви», и в «Свадьбе Зобеиды», и в «Кукольном доме», но только Нору — удачно, с прежней силой. Для Мейерхольда, однако, «Кукольный дом» был просто уступкой требованиям первой актрисы и хозяйки театра, которую начали уже раздражать его эксперименты. Комиссаржевская без обиняков писала Мейерхольду о «Свадьбе Зобеиды»: «Хочу верить, что судьба доставит мне радость не играть ее в Москве». Она с укором напоминала режиссеру, что еще в «Гедде Габлер» требовала точного выполнения ремарок Ибсена. Затем Комиссаржевская переходила к «Норе», спектаклю, игранному еще в Пассаже, до Мейерхольда: «Необходимо изменить колорит комнаты и сделать {100} ее теплой и больше ничего … Впечатление должно получиться очень теплого, уютного мягкого гнездышка, изолированного от *настоящего* мира. Mises en scène, конечно, все оставим»[[271]](#endnote-264).

Все эти пожелания вряд ли пришлись по вкусу Мейерхольду. Тем не менее мизансцены режиссера Петровского он сохранил. Но «мягкого гнездышка» не сделал, — напротив, газеты сообщали, что «вместо обычной комнаты, в которой живут люди, представлена фантазия режиссера: стена заменена портьерами, уходящими далеко ввысь. Это и не правдиво, и не красиво»[[272]](#endnote-265). Комиссаржевская, ничего не изменившая в одной из самых популярных своих ролей, вновь выступала с огромным успехом.

Триумфы Комиссаржевской в старой, «до-мейерхольдовской» роли, вклинившейся между «Балаганчиком» и «Жизнью человека», наглядно обнаруживали противоречия, назревавшие на Офицерской.

Петербургские критики почти все относились к исканиям Мейерхольда неприязненно и насмешливо. Самый популярный тогда русский театральный журнал «Театр и искусство» был откровенно консервативен. Во главе журнала стоял А. Кугель, талантливый, остроумный и едкий критик, принципиальный противник режиссерского театра. Эстетические воззрения Кугеля сложились под воздействием плеяды великолепных талантов Александринской сцены — М. Савиной, В. Давыдова, К. Варламова и др. Обновления русской сцены, свершавшегося усилиями Станиславского и Немировича-Данченко в Москве, Комиссаржевской в Петербурге, Кугель не понимал и не принимал. Даже тогда, когда МХТ и Комиссаржевская завоевали всероссийское признание, Кугель стоял к ним в оппозиции. Естественно, что опыты Мейерхольда Кугеля раздражали и приводили в недоумение. «Не вижу, — писал он, — принципиальной разницы между столярно-малярною работою г. Станиславского и столярно-малярною работою г. Мейерхольда. И в этом вся суть: в подмене таланта актера столярно-малярною работою, а не все ли равно, в какую сторону столярно-малярная работа обращается, в сторону того, чтобы все было “как в жизни” или в сторону того, чтобы ничего не было “как в жизни”… Суть в том, что в театре центр тяжести перенесен из игры актеров в плоскость постановки, а постановка — это механика, и эта механика вместо того, чтобы занимать приличествующее механике место, заняла командующую позицию и превратилась в самодовлеющее искусство, для которого актеры стали просто декорациею: не грим стал дополнением к лицу, а лицо дополнением к гриму, не костюм — дополнением фигуры, а фигура — дополнением костюма, не жест дополнением интонации, которая и есть музыка души, а интонация явилась дополнением сочиненного жеста»[[273]](#endnote-266).

Станиславский в эту пору, когда слава Художественного театра стояла в зените, мог, пренебрежительно отмахиваясь, говорить, что Кугель «талантлив, но к делу не пригоден»[[274]](#endnote-267).

Мейерхольд и Комиссаржевская были в ином положении. По отношению к их театру критика Кугеля нередко оказывалась меткой и точной. Но даже тогда, когда успех Мейерхольда был вполне очевиден, Кугель умудрялся дать этому успеху совершенно неожиданное объяснение. Так, например, по поводу «Жизни человека» он писал: «Если постановка известного своими нелепостями г. Мейерхольда была на этот раз достаточно хороша, то это объясняется тем, что режиссером был сам автор, т. е. тот, кто и должен вдохновлять постановку, а не “Некто в сером”, и сам серый из серых, вроде г. Мейерхольда». Грубая фраза Кугеля, однако, слишком расходилась с истиной, — мы знаем уже, что пространные ремарки Андреева Мейерхольд не выполнял. Мейерхольд, продолжал критик, «впрочем ухитрился гармонически и цельно нарисованные декорации переделать по-своему, отчего получилась совершеннейшая чепуха»[[275]](#endnote-268). Выходило, что постановка «достаточно хороша», и все-таки {101} «чепуха». Но отсутствие логики никого не смущало. Напротив, чаще всего к Кугелю «пристраивались» все остальные петербургские рецензенты.

Комиссаржевская, которая прекрасно знала, что Кугель «равнодушно не может слышать»[[276]](#endnote-269)ее имени, стойко держалась под огнем критики и считала, что «нужно только одно: твердо и неуклонно идти по намеченному пути, не считаясь ни с кем и ни с чем. Каждая попытка покончить со старыми формами встречает обыкновенно массу врагов, и к этому надо быть готовым»[[277]](#endnote-270).

Но такая героическая готовность безоглядно идти вперед, к новым формам не означала уже полного альянса с Мейерхольдом. Разногласия обнаружились сразу после окончания первого сезона театра на Офицерской.

Комиссаржевская с труппой выехала в гастрольную поездку. Репертуар почти сплошь состоял из ее старых пьес: «Бесприданница», «Бой бабочек», «Дикарка», «Кукольный дом», «Огни Ивановой ночи». Из пьес, поставленных Мейерхольдом, выбраны были только «Гедда Габлер», «Жизнь человека» и «Трагедия любви», но Комиссаржевская давала их очень редко и играла в основном Нору, Рози, Марикку, Ларису — коронные свои роли. Играла без особенного успеха.

Главным противником Мейерхольда в труппе был брат актрисы, режиссер Ф. Ф. Комиссаржевский. С ним, без сомнения, был полностью солидарен К. В. Бравич, многолетний партнер, верный друг и советчик Комиссаржевской. Беспрерывные атаки критики, бесспорные неудачи ряда спектаклей, поставленных Мейерхольдом, усталость Бравича и некоторых других актеров труппы от его экспериментов, наконец, мечта самого Ф. Комиссаржевского возглавить театр и указать труппе иной, более надежный путь к «новому искусству» — все это с неизбежностью вело к конфликту внутри театра. Против Мейерхольда складывалась сильная коалиция. Она окрепла во время гастролей Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской в Москве. Москвичам показаны были «Сестра Беатриса» и «Чудо странника Антония»; «Балаганчик» и «Вечная сказка» (по две пьесы шли в один вечер). И Комиссаржевская, и Мейерхольд очень хотели играть в Москве «Жизнь человека», но Леонид Андреев, связанный обязательствами с МХТ, где его пьеса репетировалась, вынужден был запретить показ петербургского спектакля в Москве.

Комиссаржевская придавала гастролям театра в Москве «очень большое значение», ждала их с «безумным волнением», хотела «*показать Москве лицо театра ясно и ярко*»[[278]](#endnote-271). Но, вопреки ее ожиданиям, московская критика встретила спектакли театра весьма неприязненно. Даже сравнительно миролюбивые рецензии таили в себе ял. Критик журнала «Русский артист» писал о «Сестре Беатрисе»: «Перед большим грязным полотном, между двумя серыми полосами предстала девочка — Беатриса, заранее пережившая все то, в неведении чего она так горячо молится. Чудесная дикция, милый (хотя теперь, к сожалению, сильно поддавшийся времени) голос артистки, пластичная, обдуманная, но ставшая в своей заученности близкая к шаблону техника — многими моментами заставляли думать о прекрасной школе, о великолепных деталях, сравнивать одну интонацию с другой, одну позу со следующей, но не думать о Беатрисе»[[279]](#endnote-272).

Тема падения таланта Комиссаржевской сквозила теперь уже во многих статьях и, конечно, больно задевала актрису.

Наиболее доброжелательными оказались неожиданно отзывы из кругов, близких к Художественному театру. Так, например, Н. Е. Эфрос отнесся к спектаклям Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской очень внимательно. «В некоторых идеях, которые правят деятельностью этих революционеров сцены, — писал он, — мне то видна, то предчувствуется, сквозь весь пестрый сор, большая и важная правда». Считая принципы сценического реализма непреложными и единственно верными. Н. Эфрос дальновидно {102} предсказывал возможность их обновления и развития. «Правда жизни, правда человеческого чувства всегда останется первым и непреходящим законом искусства сцены. И когда оно нарушит этот закон, оно перестанет быть самим собою, перестанет быть искусством и скоро рухнет под тяжестью великой ненужности. Но пути к отысканию и воплощению этой правды многообразны. И многие из старых начинают зарастать. А те, которые готовы в новаторском задоре отрицать и самую правду, как душу театра, среди всех своих блужданий открывают какие-то, пока так неясные пути, и эти пути неожиданно для них, может быть, им в посрамление, приведут с другого конца все к той же цели, к раскрытию, глубокому и правдивому, тайн души».

Это была смелая и очень по тем временам неожиданная мысль, но будущее показало, что Н. Эфрос проницательно увидел перспективу развития условного театра.

Он продолжал: «И как не столь еще давно противополагаемое реализму чеховское “настроение” не только не разбило реализма, но щедро обогатило его новым содержанием, раздвинуло его рамки, так и то новое, что входит на подмостки под знаменем символизма, растеряв очень многое из своих мишурных украшений, обогатит прекрасным, ценным содержанием все тот же реализм».

Наконец, Н. Эфрос прямо указывал, что и Художественный театр намеревается вести ближайшие поиски в том же направлении. «Тот спор, который был поднят спектаклями петербургских новаторов, будет еще иметь в Москве долгое продолжение, так как Художественный театр две из своих постановок — “Синюю птицу” и “Жизнь человека” — отдает новым формам, утверждению новых сценических начал. И, конечно, громадный талант Станиславского, всегда крупный и в ошибках, сумеет сделать свои попытки значительными»[[280]](#endnote-273).

В высшей степени интересным было мнение Станиславского о спектаклях Мейерхольда. Станиславский видел «Чудо странника Антония» и «Сестру Беатрису».

Но его высказывания об этом вечере затерялись в старых газетных подшивках и доныне оставались неизвестными ни биографам самого Станиславского, ни исследователям творчества Комиссаржевской и Мейерхольда. Корреспондент одной из московских газет беседовал со Станиславским.

«Беседа коснулась сначала театра Комиссаржевской.

— Мне трудно сказать, — выразился К. С., — что-либо определенное об этом театре. С одной стороны, исходные точки у Комиссаржевской те же, что и у нашей покойной “Студии”, с другой стороны — она в их развитии ушла так далеко… вернее, зашла так далеко, что я… Нет, я не буду говорить: конкурирующий театр…

— Какая же конкуренция в искусстве?

— Да… конечно…

Он подумал и добавил:

— Сценический реализм необходим. Нельзя так, сразу порывать с прежним. Пуповину обрезают только у младенцев…

Стилизацию К. С. признает лишь как средство к упрощению трудности постановки — и только.

— Помните у нас “Драму жизни”? Но в то же время это очень опасный путь. Достаточно мелкого неудачного штриха, чтобы погубить тщательно обдуманную, вырисованную до подробностей картину. Когда поднялся занавес “Чуда странника Антония”, я сказал себе: хорошо, очень хорошо! Судейкинская декорация, гармония линий. Но “господин Жозеф, господин Франсис…” и служанка в такт прыгает со щеткой, натирая пол. Это хорошо {103} задумано для бытовой комедии. Но это погубило впечатление от “Чуда”. И заставлять покойную воскресать на глазах у зрителей — очень дурной стиль. Надо было это сделать как-нибудь иначе.

— Значит, вы не совсем отвергаете условность в театре, на подмостках?

— Я ее не люблю, только не люблю. У той же Комиссаржевской в “Сестре Беатрисе” идеальная игра, выдержанная, нет ни одного неверного жеста. Но врывается Бравич, и все летит прахом.

Говорят, в “Балаганчике” было несколько удачных моментов, я не видел “Балаганчика”… Хотя я не понимаю, зачем ей понадобился весь этот сумбур. Стремление все переделать по-новому, вынуть старые почтенные оси мира и на их место поставить новые, жидкие, но модные. Рискованное занятие; если мир не обрушится от этих детских попыток, то, во всяком случае, пальцы она себе прищемит. Так порывать с прежним — я не понимаю. Это протест. Но против чего протестовать? Если Комиссаржевская вернется к быту, — для меня это будет большою радостью»[[281]](#endnote-274).

В отзыве Станиславского содержались точные критические замечания в адрес Мейерхольда, высказано было безоговорочно высокое мнение об игре Комиссаржевской в роли Беатрисы. Главная же мысль, весьма веско звучавшая в устах режиссера, готовившего «Жизнь человека» и «Синюю птицу», состояла в том, что поиски нового нельзя вести в полном разрыве с прошлым. Станиславский защищал идею преемственности в процессе развития искусства. После горького опыта Студии на Поварской он пришел к убеждению, что новые формы могут быть прочно освоены только эволюционным, а никак не революционным путем. «Для Станиславского, — справедливо указывает Ю. Калашников, — неудачный эксперимент с постановкой “Драмы жизни” явился поворотным моментом в его методе работы над образом, что не случайно совпало с первой его попыткой изложить систему в целом. Это отлично сознавал сам создатель системы: “Период моей деятельности до "Драмы жизни" Гамсуна я шел в творчестве от внешнего (периферия) к внутреннему (центру). После "Драмы жизни" (теперь система), наоборот, от центра к периферии”»[[282]](#endnote-275).

Интервью о спектаклях Мейерхольда и Комиссаржевской, данное вскоре после «Драмы жизни», уже выдвигает настойчиво и твердо этот критерий: все внешнее поверяется внутренним, все формальные (периферия) находки отвергаются, если они не соответствуют жизненной, духовной сути (центр).

Вероятно, отзыв Станиславского был с большим вниманием и по-разному воспринят Мейерхольдом и Комиссаржевской.

Но именно в это время пронесся и даже проник в печать первый слух о разрыве Комиссаржевской и Мейерхольда.

Еще в сентябре 1907 года, опережая события на месяц, московская газета «Театр» опубликовала «сенсационное известие о возможном уходе из театра В. Ф. Комиссаржевской его главного руководителя и режиссера В. Э. Мейерхольда». Комментируя этот слух, газета утверждала: «Взяв верный и в основе несомненно художественный принцип стилизации постановок, упрощения их, г. Мейерхольд в революционном экстазе двинул его настолько влево, что довел якобы “упрощение” до той степени на самом деле “усложнения”, когда воспринимающий от конкретного наш мозговой аппарат отказывается претворять происходящее на сцене». В отсутствии «живительного кислорода художественной правды» газета усматривала главную причину конфликта Комиссаржевской с Мейерхольдом и приветствовала решение актрисы отказаться от «той надуманности, той вымученности, в какие поставил ее прекрасный талант г. Мейерхольд»[[283]](#endnote-276).

Тем не менее после московских гастролей театр вернулся в Петербург, на Офицерскую, и Мейерхольд еще некоторое время продолжал работать. Три последние его постановки в театре В. Ф. Комиссаржевской были отмечены {104} неизгладимой печатью растерянности и душевной смуты.

Тому было несколько причин. Самая близкая и явная сразу бросалась в глаза: внутри театра отношения напряглись и усложнились, московская критика подорвала авторитет Мейерхольда в труппе. Другая, более скрытая и более глубокая причина метаний Мейерхольда этой поры состояла в том, что он уже нашел себя в «Балаганчике», знал и чувствовал, что с «Балаганчика» началась совершенно новая полоса его исканий, что искания эти требовали серии новых экспериментов. Труппа же театра на Офицерской от экспериментов устала. Как всякая труппа, она жаждала успехов. И, наконец, самая главная и самая тайная причина состояла в том, что первой актрисе театра путь «Балаганчика» был заказан. Кого угодно можно было вести этим путем, но не Комиссаржевскую.

Новый сезон, между тем, начался. Блок не отдал Мейерхольду свою только что написанную «Песню Судьбы», наивно предполагая, будто возможна постановка ее в Художественном театре. Потребность найти и предложить публике нечто привлекательное и значительное толкнула Мейерхольда к пьесе Франца Ведекинда «Пробуждение весны», модной драме, посвященной «проблеме» половой зрелости. Это был довольно сомнительный выход из положения, и Блок не без оснований писал: «Приготовляясь смотреть пьесу Ведекинда, я боялся утонченной эротомании». Поэт с нескрываемой неприязнью говорил о Ведекинде как о «пресыщенном последыше» Метерлинка. «В центре пьесы, — замечал он, — стоит вопрос, над которым автор по-немецки сюсюкает. Никогда этот вопрос не стоял *так* у нас, в России; если же и становится так теперь, то только в замкнутых кругах, обреченных на медленное тление, в классах, от которых идет трупный запах»[[284]](#endnote-277).

Помимо эротической темы, способной вызвать ажиотаж и вновь создать вокруг театра атмосферу скандальных споров, Мейерхольда, по-видимому, занимала сложная формальная задача постановки пьесы, разбитой на добрых два десятка отдельных эпизодов. (Правда, некоторые эпизоды, например, сцену на сеновале, где гимназистка Вендла отдается гимназисту Мельхиору, — цензура вычеркнула.) Задача осложнялась тем, что на Офицерской не было вращающегося круга.

О том, как Мейерхольд эту задачу решил, дают представление современные рецензии. «Сцена была в трех этажах, причем низший этаж был разделен на три части, отгороженные от заднего плана какими-то угольниками»[[285]](#endnote-278). «В интересах стилизации актеры, изображавшие мальчиков, и артистки, изображавшие девочек, неестественно кривлялись, нелепо взвизгивали и, по всей вероятности, славословили бога Эроса крайне некрасивыми и смешными телодвижениями»[[286]](#endnote-279).

Даже критики, склонные принимать пьесу всерьез и толковать о «трагедии детской души», возникающей от того, что «естественное пробуждение здорового взаимного влечения двух полов» сдерживается воспитанием и изливается в формы «болезненной чувственности», — даже они констатировали, что уже «на третьем представлении зрительный зал был, мягко выражаясь, “далеко не полон”»[[287]](#endnote-280). Пьеса провалилась.

Неудачей, хоть и совсем иного свойства, но еще более тягостной, была и постановка «Пелеаса и Мелисанды» М. Метерлинка. Этой пьесой тогда живо интересовались многие, в частности — Станиславский и Немирович-Данченко «примеряли» ее к репертуару МХТ. Станиславский, поясняя этот интерес, писал, что «Пелеас и Мелисанда» — «единственная более или менее светлая пьеса» Метерлинка, «мрачных его пьес не примут пока»[[288]](#endnote-281). Немирович-Данченко резонно возражал, что пьеса эта выглядит «принадлежностью в высшей степени мирных общественных течений», что в ней нет «боевых нот», {105} которыми «звенит наша общественная жизнь». «Общество, — предсказывал он, — останется глухо» к красотам «Пелеаса и Мелисанды»[[289]](#endnote-282).

Вероятно, пьеса увлекла Мейерхольда именно мягкой элегичностью, с которой велась в ней тема неодолимой и непонятной, кроткой и одновременно — всепокоряющей любви. Классический любовный треугольник: суровый и волевой Голо, его хрупкая, трепетная жена Мелисанда, его брат, нежный и чистый Пелеас, — с неотвратимостью разрешался гибелью всех троих. Их движение к гибели было обрисовано с характерной метерлинковской зыбкостью очертаний, с многозначительной загадочностью всевозможных типично символистских подробностей: обручальное кольцо упало в источник и исчезло, голуби вылетели из башни и не вернутся, подземное озеро издает трупный запах и отравляет замок и т. д. Мотивы любви и ревности сливались в мрачном и горестном звучании.

Среди всех драм Метерлинка, а возможно — и среди всех вообще символистских пьес, поставленных на русской сцене, эта выделялась своей полной отрешенностью от социальных проблем. Она не могла вызвать никаких современных ассоциаций, никаких аллюзий. Предположение Немировича-Данченко, что русское общество останется глухо к ее красотам, скоро подтвердилось.

Решаясь все же ставить «Пелеаса и Мелисанду», Мейерхольд, видимо, предполагал, что после крикливой патетики «Жизни человека» неизбежен такой поворот к тихой многозначительности и тонкому лиризму. Кроме того, он уповал на Комиссаржевскую, мечтавшую о роли Мелисанды. Лично для Мейерхольда тут скрывалась, однако, и специфическая трудность: размягченная лирическая драма была чужда его артистическому темпераменту, это была самая неблагоприятная для него сфера. И потому весь темперамент был израсходован на искания исключительно формального свойства. Собственно, не на искания нового даже, а на применение в условиях новой пьесы уже опробованных ранее приемов «неподвижного театра».

Осуществлялась постановка в условиях спешки, распределение ролей было заведомо компромиссным. Премьера 10 октября 1907 года прошла под смех и шиканье публики. Больше всего нареканий вызвали общее постановочное решение Мейерхольда и оформление В. И. Денисова. Рецензенты были озадачены декорациями, «их явной картонажностью, вырезанностью», замечали, что фигуры актеров нелепо выглядят «среди пряничных домиков, стилизованных до неузнаваемости деревьев, тесемочек и ленточек…»[[290]](#endnote-283).

Странное слово «картонажность» было у всех на устах. Оно, впрочем, и немудрено: Мейерхольд даже старого короля Аркеля играл с картонной бородой.

Многие рецензии на «Пелеаса и Мелисанду» писались как юмористические фельетоны. Рецензенты веселились. В «Новом времени» язвительно сообщалось, что «декорации театра Комиссаржевской можно рекомендовать провинциальным театрам, — дешево и сердито: на фоне кисейной занавеси, усыпанной цветами, ежеминутно меняются леса, замки, скалы, вырезанные из картона, расписанного декадентской мазней»[[291]](#endnote-284).

«Что сказать о “Пелеасе и Мелисанде”? — писал Кугель в газете “Русь”. — Было 18 картин, разнообразно освещенных и декоративно, местами очень красивыми намеками, обставленных. Актеры двигались как марионетки и напоминали и игрой, и скульптурностью своей “комариную мощу”. Г‑жа Комиссаржевская, конечно, талантливая актриса, хотя не настолько молодая, чтобы играть девочек, но держу пари, что если бы привести провинциала, который никогда г‑жи Комиссаржевской не видал, то он бы спросил: а кто эта г‑жа Тюшкина, немолодая уже особа, играющая сказочную принцессу? Она говорила все время не своим голосом, подражая воробушку или малиновке, {106} вообще птичке, и заглатывала окончания слов. Выутюжив себя, если можно так выразиться, и выгладив, она достигла (отдаю справедливость) некоторой весьма своеобразной стильности, но стильность игрушечки — прескучная вещь»[[292]](#endnote-285).

Особенно больно доставалось, как видим, Комиссаржевской, которую, конечно же, травмировали такие — становившиеся слишком частыми — указания на ее возраст. Актриса, писал Н. Тамарин, «… двигалась и жестикулировала как кукла, свой дивный, редкий по богатству тонов, по музыкальному тембру голос заменив не то птичьим щебетаньем, не то ребячьими пискливыми тонами… Не было ни трогательности, ни драматизма. Это не только не давало иллюзии детской чистоты и поэзии образа, а напротив, подчеркивало резкость “моложавого” грима артистки»[[293]](#endnote-286). Деликатно отмечалось, следовательно, опять то же самое: актрисе 43 года, а Мелисанда — «девочка». Один только Брюсов, который был тогда близок с Комиссаржевской, вступился за нее и под псевдонимом «Латник» указал в газетной рецензии, что «все печальные промахи режиссера и чудовищные ошибки декоратора, вся эта оскорбительная и нелепая внешность не могла отнять возможности у В. Ф. Комиссаржевской создать верный, тонкий и пленительный образ Мелисанды. С той минуты, как Мелисанда появляется на сцене, исчезает все… видишь только эти детские, невинные, прекрасные глаза, слышишь только этот детский, певучий, так много звуком своим выражающий голос»[[294]](#endnote-287).

Самый суровый отзыв о спектакле принадлежал перу Блока. Блок осмеял декорации В. И. Денисова и иронически заметил, что Мейерхольд, «у которого никто не станет отрицать режиссерского таланта и изобретательности (что сказалось особенно в постановке “Жизни человека”, за некоторыми исключениями, и моей маленькой феерии — “Балаганчика”), не только не выбросил пошлой мазни г. Денисова в печку, но принял к сведению все его кубики, цилиндры и “стили модерн”».

«Полная несостоятельность этой постановки, — резюмировал Блок, — кажется, бесспорна, и не спасают ее несколько более или менее удачных штрихов. Все, что пыталось быть красивым и правдивым, сейчас же вступало в борьбу с модернизированным кубиком, и, увы! — покорялось ему, так как борьба была неравная. Цветы слов, голосов, интонаций, человеческих движений — затонули в море модернизированных черных подсолнухов.

Вывод — ясен. Театр должен повернуть на новый путь, если он не хочет убить себя. Мне горько говорить все это, но я не могу иначе, слишком ясно {107} все. Ясно и то, что если нового пути *еще* нет — лучше, во сто раз лучше — совсем старый путь. Стояния в тупике не выносит ни одно живое дело. И последняя постановка оставляет впечатление *дурного сна* … Постановка “Пеле-аса” показала, что те приемы, с которыми он поставлен, — суть дурная бесконечность. Отчаявшись в этих приемах, мы не отчаиваемся в живых людях, которые жестоко ошиблись, но действительно любят искусство. Пусть они докажут, что имеют силы развязаться с тем дурным, что было в их прошлом, во имя лучшего будущего, которое всецело в их молодых и сильных руках»[[295]](#endnote-288).

Если бы статья Блока была опубликована сразу после ее написания — в октябре 1907 года, — она, несомненно, произвела бы впечатление громовое. Этого не произошло. По причинам случайным (журнал, для которого она писалась, перешел в другие руки) статья увидела свет только после смерти поэта, в 1923 году, когда вся история театра на Офицерской отодвинулась в далекое прошлое. Но кризис этого театра, — пусть не с такой отчетливостью, как Блок, — увидели после «Пелеаса и Мелисанды» все современные критики.

Блок же считал тогда, что должен «тянуть всеми силами Мейерхольда из болот дурного модернизма». Со свойственной ему прямотой он тотчас, как написал, прочел статью Мейерхольду и «увидал, что он почти во всем согласен с ней»[[296]](#endnote-289). Это — свидетельство очень важное. Оно означает, что Мейерхольд и сам видел, по меньшей мере — смутно ощущал — исчерпанность, внутреннюю несостоятельность идеи «неподвижного театра».

С чрезвычайной болью восприняла неудачу метерлинковского спектакля Комиссаржевская. На Мелисанду она возлагала много надежд. «Я, — говорила она два года спустя, — свою трепетную влюбленность в Метерлинка, все свое душевное горение отдала Мелисанде. Но с каждой репетицией я замечала бесплодность своей и товарищей моих работы. Мейерхольд упорно стремился привести все к “плоскости” и неподвижности, и мы провалились, заслуженно провалились»[[297]](#endnote-290).

Провал «Пелеаса и Мелисанды» означал не только кризис «плоского» и «неподвижного» театра. Театральное представление нигде, ни в чем и никак не смыкалось с современностью. Оно шаталось существовать само по себе, в своих собственных замкнутых пределах. Мейерхольдовский символизм до «Пелеаса и Мелисанды» был содержателен, даже в «Пробуждении весны» он еще искал какие-то — пусть грубые и ложные — контакты с временем. Постановка «Пелеаса и Мелисанды» была внутренне мертва.

Сразу после спектакля Комиссаржевская пригласила к себе К. Бравича и Ф. Комиссаржевского. «Театр, — заявила она твердо, — должен признать весь пройденный путь ошибкой, а режиссер должен отказаться от своего метода постановки пьесы, или же должен покинуть театр». Ф. Комиссаржевский занес в дневник театра такую запись: «Декоративная сторона в нашем театре преобладает над актером, стесняет его, ограничивает его творчество. Связанные движения, движения не пережитые; строгий до монотонности, до механичности ритм ведет театр к театру марионеток, где поджидает его смерть»[[298]](#endnote-291).

Через день собрано было заседание художественного совета. Мейерхольд понимал, конечно, что готовится атака против него, но вряд ли ожидал, что Комиссаржевская сразу заявит о гибельности избранного театром пути. Тем не менее она это твердо сказала. Мейерхольду, приготовившему обстоятельный и, надо сказать, довольно самокритичный доклад (конспект этого доклада приведен в книге Н. Волкова «Мейерхольд», т. I, стр. 337 – 341), пришлось на ходу перестраиваться. Он попытался противопоставить пессимистическим прогнозам Комиссаржевской свою уверенность в том, что нет оснований тревожиться за будущее театра. Он сказал, что «Пелеас и Мелисанда» — {108} последнее звено уже пройденного пути. «Дальнейшая работа театра узко в этом направлении, — признал Мейерхольд, — действительно привела бы его к смерти». И объявил новую программу: отказ от двухмерных плоскостных решений и декоративных панно, переход к методам трехмерной скульптурной постановки. Возможность перехода к театру марионеток, всех пугавшую, он назвал «художественным курьезом».

Но посулы заменить двухмерность трехмерностью не успокоили артистов. Бравич и Комиссаржевская прямо спрашивали, «не будет ли режиссер и теперь давить на актера, как при методе панно». Мейерхольд возмутился и заявил, что «каков бы ни был метод постановки в будущем, он будет продолжать оказывать давление на актеров, не понимающих его замысла в целях проведения в жизнь этого замысла». Тут же брошена была фраза, что он, Мейерхольд, готов уйти из театра.

Фразы этой ждали, к ней и велось заседание. Но ею пока не воспользовались. Мейерхольду позволили осуществить еще одну попытку, хотя, по свидетельству Ф. Комиссаржевского, сама Вера Федоровна не верила в эту пробу.

За месяц Мейерхольд подготовил новый спектакль — «Победу смерти» Ф. Сологуба. Трехактная трагедия Сологуба начиналась очень оригинальным, смело задуманным прологом, — в средневековый замок, в далекое прошлое, в легенду вдруг входили прямо из современности, будто с Невского, Поэт и Дама. Их разговоры об извозчиках и автомобилях, об электричестве и ресторанах, о мистериях и об интимном театре (!) резко и неожиданно контрастировали с речами средневековых персонажей, говоривших о живой и мертвой воде, о чарах и амулетах, ворожбе и волхвованиях. Вероятно, этим прологом, этими внезапными смещениями планов, напоминавшими о театре Блока, и соблазнила Мейерхольда сологубовская пьеса. Но за прологом следовали три довольно ординарных акта на тему извечной борьбы между красавицей Альгистой и уродливой Бертой. Альгиста сумела, пользуясь своей хитростью и привлекательностью, в брачную ночь занять на ложе короля место его невесты Берты. И десять лет была королевой — десять лет царствовала красота. После этого, однако, жестокая Берта разоблачила обман и воцарилась во дворце короля. Попытка красоты восторжествовать — хотя бы с помощью лжи — над силой безобразия не удалась. Мораль: побеждает всегда, неизбежно всесильное уродство власти. Побеждает смерть. Ее и красота не обманет, не проведет…

Трудно было бы согласиться с Н. Волковым, который считал, что в данном случае Мейерхольду удалось осуществить одну из лучших своих постановок того времени. Но, во всяком случае, пресса на этот раз отнеслась к спектаклю довольно благожелательно. «В постановке “Победы смерти” мы увидели явный перелом в “стиле”, — писал Н. Тамарин в журнале “Театр и искусство”. —… Массовые сцены (пьесой вовсе не предусмотренные. — *К. Р.*) были поставлены ярко-реально, напоминая санинскую толпу в “Электре”. Шум, крики, обилие нервных движений, реальность группировки поражали своим контрастом с “горельефностью” прежних постановок. Декорация также была художественно реальная; г. Денисов дал настоящие колонны — массивы старого замка, а не схематические намеки»[[299]](#endnote-292).

Сам Мейерхольд указывал после, что в «Победе смерти» «фигура актера, выдвинутая на просцениум, была поставлена в один план со скульптурой … Эта горельефность и дала свободу реалистической трактовке основное ситуации трагедии … Сцена была во всю ширину покрыта ступенями, параллельными линии рампы. Оставалось только спустить их вниз в партер. Театр испугался этого, оставшись на полпути в стремлении своем перешагнуть черту рампы»[[300]](#endnote-293).

{109} Комиссаржевскую спектакль ничем не утешил. Она писала Брюсову через день после премьеры: «Мейерхольд поставил “Победу смерти” как может это сделать совсем растерявшийся человек, — тут было все: неудачная попытка дать актерам позы пластически древней трагедии, мейнингенская толпа, хохот актеров из труппы Московского Художественного театра, читка актеров (ритмическая), какую мы слышим, когда Федор Кузьмич[[301]](#footnote-11) сам произносит монологи из своих пьес, и неизбежная картинность движений и мимики всех, за очень малым исключением, участвующих. Все это понравилось отчасти публике и вполне рецензентам петербургских газет, признавших почти единогласно, что Мейерхольд наконец “опомнился”, так как вернулся к старым формам. Я была на генеральной репетиции и сказала, что все это плохо от начала до конца. Была не в силах пойти на спектакль, так сжата у меня была душа»[[302]](#endnote-294).

Тут уж был конец, давно, впрочем, подготовленный. Особо стоит отметить возмутившее Комиссаржевскую, как признак измены, суждение о том, что Мейерхольд «опомнился» и «вернулся к старым формам». Сама она отступать не собиралась и потом еще целый год вместе с Ф. Комиссаржевским и Н. Евреиновым вела театр по пути символистских исканий, хотя уже без Мейерхольда.

9 ноября 1907 года, ровно через год после открытия театра на Офицерской, Комиссаржевская собрала труппу и зачитала всем артистам знаменитое в истории русской сцены письмо, которое утром того же дня было вручено Мейерхольду:

«За последние дни, Всеволод Эмильевич, я много думала и пришла к глубокому убеждению, что мы с Вами разно смотрим на театр, и того, что ищете Вы, не ищу я. Путь, ведущий к театру кукол, это путь, к которому Вы шли все время, не считая таких постановок, в которых Вы соединили принципы театра “старого” с принципами театра марионеток, например, “Комедия любви” и “Победа смерти”. К моему глубокому сожалению, мне это открылось вполне только за последние дни после долгих дум. Я смотрю будущему прямо в глаза и говорю, что по этому пути мы вместе идти не можем, — путь этот Ваш, но не мой, и на Вашу фразу, сказанную в последнем заседании нашего художественного совета: может быть, мне уйти из театра, — я говорю теперь — да, уйти Вам необходимо. Поэтому я более не могу считать Вас своим сотрудником, о чем просила К. В. Бравича сообщить труппе и выяснить ей все положение дела, потому что не хочу, чтобы люди, работающие со мной, работали с закрытыми глазами»[[303]](#endnote-295).

Решение это было неожиданностью для многих актеров. «Никто из нас ничего не подозревал, — рассказывает В. Веригина. — Нас, приверженцев Мейерхольда, это поразило, как громом. Да и не только нас, но и еще многих»[[304]](#endnote-296).

В записных книжках Мейерхольда сохранились черновые наброски письма, которое он направил в газету «Русь», вызывая Комиссаржевскую на третейский суд. Эти черновики более откровенны и прямы, нежели опубликованный текст.

«Хозяин отказывает — одна форма. Человек, вставший во главе культурного дела, отказывает своему сотруднику — должна быть другая форма. Здесь В. Ф. оказалась хозяйкой и сделала неприличие. Это лежит пятном на ней и сбрасывает с нее ореол культурности… Мотивы отказа ложны. Но их надо было придумать, чтобы вызвать разрыв, а он был *неизбежен* и причина, как видите, не в куклах, а в чем-то другом»[[305]](#endnote-297).

{110} Хотя многие, в том числе и Брюсов, считали поступок Комиссаржевской «неполитичным», тем не менее общие симпатии были на ее стороне, и третейский суд признал ее поведение правильным.

«Вера Федоровна явилась на суд печальная, во всеоружии своего обаяния, и кто же смог бы осудить ее? Она была оправдана»[[306]](#endnote-298).

Так закончилась деятельность Мейерхольда в театре на Офицерской. За год работы в этом театре Мейерхольд стяжал себе громкую всероссийскую известность. Буквально накануне разрыва Комиссаржевской и Мейерхольда обозреватель журнала «Русский артист» констатировал:

«Каждая новая пьеса, поставленная в театре В. Ф. Комиссаржевской, составляет для петербургских театралов целое событие, о котором не перестают говорить в течение многих дней. Критика, понятно, главное внимание обращает на постановку, так как от режиссера г. Мейерхольда всегда ждут чего-либо сверхъестественного, экстравагантного, из ряда вон выходящего. Счастливый режиссер: имя его не умрет; оно записано на страницах истории русского театра непосредственно после г. Станиславского. О постановках г. Мейерхольда составилась уже обширная литература»[[307]](#endnote-299).

Когда Комиссаржевская уволила Мейерхольда, почти вся эта «литература», анализируя конфликт актрисы и хозяйки театра с режиссером, с нескрываемым злорадством заговорила о полном поражении «нового искусства».

В петербургской газете «Обозрение театров» можно было прочесть, что вообще «ни одна постановка г. Мейерхольда не имела успеха. Его исканиями интересовалась исключительно публика первых представлений: журналисты, артисты, и театралы, и то лишь для того, чтобы ругать их напропалую». Полностью одобряя решение В. Ф. Комиссаржевской, газета замечала: «Теперь г. Мейерхольду остается защищать свои взгляды в газетах. Это будет гораздо дешевле и менее вредно для театра»[[308]](#endnote-300). Критик Э. Старк подводил такие итоги: «Между искусством прошлого и театром Мейерхольда вырыта пропасть, между театром Мейерхольда и искусством будущего нет связи, потому что самого этого искусства не существует и невозможно предсказать, какое оно будет»[[309]](#endnote-301).

В московской газете «Театр» было опубликовано интервью с А. П. Ленским, который, касаясь опытов Мейерхольда, говорил: «Зачем же заставлять людей быть похожими на марионеток. И это стремление создать плоский театр, — подражание старинным картинам, от которых мы давно уже далеко ушли вперед»[[310]](#endnote-302).

Лишь очень немногие критики, например Г. Чулков в газете «Товарищ», сочли возможным указать, что год работы Мейерхольда в театре на Офицерской не был совершенно бесплоден. «Главная заслуга В. Э. Мейерхольда, — писал Чулков, — заключается в том, что он последовательно и твердо проводил в своих постановках принцип “условного” театра … Элементы художественного творчества всегда присутствовали в опасных опытах, на которые решался В. Э. Мейерхольд … До вступления В. Э. Мейерхольда в театр В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге не было ни одного театра: были только отдельные артисты и артистки, иногда высокоталантливые, как, например, сама В. Ф. Комиссаржевская. Постановки “Сестры Беатрисы”, “Балаганчика”, “Жизни человека” и “Победы смерти” это этап в истории русского театра»[[311]](#endnote-303).

Когда улеглись страсти, объективный и ясный итог всему свершившемуся подвела сама В. Ф. Комиссаржевская. Она вновь — в интервью корреспонденту газеты «Одесские новости» осенью 1909 года — говорила, что Мейерхольд вел театр «в тупик», она с некоторым даже изумлением вспоминала, что сцена ее театра превратилась в «лабораторию для режиссерских опытов». Зрители разочаровались в ее театре. «Как только я увидела это, {111} я пошла на разрыв, на разрыв с Мейерхольдом, но не с условным театром, с новыми сценическими методами. Да и самого Мейерхольда я по сию пору ценю как большого талантливого новатора, ищущего с подлинной искренностью. А такие его работы, как “Балаганчик”, “Жизнь человека”, “Сестра Беатриса”, я считаю режиссерскими шедеврами»[[312]](#endnote-304).

Без сомнения, Комиссаржевская была права, когда упрекала Мейерхольда в том, что он превратил ее театр в «лабораторию для режиссерских опытов», в своего рода публичную студию. В этой своей вине признавался и Мейерхольд. Годом раньше одесского интервью Комиссаржевской он говорил репортеру «Петербургской газеты»: «Опыт показал, что “большой театр” (так условимся называть театр для широкой публики) не может стать “театром исканий”, и попытка поместить под одной крышей завершенный театр для широкой публики и театр-студию должна терпеть фиаско… “Театры исканий” должны стоять обособленно. И у них такая задача: все в эмбриональном состоянии, — драматург, режиссер, декоратор, бутафор и другие лица, создающие коллектив театра. Всему дан толчок, и рукой вождя (директор студии, режиссер, первый актер труппы) коллективное творчество всех элементов театра ведется к пышному расцвету… Отсюда, в конечном счете — новый театр, с новым драматургом, новым актером, новым режиссером и новым декоратором…»[[313]](#endnote-305) Но такие задачи должны решаться не публично, а в студийной замкнутости. В дальнейшей деятельности Мейерхольда экспериментальные студийные работы были отделены от постановок, предназначенных для широкой аудитории.

Комментируя одесское интервью Комиссаржевской, Н. Д. Волков писал, что оно открывает «принципиальную природу конфликта Мейерхольд — Комиссаржевская». Биограф Мейерхольда считал, что в основе конфликта «был бунт большой актрисы, не сумевшей стать тем, чем она хотела — стать “новым театром”»[[314]](#endnote-306). Суждение Н. Волкова только отчасти правильно Противоречие между «солирующей» актрисой, какой всегда была Комиссаржевская, и режиссером-диктатором, каким обнаружил себя в театре на Офицерской Мейерхольд, конечно, существовало. Как заметил еще первый биограф В. Комиссаржевской, Н. Туркин, «основною чертою характера таланта Веры Федоровны была сила внутреннего переживания, а основною чертою постановок г. Мейерхольда была внешняя стильность»[[315]](#endnote-307). Все так. Следует помнить, однако, что именно в этот год Комиссаржевская самоотверженно, с полной готовностью подчинялась режиссеру, преодолевая и ограничивая себя самое, свою артистическую натуру. Она хотела и не смогла, тем не менее, стать «новым театром» — тут Н. Волков прав. Более того, расставшись с Мейерхольдом, она выразила довольно отчетливо убеждение, что режиссерский театр в принципе несостоятелен. «В театре, как мне сейчас думается, не может быть один режиссер… В будущем театре, когда все актеры будут жить одними художественными переживаниями, — предсказывала Комиссаржевская, — … режиссеров, т. е. объединяющего начала, вовсе не будет»[[316]](#endnote-308). Такие прогнозы показывали всю боль и глубину разочарования актрисы.

Но истина состоит в том, что «новым театром» не сумел стать и Мейерхольд. В конечном счете, Комиссаржевская и Мейерхольд расстались потому, что они вместе не смогли достичь поставленной перед собой цели.

Станиславский во всех обстоятельствах и в разных авторских мирах главной целью своей ставил точнейшее — на основе самой изощренной наблюдательности — воспроизведение реальности. Описательная реалистическая эстетика «картины жизни» требовала максимальной погруженности в быт, в настроение, в атмосферу конкретного существования, в переживания и психологию индивидуума. Идея и тенденция вытекали из правдивого изображения жизни как бы самосильно, иногда — неожиданно для художника.

{112} Мейерхольд всю эту систему перевернул. Внешний объективный мир со всеми его подробностями и оттенками, со всеми его бесконечными богатствами воспринимался как «сырая» реальность и в этом качестве утратил интерес. Неорганизованная, пестрая, неосмысленная действительность ощущалась как препятствие. Она только мешала высказаться по существу. Ее дробность и ее суетность противостояли стремлению художника открыть «истину бытия», будто бы спрятанную под покровом движущихся, смещающихся, друг другу противоречащих и часто вовсе незначительных фактов.

Символизм был попыткой остановить движение жизни, подняться над реальностью и, силой поэтического видения, дать осмысленные навечно образы мировой трагедии бытия.

Всего труднее было этого достигнуть в театре, где живое тело, голос, интонации, движения актера вносили в символистские построения капризное своеволие реальности. Нежелательные подробности жизни в изобилии приносились артистами и — как бы засоряли, портили, искажали то новое видение мира, которое хотел предложить режиссер, тот образ, которым он хотел заменить реальность. Поэтому актер оказался для режиссера-символиста, самой грудной и, в конечном счете, неразрешимой проблемой. Поэтому Станиславский, для которого актер был дороже и важнее символистских идей (для Станиславского идеи эти вообще не были органичны), во имя актера тотчас отступал от символистской программы. Мейерхольд же упорно и фанатично пробовал различные способы укрощения живой актерской плоти: «неподвижный театр» барельефов или горельефов, театр внежитейских интонаций, слов, падающих, «как капли в колодец», статуарной пластики, единого ритма. И Мейерхольд же первый предоставил живописцу в театре огромные, ранее немыслимые права, не только уравнял его с актером, но и возвысил над актером, ибо в творчестве новых, «независимых от реальности» миров живописец был режиссеру вернейшим и самым необходимым сподвижником, и то, что было написано однажды, уже не менялось ежевечерне.

Люди на мейерхольдовской сцене стали напоминать медиумов, напряженно вслушивающихся в голос судьбы. Их движения замедлились, голоса напряглись и зазвучали надрывно. Атмосфера присутствия жизни, ее пульса, жизни, которая на сцене МХТ давала знать о себе всеми знаменитыми шумами, сверчками, ветерками, комарами, стуком ставень, сменилась на мейерхольдовской сцене атмосферой отсутствия жизни, дуновения смерти. Мрачно скрежетали ворота замков, зловеще шумело море. Природа, когда она вступала в спектакль, сурово угрожала людям. Ушли реальные измерения, исчезли утро, день, вечер, сумерки, рассвет, — все то, что так свежо и точно воспевалось на сцене МХТ. Пришла угрюмая и однозначная «вечность». В Художественном театре быт и вещи характеризовали людей и служили людям. В театре на Офицерской отдельные, на выбор взятые вещи, последние элементы быта выглядели отторженными от бытового обихода и многозначительно враждебными людям. Вещи как бы обрели мрачную самостоятельность, одушевились, а фигуры людей утратили самостоятельность, застыли в пугливом ожидании.

Быт в его обычном значении, быт как фактура, окружающая человека плотной реальностью и несущая с собой следы человеческих прикосновений, был Мейерхольдом изгнан со сцены. Взамен возникла новая среда и новая фактура горестно льющихся тканей, ниспадающих линий, склоняющихся долу или простирающих руки к небу пластических групп.

Вместе с бытом изгонялась и психология индивидуума — «отдельная», значит случайная, не поддающаяся обобщению.

Высказывалось, правда, тогда и иное довольно оригинальное мнение. В статье «Индивидуализм на сцене» Н. Иорданский писал: «На сцену проник тот дух революции, который охватил уже все проявления общественной жизни. {113} Он заставил сценических деятелей отвергнуть “быт” и провозгласить права личности. Пусть деятели нового театра думают, что они ниспровергают вообще быт и утверждают абсолютную личность. История покажет, что ниспровергаемый быт это только “старый режим”; идеальная же абсолютная личность — личность гражданина свободной России… Являясь новым симптомом развития индивидуализма, новый театр с гораздо большим правом может быть назван порождением революции, заставившей и русскую сцену сделаться средством в борьбе за право и свободу человеческой личности»[[317]](#endnote-309).

Действительно, образ человека, вырванного из социальных связей и тем самым как бы от них освобожденного, возникал в символистских спектаклях Мейерхольда. Но только в некоторых постановках можно было уловить ноты протеста, негодования. Гораздо чаще «абсолютная личность» как бы витала над миром, отстраняясь от него и — не возражала ему…

Чудилось, заметил один из современников, будто «самая жизнь переставала быть реальной»; «самый внешний мир становился лишь знаком чего-то непреходящего, вечного, нематериального»[[318]](#endnote-310).

Мейерхольд первый создал символистский театр в России. Мейерхольд же первый очень быстро довел символизм на русской сцене до самоотрицания в «Пелеасе и Мелисанде». Станиславский еще репетировал «Жизнь человека» и обдумывал «Синюю птицу», Немирович-Данченко еще готовился к «Анатэме», в театре на Офицерской еще только собирались (уже без Мейерхольда) ставить «Черные маски» Л. Андреева, а для Мейерхольда цикл символистских спектаклей был уже завершен.

Много лет спустя Михаил Чехов проницательно заметил: «Ждать он не мог, в нем что-то спешило. Спешил его гений, его неукротимая воля к новаторству, к творчеству».

Так Мейерхольд поспешил расстаться и с символистской драмой. Другие еще доигрывали эпилог, он уже сошел с символистской сцены.

Большая статья Мейерхольда «Театр. К истории и технике», опубликованная в 1908 году, после того, как закончился период его исканий на Поварской и на Офицерской, статья, отягощенная многочисленными цитатами из Брюсова, Вяч. Иванова и Метерлинка, представляла собой попытку теоретически обосновать все опыты прошедших лет. Она многословно защищала идеи символистского «неподвижного театра» в то самое время, когда Мейерхольд эти идеи бросил.

Статья эта подверглась сокрушительным атакам со всех сторон. Ее саркастически комментировали критики-марксисты А. Луначарский и Ю. Стеклов[[319]](#endnote-311), ее высмеивал А. Кугель в своем журнале «Театр и искусство»[[320]](#endnote-312), ее тенденциозно излагал Ф. Комиссаржевский, сменивший Мейерхольда в театре на Офицерской и серьезно доказывавший: «актера нельзя сделать плоским, потому что он по природе своей рельефен»[[321]](#endnote-313).

Не будем углубляться в старую полемику. Заметим только, что Мейерхольд в нее не вслушался, не отступил, не вернулся назад. Все с той же характерной для него поспешностью он двинулся дальше. Там, где его теория не находила нужных терминов, вязла в туманной словесности и по существу молчала, там Мейерхольда вела его интуиция. Именно она-то и извлекла из всех опытов символистской поры энергию дальнейшего движения.

## **{****114}** Мейерхольд и Доктор Дапертутто

Все равно, подходит расплата:  
Видишь там, за вьюгой крупчатой  
Мейерхольдовы арапчата  
Затевают опять возню?

Анна Ахматова

Год работы Мейерхольда у Комиссаржевской принес ему шумную, но дурную славу. Журналисты, критики, писатели наперебой ругали его, в его исканиях видели только шарлатанство, стремление пустить пыль в глаза. Подлинное значение всего сложного пути театра на Офицерской выяснилось годы спустя, да и то не для всех. В 1913 году Александр Блок сказал, что «придает большое значение бывшему театру Комиссаржевской. Явление это находит он столь крупным, что, по его словам, в истории русского театра будут говорить: эпоха “до театра Комиссаржевской” и “после”»[[322]](#endnote-314).

И в 1913 году суждение это выглядело еще весьма оригинальным. А в год, когда произошел разрыв Комиссаржевской и Мейерхольда, короткая история театра на Офицерской воспринималась только как серия модных и злостных режиссерских опытов над талантом любимейшей русской актрисы. Во многих газетах и журналах гадали о том, как сложится дальнейшая судьба Мейерхольда.

Прогнозы были довольно однообразны: либо Мейерхольд уедет в провинцию и будет забыт, либо займется с какими-нибудь такими же, как он, безответственными «дилетантами» постановкой любительских спектаклей «в модном стиле».

Но ровно через неделю после того, как Комиссаржевская огласила письмо, изгонявшее Мейерхольда из ее театра, режиссер отметил в своей записной книжке:

«Ноябрь, суббота, 17. 2 часа. Дирекция императорских театров».

И еще через несколько дней:

«Среда, 21. 1 час — Головин, 2 часа — Теляковский»[[323]](#endnote-315).

Коротенькие пометки зафиксировали важное событие: уволенный Комиссаржевской Мейерхольд был приглашен в императорские театры. Директором императорских театров был тогда В. А. Теляковский, человек, самой должностью своей обреченный на саркастическое или, в лучшем случае, ироническое отношение будущих историков. Некоторых исследователей и мемуаристов особенно шокировало то обстоятельство, что Теляковский в прошлом был конногвардейцем. Разумеется, возглавляя «контору» императорских театров, он далек был от желания революционизировать сцену. Но Теляковский был культурным человеком, энергичным администратором, к обязанностям своим относился серьезно и некоторые попытки обновления подвластных ему театров предпринимал. Он добился перехода в императорские театры Ф. Шаляпина, пригласил таких артистов, как Е. Корчагина-Александровская, Б. Горин-Горяинов, таких художников, как А. Головин, К. Коровин, М. Добужинский. Приглашение Мейерхольда смелостью своей озадачило даже тех, кто сочувствовал новшествам Теляковского. Сам Теляковский {115} по этому поводу писал в своем дневнике 18 ноября 1907 года: «Сегодня я вызывал к себе утром режиссера театра Комиссаржевской Мейерхольда, который на днях уволен был из театра Комиссаржевской. На Мейерхольда было много нападков со стороны публики и прессы, и это сильное против него озлобление убедило меня в том, что в нем должно быть что-нибудь интересное. Он был у меня при Головине, Вуиче и Крупенском — я ему рассказал свой личный взгляд на искусство и театр и на цели, которые должен преследовать драматический театр. Мейерхольд мне сказал, что он лично переменился за последнее время и испытывает влечение главным образом к старому театру — классикам иностранным и русским. Я решил, что до поры до времени я не буду оглашать мои разговоры с Мейерхольдом — а сначала переговорю с Гнедичем. Мейерхольду я предложил режиссировать одну пьесу в виде пробы и потом уже взять его режиссером. В разговоре я нарочно спросил его, как он находит Попова, Ленского, Озаровского и др. наших режиссеров. В общем Мейерхольд сделал на меня хорошее впечатление»[[324]](#endnote-316).

Хотя переговоры с Мейерхольдом не предавались огласке, все же сведения о них тотчас проникли в печать. Любопытно, что издававшийся дирекцией императорских театров журнальчик «Обозрение театров» тотчас поспешил опровергнуть эти «глупые сплетни». Репортер «Обозрения театров» писал: «О внезапном приглашении г. Мейерхольда на императорскую сцену не может быть и речи уже по тому одному, что г. Теляковский не видал ни одной постановки г. Мейерхольда, ни разу не был в театре В. Ф. Комиссаржевской. Дирекция императорских театров, как известно, не такое уж эксцентричное учреждение, чтобы превратить образцовый театр в марионеточный»[[325]](#endnote-317).

Прошло три месяца, и «Обозрение театров» в марте 1908 года вновь вернулось к этому «действительно сенсационному» вопросу. Было опубликовано интервью с Теляковским. Директор понемногу раскрывал свои карты. В этом слухе, сказал он, «есть доля правды… Насколько я понял г. Мейерхольда из личной с ним беседы, он значительно отступил от первоначальных своих крайностей и сознает свои ошибки в театре Комиссаржевской. Вопрос о привлечении его на службу дирекцией не предрешен, но весьма возможно, что для опыта мы его призовем, конечно, не для того, чтобы превратить Александринский театр в стилизованный. Возможно, что он, в случае приглашения, и режиссером-то не будет в общепринятом смысле, т. е. в определенном театре, ибо он может служить и опере и драме. Во всяком случае, должно помнить, что никакие крайности на образцовых сценах не могут быть допущены…»[[326]](#endnote-318)

Так дипломатично директор подготавливал и успокаивал общественное мнение: и режиссером-то раскаявшийся Мейерхольд «не будет в общепринятом смысле», и воли никакой не получит, просто — «могут пригодиться» его советы, кроме того, вопрос еще не решен, контракт не подписан, дирекция помнит о могуществе и достоинстве императорских театров и размышляет…

Между тем все было решено, контракт с Мейерхольдом подписан, и ему предстояло приступить к работе в качестве режиссера драмы и оперы и актера драмы с 1 сентября 1908 года. Репертуарные планы, которые он предложил Теляковскому, были очень велики. В перечне Мейерхольда значились «Царь Эдип» Софокла, «Король Генрих IV» Шекспира, «Ревизор» Гоголя, «Маскарад» Лермонтова, «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого, «Вишневый сад» Чехова, «Жизнь человека» Л. Андреева, «Пер Гюнт», «Гедда Габлер» и «Привидения» Ибсена, «Смерть Тентажиля» Метерлинка. Кроме того, в планах были Тургенев, Мольер, Кальдерон[[327]](#endnote-319). Лишь некоторые из этих намерений Мейерхольду впоследствии удалось осуществить. Важно заметить, однако, что общая репертуарная ориентация режиссера действительно кардинальным образом переменилась. Если в театре на Офицерской шли только {116} современные пьесы, то для Александринского театра намечалась программа, по преимуществу состоявшая из классических пьес.

Объяснялось это прежде всего необходимостью работать с актерами александринской труппы, которые к современному репертуару были еще вовсе не подготовлены. Мейерхольд в одном из первых же интервью говорил о том, что считает необходимым «учесть характер творческих сил» труппы, приверженность к так называемому «классическому репертуару». Он обещал поставить своей основной задачей «неустанное воскрешение старинного репертуара»[[328]](#endnote-320).

Это обещание было выполнено не сразу, но зато — с огромным художественным эффектом.

Интересно, что уже в 1908 году Мейерхольд выдвинул программу стилизации классики. Он говорил: «“Ревизор”, “Горе от ума”, “Маскарад”, “Гамлет”, “Гроза” ни разу не были представлены освещенными лучами эпохи. Названные пьесы ни разу не представали перед нами в “аромате” тех отражений, какие отсвечиваются уже при одном произнесении этих заглавий. Какое поле большому театру». И утверждал, что «интересы старинных актеров сливаются тут легко с задачами новых художников»[[329]](#endnote-321).

Время, которое оставалось у Мейерхольда до начала службы в Александринском театре, он использовал для поездки с группой преданных ему артистов в провинцию — в Минск, Херсон, Николаев, Киев и другие города. Эта поездка явилась своеобразным эпилогом «Товарищества Новой драмы». Мейерхольд дал в поездке новые режиссерские вариации блоковского «Балаганчика», сологубовской «Победы смерти» и андреевской «Жизни человека», заново поставил «Электру» Гофмансталя, «У царских врат» Гамсуна. О том, как выглядела новая режиссерская интерпретация «Балаганчика», видно из письма Мейерхольда Е. М. Мунт 7 марта 1908 года: «Вся пьеса на орхестре. Полный свет в публике. Вместо декораций — по-японски легкие застановки и ширмы. Автор перед началом входит через маленький красный со звездами занавес на просцениуме и садится, приобщаясь к публике, и глядит на представление вместе с ней. Потом, когда после первой части занавес сдвигается, автора разболтавшегося “помощник” тащит за занавес за фалды. Когда Пьеро лежит один (впереди занавеса), на глазах у публики все исчезает. Остается пустой пол орхестры и просцениум, остается одинокий Пьеро на нем. Самый эффектный момент, когда паяц опускает руки в пространство между просцениумом (край рампы, так сказать) и первым рядом, крича о клюквенном соке».

В письме этом примечательно обостренное внимание Мейерхольда к моментам обнажения и сильного подчеркивания условной, игровой природы театра. Режиссера особенно волнуют ситуации, когда разрушается граница между сценой и зрительным залом: Автор смотрит представление вместе с публикой, в зале дается полный свет, Пьеро опускает руки в пространство между рампой и первым рядом… Стремление вести игру «на краю рампы», на просцениуме становится для Мейерхольда особенно привлекательным, и он с восторгом рассказывает об экспериментах в «пограничной зоне» — между залом и сценой.

Однако дальнейшие опыты предстояло, по крайней мере на время, отложить. Мейерхольд был вполне искренен, когда говорил в 1908 году, что не считает более ни возможным, ни целесообразным вести экспериментальные искания в театре для широкой публики. Урок театра на Офицерской в этом смысле не прошел даром. Отныне — и на очень долгое время — для Мейерхольда стало законом строгое разделение публичных и студийных, «итоговых» и экспериментальных работ.

«Вчера в Александринском театре, — сообщала “Петербургская газета”, —… режиссер-новатор прочел артистам лекцию, в которой высказал свои задачи. {117} Лекция носила, так сказать, успокоительный характер… Мейерхольд говорил, что не считает возможным делать из Александринского театра студию. Для опытов существуют маленькие частные сцены, где он и делал свои “искания”, но в таком большом театре, как Александринский, он не может заниматься опытами»[[330]](#endnote-322).

Хотя Мейерхольд и считал своим долгом «успокоить» артистов Александринской труппы, он в те дни, только еще начиная службу на императорских сценах, видимо, не вполне отдавал себе отчет, в каком окружении оказался, сколько опасений и страхов возбудил его приход.

Премьеры Александринского театра, прежде всего М. Г. Савина и В. Н. Давыдов, стоявшие на страже строгих традиций и обычаев императорской сцены и считавшие относительно умеренную реформаторскую деятельность Теляковского диким анархизмом, восприняли появление Мейерхольда как сумасбродную выходку директора. Уже в 1908 г. В. Н. Давыдов писал: «Директор — поклонник Мейерхольда и стилизации с их ерундой. Я же — враг их и защищаю родное искусство и храм Мельпомены, которым отдал жизнь, от вторжения в них подобных новшеств и новаторов». «Господи, — молился он в другом письме, — сжалься над театром и над нами грешными! Отврати от нас беду и уничтожь эту мерзкую тлю и саранчу! Этих подлых, всюду проникающих зловредных крыс! И ниспошли нам, господи, благодать духа твоего святого! Вразуми нас!» М. Г. Савина тоже с раздражением писала о «любимце директора Мейерхольде» и высказывала твердую решимость защитить «наш храм», «наши памятники» от таких, как Мейерхольд, «калифов на час»[[331]](#endnote-323).

Авторитет Савиной и Давыдова в труппе Александринского театра был более чем велик, к ним не просто прислушивались, их — слушались, и слово их весило часто гораздо больше, чем слово Теляковского. Да и без того актеры побаивались Мейерхольда: они были достаточно наслышаны об этом «шарлатане», мечтающем превратить артистов в бездушных марионеток.

Еще более настойчивое сопротивление Мейерхольду оказывали управляющий труппой П. Гнедич и режиссер Н. Корнев.

В первые же дни работы Мейерхольда в Александринском театре опытный В. Теляковский заметил: «Конечно, у Мейерхольда уже начались разные неприятности с Гнедичем и Корневым и др. … Стараются возможно больше дискредитировать нового режиссера».

Когда Мейерхольд на первой репетиции старался успокоить артистов, слушали его, писал Теляковский, «со вниманием, хотя на лицах было выражение недоверия». И директор предсказывал: «Нет сомнений, что Гнедич вместе со своей армией режиссеров будет стараться мешать режиссеру»[[332]](#endnote-324).

Между тем Мейерхольд, видимо, не склонен был придавать большое значение этой сильной и влиятельной в театре оппозиции. С точки зрения тактической он совершил сразу же несколько серьезных промахов. Начал Мейерхольд не с обещанной классики, а с современной драмы Кнута Гамсуна «У царских врат». Он ставил пьесу, одновременно готовившуюся в театре В. Ф. Комиссаржевской, из которого Мейерхольд только что был уволен, и уже намеченную к постановке в Художественном театре в Москве. Правда, он уверял себя и других, что «результаты исканий в отношении к таким пьесам, как пьеса Кнута Гамсуна — учтены»[[333]](#endnote-325) и что, следовательно, работа эта будет не экспериментальной, а итоговой. Наконец, он, вопреки возражениям Теляковского, взял себе главную роль Карено. Для Мейерхольда привлекателен был центральный образ Ивара Карено, ученого, философа, гордого одиночки, смело противопоставившего обывательской морали и мещанской науке свои дерзкие и кощунственные идеи. О самих этих идеях в пьесе говорилось вполне внятно, в 1908 году они не обладали уже запахом новизны, но, конечно, {118} сохраняли всю свою эпатирующую резкость. Карено отстаивал явно ницшеанские по генезису идеи аморализма, законности права сильного, славил «прирожденного властелина», «деспота по природе», «величайшего террориста», готов был благословить войну, если она способствует «гордому шествию человечества вперед и вперед» и т. п. Трудно предположить, что Мейерхольда всерьез заинтересовала эта окрошка из волюнтаристских идей. Вернее всего, ему близка была драматическая судьба Карено, всеми покинутого, гонимого, но продолжающего бескомпромиссно, одиноко и твердо идти по намеченному пути.

«Я думаю лично, — записывал в дневнике Теляковский, — что Мейерхольд сделал большую ошибку, взявши сам себе главную роль. Это ему не следовало делать, и я ему летом об этом говорил, но Мейерхольд был самонадеян и меня не послушал. Он не только выступил в первой роли, но еще отобрал ее у Озаровского, которому она предназначалась. Началось с конфликта с артистом, что уже против него возбудило труппу. Кроме того, он читает какие-то лекции, и последний раз в Малом театре Суворина прочел лекцию, где коснулся артистов нашей труппы, назвав их стариками. (Я не говорю: ненужными тряпками, сказал он)»[[334]](#endnote-326).

Н. Ходотов, один из очень немногих артистов труппы, хорошо относившихся к Мейерхольду, уверял впоследствии, что роль Карено предназначалась не Озаровскому, а ему, Ходотову, и что он ее Мейерхольду «уступил»[[335]](#endnote-327). Так или иначе, Мейерхольд сам играл Карено, и уже во время репетиций игра его вызывала бурное недовольство. 27 сентября, после генеральной репетиции, за несколько дней до премьеры, Теляковский писал: «В общем репетиция произвела на меня удовлетворительное впечатление, и не нахожу, чтобы в постановке его были бы выдвинуты вперед какие-нибудь крайности. Едва я уехал к Столыпину, как в зале собрались артисты, стали критиковать его игру и всю постановку, смеялись, хихикали. В числе сидевших был и Осипов[[336]](#footnote-12), который тоже очень был обеспокоен игрой Мейерхольда. Несомненно, что весь наш муравейник очень обеспокоился. Остается решить вопрос, что это — признаки слабости или силы. Все это покажет нам будущее… Савина в большой тревоге спрашивала по телефону, — неужели я допущу постановку “У царских врат”, ибо, по слухам, Мейерхольд играет совершенно невозможно и что это скандал для Александринского театра. Возбуждение среди артистов полное, всякий старается что-нибудь про Мейерхольда сказать, и несомненно, что и публику настроят против него»[[337]](#endnote-328).

Декорации к спектаклю писал А. Я. Головин, с которым Мейерхольд затем не расставался целых одиннадцать лет. Первая постановка Мейерхольда в Александринском театре была встречена дружной бранью рецензентов. Критик «Петербургской газеты», например, комментировал премьеру «У царских врат» в следующих выражениях: «“Гвоздь” спектакля заключался в двойном дебюте г. Мейерхольда — в качестве артиста и режиссера. “Что-то он покажет?” — этот вопрос можно было прочесть на многих лицах. И “он” действительно показал. Как режиссер это был снова тот же г. Мейерхольд, каким мы его знали в театре В. Ф. Комиссаржевской. Та же погоня за геометрическими линиями в планировке сцены, в позах и группировке действующих лиц. Те же старания во имя построения сливать в однотонное серое пятно и декорации, и обстановку, и костюмы. То же стремление затенить и понизить естественно повышающийся темп пьесы затягиванием реплик, томительными паузами, однообразной мертвенной читкой. Все это было налицо и, главным образом, в исполнении самого г. Мейерхольда (Карено). Такой сухой, скучной, деревянной игры давно не приходилось видеть».

{119} Завершал рецензию грубый выпад: «настоящее чучело ходило по сцене и портило и пьесу, и спектакль»[[338]](#endnote-329).

В «Новом времени» отозвался Ю. Беляев: «Опять “стилизация”, опять “статуарный” стиль и т. д., — удрученно сетовал критик. — На казенной сцене все это было неловко и… обидно… “Сам” г. Мейерхольд играл Карено в бланжевых панталонах и лазоревом пальто. Тоскливо было ото всего этого невыразимо»[[339]](#endnote-330).

Наиболее резким и раздраженным был отклик «Обозрения театров». Мейерхольд, — писал тут И. Осипов, «явно обманул дирекцию… превратил на целый вечер Александринскую сцену в какую-то скучную, нудную, — а главное, глупую студию». Рецензент хвалил «чудную декорацию» Головина и признавал даже, что «по тонам, по краскам это, может быть, шедевр декоративной живописи». Но утверждал, что шедевр этот «решительно никакого отношения к пьесе не имеет». Еще больше рассердили рецензента костюмы. «Мейерхольд, — продолжал он, — не может унизить свое режиссерское священство до современной будничной одежды. При содействии г. Головина, который сочинил, вероятно, рисунки моды для одного из будущих поколений, он одел действующих лиц в такие костюмы, в которых в настоящее время появляются на сцене одни кафешантанные эксцентрики, — в цветные визитки и яркополосатые брюки».

И в этой рецензии высмеивалось исполнение главной роли. «Мейерхольд как актер — анекдот. Глухой, противный голос, деревянное неподвижное лицо долговязая, неуклюжая, антисценическая, чисто карикатурная фигура — таковы внешние данные г. Мейерхольда-актера». Зато остальных исполнителей — Р. Аполлонского, Г. Ге, Н. Ходотова и М. Потоцкую — рецензент «Обозрения театров» хвалил. Это обнажало его стремление возможно более резко противопоставить нового «режиссера с вывихнутыми мозгами» — «образцовой труппе». В конце рецензии высказывалась надежда, что дирекция избавит «славный наш Александринский театр от дальнейших вивисекций»[[340]](#endnote-331). Напечатанная в журнале, который финансировался дирекцией императорских театров, статья выражала мнение «хозяйки» труппы Савиной и ее окружения. Теляковский в этом не сомневался и с раздражением отметил в дневнике: «Наш более или менее официоз уже выходит не в роли друга, а врага, и притом врага довольно нахального»[[341]](#endnote-332).

Дружественный голос прозвучал неожиданно и спокойно из лагеря Московского Художественного театра. Уже тогда близкая к Станиславскому и МХТ Л. Я. Гуревич проявила в статье о спектакле «У царских врат» несомненное стремление понять замысел Мейерхольда. «Поступив режиссером на казенную сцену, г. Мейерхольд, — писала Гуревич, — … пытается влить новое вино в старые мехи. Лица актеров этого театра застыли в неподвижные маски, соответствующие их обычным амплуа. Дар художественного перевоплощения, игра художественными намеками, бросающими на всю пьесу идейный и поэтический свет, не в средствах этих актеров». Зато Мейерхольд в роли Карено заинтересовал Л. Гуревич. Он, по мнению критика, был «… очень искренен, очень прост… Но, может быть, слишком прост, слишком похож внешностью и манерами на самого себя…»[[342]](#endnote-333).

Через день, увидев ту же пьесу в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской и К. Бравича в роли Карено, Л. Гуревич еще более энергично высказалась в пользу Мейерхольда. «По сравнению с Бравичем, — писала она, — несколько бледный образ Карено Мейерхольда вдруг засветился своей благородной нервной интеллигентностью»[[343]](#endnote-334).

В театре, впрочем, считали, что Мейерхольд провалился в обеих ипостасях — и как режиссер, и как актер. Со всех сторон директору сообщали мнение Савиной, что «приглашением Мейерхольда опозорили сцену Александринского {120} театра». Сторонников у Мейерхольда было только двое: Н. Ходотов и Ю. Юрьев. Они, писал Теляковский, «стараются в труппе его защитить, — но это весьма трудно ввиду общего к нему нерасположения»[[344]](#endnote-335).

Если есть основания думать, что мейерхольдовский Карено не был по-настоящему понят ни публикой, ни труппой театра, ни критикой (кроме Л. Гуревич), то неудача спектакля в целом сомнений не вызывает. Причем она была обусловлена не излишней напористостью и смелостью «стилизаторских» приемов Мейерхольда, а скорее осторожностью и скованностью его действий. Он выступил против рутинной манеры игры и общей застойности Александринского театра с громкими декларациями, но был в этом спектакле довольно пассивным режиссером. Новаторство посягало только на внешний облик спектакля и на главную роль пьесы. Головин и Мейерхольд вдвоем как бы возражали против всего, что творилось на сцене остальными актерами, которых одни рецензенты (И. Осипов, например) восхваляли, другие почти не замечали и о которых Л. Гуревич прямо сказала — лица их «застыли в неподвижные маски, соответствующие их обычным амплуа». Ни в интерпретации ролей, ни в мизансценировке Мейерхольд пока не покушался изменить привычки и навыки александринских актеров. Он прятал когти.

В итоге получилось зрелище странное, тягостное, измученное неразрешенными внутренними противоречиями.

Удрученный неудачей спектакля «У царских врат», Мейерхольд был ненадолго отвлечен идеей маленького театрика-кабаре «Лукоморье», открывшегося в Петербурге при артистическом клубе. Тут он вместе с художниками М. Добужинским и И. Билибиным поставил три одноактные пьески: «Петрушку» П. Потемкина, «Последний из Уэшеров» В. Трахтенберга (по Эдгару По), «Честь и месть» Ф. Л. Соллогуба. Это был вечер пародий, изящно оформленных и изящно поставленных, но — плохо написанных.

По договору с дирекцией, Мейерхольд, как мы помним, должен был режиссировать не только в драме, но и в опере. Тем не менее темп его работы с приходом в императорские театры резко снизился. Если за один сезон в театре на Офицерской Мейерхольд дал более 15 постановок, то в Александринском и Мариинском театрах он выпускал обычно один-два спектакля за сезон. Располагая — в сущности, впервые в своей жизни — большими резервами времени, Мейерхольд получил возможность гораздо более обстоятельно и фундаментально обдумывать новые драматические спектакли, начал с огромным интересом и увлечением готовить оперные постановки.

В период работы Мейерхольда на Александринской и Мариинской сценах и — параллельно — в студийных его экспериментах постепенно все более отчетливо вырисовывались основные принципы искусства условного театра.

Распространенное мнение, будто условный театр — антитеза театру реалистическому, не выдерживает серьезной критики. С тем же успехом можно было бы утверждать, что понятие «проза» равнозначно понятию «реализм», а понятие «поэзия» с реализмом несовместимо.

Условный театр и театр прямых жизненных соответствий находятся между собой в тех же точно взаимоотношениях, как поэзия и проза. В принципе оба вида театра могут вывести к реализму и оба могут далеко от него увести. Как говорил Брехт, есть много способов сказать правду и много способов утаить ее.

Другое, столь же распространенное заблуждение приписывает Мейерхольду, Крэгу, Рейнгардту и некоторым другим режиссерам и драматургам XX века честь (или грех) изобретения условного театра. На самом же деле условный театр существовал с древности. «Первородный {121} грех» условности сопутствует искусству театра на протяжении веков. Условным был античный театр, классицистский театр Корнеля и Расина, театр Мольера, итальянская народная комедия масок, традиционный китайский театр, японский театр «Кабуки» и т. д. Мейерхольд в России, Крэг и Рейнгардт на Западе создавали новые формы условного театра, соответствующие идеям, ритмам, духовным запросам нового времени.

История театра прямых жизненных соответствий тоже уходит в глубину веков. Жизненная конкретность всегда питала сценическое искусство, вступая в самые различные и, подчас весьма обостренные противоречия с его природной условностью.

Драматическая и сгармонизованная гением картина таких противоречий отчетливо видна в театре Шекспира. В XIX веке актерское искусство Щепкина и Сальвини, — при всем кардинальном различии их дарований и темпераментов, — обнаружило стремительную тенденцию приближения образов сцены к натуральности самой жизни.

В конце XIX – начале XX века театр прямых жизненных соответствий приобрел художественно-совершенные формы режиссерских композиций, придававших единство и эстетическую целостность всему произведению театрального искусства — спектаклю.

Тем самым достигнут был принципиально новый этап развития сценического реализма.

Несколько позже — и на основе этих достижений театра прямых жизненных соответствий — был проложен путь к обновлению реализма и в системе условного театра.

Основное отличие условного театра от театра прямых жизненных соответствий определяется тем, как трактуется сценическое действие.

В театре прямых жизненных соответствий действие должно вызвать иллюзию доподлинно свершающихся «сегодня, сейчас, здесь», на глазах у зрителей событий жизни. Театр должен быть идентичен самой жизни, должен дать точнейшую репродукцию «куска жизни». Действие имитирует «в фирмах самой жизни» все, что происходит на протяжении избранного драмой фрагмента бытия. Чем тоньше, чем достовернее имитация, тем лучше. Задача актеров такого театра — по возможности в самом деле пережить все, что, согласно пьесе, должно пережить действующее лицо.

Наблюдения, почерпнутые из окружающей действительности, театр прямых жизненных соответствий подчиняет определенной идейной концепции и эстетически их организует. Его образная природа уходит в глубину личного опыта человека, в психологию индивидуума. Выразительность, эмоциональная насыщенность и сила воздействия этого искусства проявляются и в актерском образе конкретного человека, и в общей сценической композиции — в режиссерской партитуре спектакля.

В условном театре сценическое действие поэтически преобразует действительность, стремясь сконцентрировать внимание на самых значительных, существенных моментах человеческого бытия. Сценическое действие изымает из жизни и выносит на подмостки динамические сгустки реальности, обостряя или укрупняя ее события, придавая им новый масштаб, извлекая из видимой повседневности суть, угадываемую художником. Такая интерпретация сценического действия сильно акцентирует момент творческой воли художника. Потому и актер условного театра обязан продемонстрировать способности самостоятельного творца. Способности эти могут быть очень разнообразны, в зависимости от жанра, формы и стиля того или иного зрелища.

Действительность формируется согласно избранному аспекту ее образного осмысления.

{122} Если целью актера в театре прямых жизненных соответствий является подлинность возбужденного в себе переживания и если весь заранее зафиксированный рисунок роли представляет собой своего рода ловушку для ожидаемого волнения, капкан для поимки эмоции, то в условном театре картина меняется. Актер выполняет заранее обозначенную партитуру роли, наслаждаясь своим мастерством и передавая это наслаждение («радость метаморфозы») зрителям. Фиксируя и повторяя внешние формы проявления эмоции, он, одновременно, ее в большей или меньшей степени испытывает, «переживает». Здесь, в этом пункте, силой таланта стирается граница между условным театром и театром прямых жизненных соответствий. Граница эта, заметим кстати, вообще чрезвычайно подвижна и сама в своем роде условна. Отсюда и характерная для обоих видов театрального искусства способность к взаимопроникновению, слиянию, особенно отчетливо проступившая в дальнейшем развитии сценического творчества в XX веке. Ни то, ни другое явление в химически чистом виде не существуют. Но оба принципа теоретически могут быть указаны и определены.

Соответственно двум этим принципам меняются — в наше время — все структурные элементы театра.

Характерная избирательность проступает уже в сфере жанровой. Театр прямых жизненных соответствий обычно (хотя и не всегда) отдает предпочтение так называемой «пьесе», «драме» и избегает таких крайних жанров, как высокая трагедия или буффонная комедия, фарс. Напротив, условный театр предпочитает именно эти крайние жанры. Когда он объявляет трагедию, он заранее оповещает своих зрителей о том, что развязка действия будет жестока; когда он провозглашает комедию, он обещает зрителям счастливый конец. Театр заранее «уславливается» со зрителями, какова будет эмоциональная окраска действия. Крайние жанры, наиболее для него привлекательные, оперируют конкретностью жизни, уже так или иначе организованной, опоэтизированной, играют эмоциональными и динамическими «сгустками реальности».

Театр прямых жизненных соответствий, стремясь поставить своих зрителей лицом к лицу со всей непредвидимой сложностью и неожиданностью развития событий и реальности, желает скрыть от публики и развязку, и эмоциональную окраску действия. Сценические происшествия должны застать зрителя неподготовленным, тем более сильное впечатление они произведут. Поэтому-то и возникает жанровая форма «пьесы», «драмы», она ни о чем публику заранее не предупреждает и одновременно приносит с собой столь ценную для театра прямых жизненных соответствий подробность мелочей, достоверность деталей — бытовых и психологических, — придающих достоверность художественному целому.

В театре прямых жизненных соответствий внутри сцены-коробки воссоздается *картина жизни*, отделенная от зрительного зала воображаемой «четвертой стеной». Незримо возникает *рама*, которая одновременно и отрезает картину от зрителей, и предлагает зрителям полное переключение в жизнь действующих лиц. Зритель как бы втягивается в сценические события. Соответственно ставятся задачи воспроизведения в искусстве театра атмосферы и настроения действия, вовлечения зрителей в эту атмосферу.

Тем не менее, условность, как коренное и природное свойство всякого вообще искусства, разумеется, обнаруживает себя и в театре прямых жизненных соответствий, — хотя быв условности рамы портала, замыкающего в себе «картину жизни», в условности принципа «четвертой стены», в условности «магического “если бы”» Станиславского («если бы» — объявление условности, исходная точка ее) и т. д.

В условном театре действие происходит не в «атмосфере жизни», а в пространстве {123} сцены, которое легко может быть связано и часто связывается с пространством зрительного зала. «Четвертая стена» разрушается.

Стремясь к максимальной иллюзии, театр прямых жизненных соответствий заинтересован в глубоком сосредоточенном молчании затемненного зрительного зала. Он запрещает аплодисменты во время действия, ибо страшится спугнуть иллюзию, разрушить настроение. Он создает обстановку максимальной сосредоточенности зрителя в процессе действия, воспринимаемого как реальность, добивается сопереживания публики событиям, происходящим по ту сторону рампы.

Условный театр ищет аплодисментов. Одобрение публики поощряет и стимулирует его мастеров в момент творчества. Они охотно освещают зрительный зал, вообще делают все, чтобы разрушить преграду между местом, где творят, и местом, где воспринимают творчество. Условному театру тесно в обычных театральных зданиях. Его идеал — площадный театр.

Действием театре прямых жизненных соответствий в наши дни обычно развивается непрерывным «потоком жизни», избегая частых членений. Отсюда — большие цельные акты. В условном театре действие столь же естественно дробится на отдельные эпизоды, фрагменты, «номера», сделанные напоказ. Возможны моменты полной остановки действия. Возможны и желательны резкие — сравнительно с жизненными — ускорения или замедления темпа. Подчас выразительны бывают и совершенно нежизненные ритмы, вплоть до откровенной, тревожной или издевательской аритмии.

Сценическая речь в театре прямых жизненных соответствий имитирует речь разговорную, житейскую, со всеми ее паузами, обмолвками, даже неряшливостями, опять-таки чем достовернее, тем лучше. Стихотворная драма, попадая в такой театр, деформируется. Ритмическая организация стиха ломается во имя правдоподобия. Стих подлаживается под бытовой говорок.

В условном театре сценическая речь музыкально и ритмически организована. Принципы ее организации могут быть разными, как различны стихотворные размеры. Условный театр легко принимает стихотворную драму, и форма стиха диктует актеру манеру его произнесения.

Можно с уверенностью сказать, что всякая стихотворная драма (трагедия, комедия, водевиль) предполагает воплощение в условном театре и внутренне противится воплощению в театре прямых жизненных соответствий.

Внутреннее соответствие законов условного театра законам поэзии определяется тем, что стих — конденсированная, самая напряженная, сгущенная форма речи. Кроме того, это — особым образом организованная, ритмически упорядоченная форма речи. Условный же театр — упорядоченная, особым образом организованная и тоже наиболее напряженная, конденсированная форма действия. Тут есть неоспоримое принципиальное единство, которое в театральной практике выступает с полной очевидностью.

С другой стороны, столь же очевидно глубинное внутреннее родство между театром прямых жизненных соответствий и искусством прозы. Практика, во всяком случае, достаточно ясно показала тяготение и близость Московского Художественного театра к гениальным творениям русской прозы Достоевского и Толстого и — непривлекательность или недоступность этих творений для театра Мейерхольда. Всемирное признание режиссерских шедевров К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко вообще в большой мере обусловлено органической связью их творчества с традициями русской прозаической литературы XIX века, обогатившей всю духовную культуру человечества.

Для актера театра прямых жизненных соответствий публики *условно* не существует. Вот главная условность этого «безусловного» театра, отгородившегося от зрителей опять-таки условной «четвертой стеной». Отсюда — {124} вполне понятная невозможность монологов и апартов, или, как минимум, необходимость их весьма искусного оправдания, их тщательного подлаживания к естественному житейскому поведению. Для условного театра этой проблемы и этой сложности нет.

Легко проследить, как развиваются эти принципы во всех остальных элементах сценического действия: в актерской пластике, приемах построения мизансцен, в декоративном оформлении, костюмировке, в световой партитуре, музыкальном и шумовом сопровождении и так далее.

Мейерхольду предстояло освоить, опробовать и продемонстрировать публике самые разнообразные формы условного театра. Избранное им направление театральных исканий подсказывало необходимость мобилизации опыта и вековых традиций условного театра. Оно предопределило интерес-режиссера к реставрации форм театра Мольера, итальянской комедии масок и т. д. Оно же закономерно связало воедино работу Мейерхольда в драматическом театре с его работой на оперной сцене, поскольку опера, с точки зрения театра драматического, заданно-условный вид искусства.

Дебютом Мейерхольда в качестве оперного режиссера явилась постановка оперы Вагнера «Тристан и Изольда» (премьера — 30 октября 1909 г.).

Над этой постановкой Мейерхольд много раздумывал и свои соображения изложил в специальной статье, опубликованной в «Ежегоднике императорских театров», а затем — в его книге «О театре»[[345]](#endnote-336). Среди теоретических работ Мейерхольда статья о воплощении вагнеровской оперы — одна из самых значительных, ибо она зафиксировала и выразительно показала резкий сдвиг, который произошел в исканиях режиссера. В ней неуживчиво друг с другом соседствуют Мейерхольд, все еще теоретически обосновывающий практику театра на Офицерской, и — Мейерхольд «новый», с характерной для него стремительностью осваивающий принципы, которые скоро приведут к торжеству театральности в «Дон Жуане».

Мейерхольд в этой статье резко критиковал традиционную, восходящую еще к временам Ренессанса сценическую «коробку», с которой сопряжены были (или, лучше сказать, в которую были загнаны) современные представления о реализме. Ренессансная сцена соответствовала выработанным в ту же эпоху понятиям перспективы и ренессансному представлению о мире. Пропорции и размеры этой сцены выражали гуманистический принцип великой эпохи, для которой человек стал «мерой всех вещей». Но время менялось, и такие соответствия оказывались сомнительными для художников, которым вещный мир был неинтересен, которые претендовали выразить человеческую идею, мысль, душу *вне быта*, вне повседневного человеческого обихода.

Художественный театр, с помощью быта и конкретностью быта характеризовавший человека, вполне удовлетворялся ренессансной сценой. Она соответствовала задачам этого театра и в том смысле, что представляла собой как бы раму *картины*, отдельной — и сценическим порталом отделенной — от зрителя.

Мейерхольд начал ломать ренессансную сцену уже в театре на Офицерской, то сокращая ее глубину, то увеличивая ее ширину. Многие его высказывания по этому поводу в статье о «Тристане и Изольде» как раз и обосновывали практику театра на Офицерской. Опираясь на слова Людвига Тика, Мейерхольд утверждал, что театры должны быть «широкими и неглубокими, наподобие барельефа», что сцена должна быть «пьедесталом для скульптуры» и т. п. Эти соображения наименее интересны, ибо они только оправдывают задним числом формы символистских спектаклей.

Гораздо более значительны мысли, обнаруживающие пристальное внимание Мейерхольда к сценическим формам шекспировского и античного театров и как бы предвещающие новое понимание театральности.

{125} Мейерхольда раздражает замкнутость ренессансной сцены. «Актеры, находящиеся на этой сцене-коробке, с развешанными (по бокам и сверху) размалеванными тряпками…, — пишет он, — теряются в ней…» Проблема новой сцены занимает его теперь прежде всего как проблема сближения актера и зрителя, проблема преодоления «рамы», границы, отделяющей сцену от зрительного зала. Его волнует идея сближения актера и зрителя, идея «вынесения» сцены в зрительный зал.

Внимание режиссера приковано к «переднему краю» сцены, к авансцене, к просцениуму. Его театр рвется к публике, стремится перескочить оркестровую яму, готовится шагнуть в зрительный зал. Эти идеи уже явны в статье о «Тристане». «Если, — размышляет Мейерхольд, — *на авансцену*, находящуюся вне занавеса, положить ковер, придав ему значение колоритного пятна, созвучного с боковыми сукнами, если *прилегающий к авансцене план* превратить в пьедестал для группировок, построив на этом плане “сцену-рельеф”… — то недостатки ренессансной сцены будут в достаточной мере смягчены».

Враждебная Мейерхольду «картинность» проступает и в неизбежном для ренессансной сцены плоском ее планшете. «Самая большая неприятность, — пишет он, — сценический пол, его ровная плоскость. Как скульптор мнет глину, пусть так будет измят пол сцены и из широко раскинутого поля превратится в компактно собранный ряд плоскостей различных высот».

Цель одна — казалось бы, неожиданная для Мейерхольда и действительно новая для него: выдвижение *актера* в центр внимания. «Актер, фигура которого не расплылась в декоративных полотнах, теперь отодвинутых на задний план, становится объектом внимания, как произведение искусства. И каждый жест актера становится экстрактнее; он прост, отчетлив, рельефен, ритмичен»[[346]](#endnote-337).

Программа театральности, нащупываемая здесь, вполне логично во всех своих звеньях служит душе театра — актеру.

Но этим не исчерпывается значение для Мейерхольда его первой работы в опере. Резкие условности оперы заставляют режиссера заново осмыслить самую природу условности, изначальной для искусства вообще и для искусства сцены в частности. «В основе оперного искусства лежит условность — люди поют; нельзя поэтому вводить в игру элемент естественности, ибо условность, тотчас же становясь в дисгармонию с реальным, обнаруживает свою якобы несостоятельность, т. е. падает основа искусства». Как быть? Как в опере избавиться от вопроса зрителя, «почему актер поет, а не говорит?» И как, соответственно, в драме избавиться от тысячи аналогичных вопросов? Пока Мейерхольд дает ответ только в самой общей форме. Он ссылается на Шаляпина. «В игре Шаляпина, — пишет он, — всегда *правда*, но не жизненная, а театральная. Она всегда приподнята над жизнью, — эта несколько разукрашенная правда искусства»[[347]](#endnote-338).

Искусство Шаляпина воспринимается как манящий идеал одновременно и Станиславским, и Мейерхольдом, вот что всего интереснее. Все больше друг от друга отдаляясь, все решительнее расходясь полярно противоположными путями, оба режиссера в Шаляпине видят воплощение своих, внешне, казалось бы, между собой непримиримых воззрений. Образ Шаляпина маячит перед Станиславским не только когда он создает Студию на Поварской вместе с Мейерхольдом, не только когда он ставит «Гамлета» вместе с Крэгом, но и позднее. Наступит день, и Станиславский скажет, что всю свою «систему» он «писал с Шаляпина».

Мейерхольд же в искусстве Шаляпина видит торжество принципов условного театра. И, опираясь на шаляпинский опыт при постановке оперного спектакля, стремится значение этого опыта расширить до степени универсальности. {126} Вглядываясь в искусство Шаляпина, он отыскивает законы, общие для всех видов сценического искусства.

Кроме того, он выдвигает сразу же и принципиально новый подход к самому оперному искусству. Режиссер оперного театра, думает Мейерхольд, обязан опираться не на либретто, вообще не на литературную основу (сюжет) произведения; единственный источник его творчества — партитура, данная композитором. Музыка воспринимается, согласно точной формуле И. Соллертинского, «как субстанция действия»[[348]](#endnote-339).

Некоторые записи из дневника В. А. Теляковского дают представление о том, как Мейерхольд осваивал новую для него сферу оперного искусства и какие при этом возникали конфликты.

17 октября 1909 года. «Присутствовал сегодня на генеральной 1‑й репетиции “Тристана”… Поставил Мейерхольд умно и красиво. Костюмы стильны, особенно на тех, кто их как следует надел. Злобу дня представляла из себя Черкасская. Это никакая Изольда. С самого начала репетиции она скандалила и капризничала. Все, что художник и режиссер придумывали, ей мешало». (Художником спектакля был А. К. Шервашидзе.)

25 октября 1909 года. «И вторая репетиция Тристана не обошлась благополучно. На этот раз не было Черкасской, но инцидент разыгрался с Мейерхольдом. Во время репетиции Направник остановил оркестр, чтобы сказать Мейерхольду, что трубачи поставлены далеко и их плохо слышно. Мейерхольд на это ответил, что они стоят во 2‑й кулисе и ближе их поставить нельзя — и если уж ставить ближе, то надо поместить в оркестр. Направник понял это предложение за насмешку со стороны Мейерхольда, а Вальтер, концертмейстер, встал со своего места и, махая смычком, стал разносить Мейерхольда — что так ставить оперу, как ее ставит он, совершенно невозможно и нелепо. Мейерхольд держал себя все время с достоинством и спокойно».

Во время премьеры заглавные партии исполняли Черкасская — Изольда и Ершов — Тристан. 30 октября Теляковский с удовлетворением писал: «Опера прошла очень хорошо. Оркестр и певцы превозмогли все трудности постановки — одно, что всему мешало, это сама постановка. В ней грешны и Мейерхольд, и кн. Шервашидзе. Все главные сцены 2 и 3 акта происходят около камня, и это очень скучно. Тристан и Изольда извиваются, как черви, около камней и позы часто принимают ненатуральные»[[349]](#endnote-340).

Вырисовывается весьма характерная картина: с Мейерхольдом конфликтуют исполнители основных партий, дирижер, концертмейстер; даже покровительствующий Мейерхольду Теляковский постановкой недоволен. Тем не менее критика очень высоко оценила именно работу Мейерхольда и приняла все его новшества: замену ровной плоскости сцены «сценой-рельефом», игрой ряда плоскостей различной высоты, специальное внимание, уделенное режиссером пластике, особенно — жесту, «застывшим позам», которые оказались «на оперной сцене вполне уместны», и т. п.

В постановке «Тристана и Изольды» общее внимание привлекла и выступившая в ней на первый план характернейшая тема искусства тех лет: тема сладостного небытия, красивой смерти, в которой, как в нирване, сливаются навеки, находят друг друга вдохновенные любовники. И. Соллертинский писал впоследствии о «пряной, буддийско-эротической атмосфере» спектакля и заметил, что «этот “Тристан” оказался необычайно “своим” в окружении русского символизма»[[350]](#endnote-341). В подтверждение этой мысли приводились слова Вяч. Иванова, обратившего в книге «По звездам» на вагнеровскую оперу о Тристане специальное внимание и истолковывавшего ее как произведение сугубо символистское. Все это верно, конечно, и, надо думать, Мейерхольд выбрал «Тристана» отчасти потому, что склонность связывать воедино темы {127} эротики и смерти давно укоренилась у русских символистов. Несущественнее другое. Все оперные спектакли, поставленные Мейерхольдом на Мариинской сцене — спектакли трагедийные. Он явно избегает в это время популярных романтических опер Верди, Бизе, Мейербера и т. п. Его влекут к себе подлинные трагики оперы — Вагнер, Глюк, Мусоргский, Рихард Штраус, Даргомыжский, точно так же, как в драме сферой его становится почти исключительно *высокая* комедия и *высокая* трагедия.

Вагнеровский оперный спектакль принес Мейерхольду первый ощутимый успех в императорских театрах. Следующая его работа — «Шут Тантрис» Эрнста Хардта, осуществленная на Александринской сцене, успех закрепила. Пьеса «Шут Тантрис» представляла собой современную вариацию все той же легенды о Тристане и Изольде, занимавшей в это время воображение режиссера. В маске королевского шута Тантриса Тристан защищал свою любовь оружием язвительной и горестной насмешки.

Для Мейерхольда работа эта была переходной и, без сомнения, компромиссной. Она оказывалась где-то на перепутьях между новой театральностью «Тристана и Изольды» и уже отживавшей свой век системой «неподвижного театра». Тем не менее Мейерхольд, который после «Тристана» чувствовал себя на коне, сумел на этот раз увлечь за собой артистов — прежде всего Ю. Юрьева, Н. Ходотова, М. Ведринскую, Н. Коваленскую.

После генеральной репетиции «Шута Тантриса» Теляковский писал: «Постановка интересная и не шаблонная, особенно поражало меня благородство тона первого акта, где Ведринская, Коваленская, Есипович, Юрьев и {128} Петров были очень удовлетворительны. Во втором акте это благородство было нарушено голосами Никольского и Осокина. Почувствовались сенаторы из Вышнего Волочка. Третий акт в исполнении Ведринской и Ходотова был опять очень красив — равно 4‑я и 5‑я картины. Конечно, наши рутинеры не сочувствовали этой постановке, и никого из премьеров в театре не было. Оно и понятно. Одно слово “новое” заставляет их трепетать и негодовать»[[351]](#endnote-342).

Как и «Тристан» в опере, «Шут Тантрис» был дан в декорациях А. Шервашидзе. Премьера состоялась 9 марта 1910 года. Прошло более двух лет со дня ухода Мейерхольда от Комиссаржевской и полтора года после спектакля «У царских врат». Рецензенты успели привыкнуть к мысли, что Мейерхольд — в Александринском театре, и отнеслись к его новой работе сравнительно объективно. Тон рецензий был спокойным и только слегка удивленным. С некоторым недоуменьем, стараясь не вспоминать собственные категорические и мрачные прогнозы, петербургские критики констатировали успех.

«Постановка г. Мейерхольда, — писал Омега, — красива, богата удачными придумками, и это, главным образом, решило судьбу пьесы»[[352]](#endnote-343). Н. Россовский с восторгом отзывался о массовых сценах спектакля: «Жизненно и необыкновенно интересно поставил г. Мейерхольд толпу прокаженных, окруженных народом, и королеву Изольду и Тристана среди больных проказою людей», высоко оценивал весь труд режиссера, «много, очень много поработавшего над яркой, красивой и правдивой обстановкой пьесы»[[353]](#endnote-344). Об этой сцене еще много лет спустя вспоминал Е. Зноско-Боровский. Он не мог забыть прокаженных, «которым в жертву отдал король Марк Изольду-Белокурую. Стремительность их движений, повторность их жестов, нарастающий напряженный ритм, увлекающий их к овладению ею, переданы были с большим и жутким пафосом»[[354]](#endnote-345).

В журнале «Театр и искусство» признавали, что спектакль «поставлен со вкусом и умением», но считали, что весь интерес сосредоточился на трех исполнителях главных ролей — Ю. Юрьеве, М. Ведринской, Н. Ходотове.

Конечно, для журнала Кугеля естественна была попытка найти удаче такое объяснение, которое оставило бы в тени режиссера (тем более Мейерхольда). Однако уже одно то обстоятельство, что Мейерхольд вообще поставил спектакль, способный дать пищу критическим раздумьям о толковании отдельных ролей, о творчестве отдельных актеров, было знаменательно. В режиссерском театре Мейерхольда актер переставал быть «камнем преткновения», напротив, он становился центром сценических композиций. Таковы были первые, уже вполне реальные, итоги новых исканий Мейерхольда. Между тем он готовился к новому, гораздо более смелому и важному шагу.

{129} Прежде чем этот шаг совершить, Мейерхольд, верный своему решению не экспериментировать на большой Александринской сцене, предпринял два важных студийных опыта.

Первым таким опытом был любительский, в сущности, спектакль «Поклонение кресту» Кальдерона, поставленный на квартире Вячеслава Иванова. Квартира эта находилась в верхнем этаже высокого дома и потому именовалась «башней». Отсюда — красивое, но чересчур торжественное наименование — «Башенный театр», в котором любители под руководством Мейерхольда разыграли один-единственный спектакль. Атмосферу представления хорошо воспроизвел в своих воспоминаниях В. Пяст.

«В. К. Иванова-Шварсалон, падчерица Вяч. Иванова, ее подруга Н. П. Краснова и Борис Мосолов сообща выбрали пьесу для представления. Они остановились на “Поклонении Кресту” Кальдерона — в переводе, конечно, Бальмонта. Привлеченный ими к делу Мейерхольд, само собою, сделал несколько купюр и оживил действие, слишком медленное для быстрого темпа нашей жизни в драмах тех времен… Восемнадцать часов без перерыва длились окончательные репетиции!..

Весь фон сцены был заткан, завешан, закрыт бесконечными развернутыми, разложенными, перегнутыми, сбитыми и пышно взбитыми витками тысяч аршин тканей, разных, но преимущественно красных и черных, цветов. В квартире Вячеслава Иванова хранились вот такие колоссальные куски и штуки старинных и не очень старинных материй. Тут были всякие сукна, бархаты, шелка… Изобилие материй пленяло Судейкина; наворотивши вороха тканей, он создал настоящий пир для взора. Истинную постановку в сукнах, в квинтэссенции сукон и шелков. Он же соорудил и особенно пышный занавес, — вернее две завесы. Два арапчонка, по окончании каждой картины задергивали сцену с двух противоположных концов; всякая механизация, в виде ли колец на палочке или проволоке, в виде ли электрического света (все освещалось свечами в тяжелых шандалах) была изгнана из этого средневекового представления.

Арапчата должны были держать концы завес во все продолжение антрактов…

В мизансцену действия была введена подача подручным разбойником лестницы главному герою и атаману. Однако дверь из столовой в переднюю была слишком узка и мала, чтобы через нее было возможно пронести лестницу. Актеры же входили через эту дверь. Как тут быть?

Мейерхольду ни за что не хотелось расставаться с лестницей.

И вдруг его осеняет мысль. Мысль — поистине историческая…

— Несите отсюда! — воскликнул Мейерхольд, показывая рукою налево от себя, направо от сцены, — на дверь, через которую входила публика в столовую из соседней комнаты. Больше в столовую дверей не было.

— Т. е. как? Из публики? Через зрителей?

— Ну, конечно, да. Именно так. Пусть все расступаются.

И в первый раз в истории, по крайней мере современного театра, “актер вышел в публику”»[[355]](#endnote-346).

Добавить к этому рассказу В. Пяста следует только то, что арапчата были дети швейцара, лица которых Мейерхольд вымазал сажей, что костюмы были импровизированные и что вся эта затея была полушуточной.

Это был первый шаловливый экспромт на тему большой и серьезной, уже начавшейся работы над «Дон Жуаном». Вторым, уже более продуманным эскизом явилась постановка пантомимы «Шарф Коломбины» в Доме интермедий. Дом интермедий был своего рода студией. В ней объединились петербургские актеры, актрисы, художники, композиторы, режиссеры и в их числе — Мейерхольд, впервые здесь выступивший под псевдонимом «Доктор {130} Дапертутто». Крошечное помещение бывшего театра «Сказка» перестроили соответственно новым задачам: убрали рампу, сделали широкую лестницу, ведущую со сцены в зал, вынесли ряды стульев и расставили столики, чтобы публика (как это бывает в кабаре) «могла требовать себе во время спектакля напитки или еду и, значит, чувствовать себя более свободно и активно. Актеры входили и выходили через зал, рассаживались на лестнице, и в одной пьесе, во время пляски в воображаемой таверне, к возгласам восхищения актеров на сцене присоединялись таковые же из зала, которые приводили к заранее инсценированной перебранке, кончавшейся тем, что в зрительном зале, на одном из столов, другая артистка-танцовщица тоже начинала танцевать, чтобы доказать свое превосходство над той, что плясала на сцене»[[356]](#endnote-347).

Среди таких — или сходных сценок Дома интермедий выделялась поставленная Мейерхольдом пантомима «Шарф Коломбины» по Шницлеру. Традиционный сюжет итальянской «комедии масок»: Коломбина с Арлекином обманывает Пьеро — в шницлеровском изложении обретал трагическую окраску. Пьеро выпивал яд, умирал, Коломбина в ужасе бежала от покойника на свадебный бал, танцевала с Арлекином кадриль, потом возвращалась к Пьеро и, в свою очередь, выпивала кубок с ядом. Несложная пантомима в постановке Доктора Дапертутто по силе впечатлений «равнялась с наиболее удачными драматическими спектаклями». Особенно интересна была картина бала, где «во время старомодной кадрили то тут, то там, в окнах, в дверях появляется белый рукав Пьеро; танцы, то ускоряясь, то замедляясь, приобретают страшный характер кошмара, больше чем в жизни, где кривляются странные гофмановские существа под дирижерство большеголового капельмейстера, с высоты стула управляющего игрою четырех почти неправдоподобных музыкантов… Вся фантастика, весь ирреальный ужас этих коротких сцен, — писал Е. Зноско-Боровский, — был передан с мучительной страстностью и напряжением, и двойственность между правдой и нарочитостью была проявлена с большой, сбивавшей с толку зрителя, силой»[[357]](#endnote-348). Художником пантомимы был Н. Сапунов.

В январе 1910 года Мейерхольд предпринял — на этот раз в неожиданном амплуа солиста маленького студийного балета — еще один интересный эксперимент. Он выступил в партии Пьеро в студийном спектакле балетмейстера М. Фокина «Карнавал». М. Фокин писал впоследствии: «Думаю, что это первое его соприкосновение с искусством ритмичного жеста под музыку… Он оказался человеком из другого мира на первых двух репетициях. В жестах {131} отставал от музыки. Много раз не вовремя “высовывался” и не под музыку “убирался” со сцены. Но к третьей репетиции совсем созрел наш новый мимист, а на спектакле дал чудный образ печального мечтательного Пьеро»[[358]](#endnote-349).

В студийных по характеру работах — в «Поклонении кресту», в «Шарфе Коломбины» и в фокинском «Карнавале» — идея праздничной театральности, увлекавшая Мейерхольда, обозначилась уже явственно. Но подлинным торжеством ее стал «Дон Жуан» Мольера, поставленный на Александринской сцене. В «Дон Жуане» Мейерхольд впервые масштабно применил принцип стилизации, т. е. принцип воссоздания стиля и атмосферы определенной эпохи с помощью характерных примет искусства той же эпохи. Эпоха, интересующая современного художника, воспроизводится по преимуществу силой той эстетической системы, которую эта эпоха породила. (Ранним мейерхольдовским опытом в этой сфере, как мы помним, была постановка «Комедии любви» в Студии на Поварской.)

Заметим сразу же, что распространенное в нашей литературе третирование стилизации, как будто бы порочного и фальшивого, эстетского по сути своей приема — неосновательно. Доведенная до музейной коллекционности, назойливо мелочная стилизация может, разумеется, оказаться и пустой, и фальшивой, как всякая нарочитость в искусстве. Это — вопрос вкуса и меры. Тонкая, продуманная, умелая стилизация может дать — и нередко дает — великолепный художественный эффект, естественно вводя зрителей в дух и аромат определенной эпохи, активно обостряя ее ощущение и, главное, сближая зрителей с художественным стилем, породившим данную пьесу, с той театральной традицией, в движении которой произведение сложилось. В «Дон Жуане» стилизация была совершенно уместна, и спектакль Мейерхольда мог бы служить эталоном, критерием точности такого решения стилизаторских задач, когда с их помощью возникает новое современное творение поистине высокого стиля.

Воспроизводилась, само собой разумеется, эпоха Людовика XIV, эпоха Мольера и Расина, и спектакль, по мысли Мейерхольда, должен был воссоздать атмосферу придворного спектакля этой поры. Но Мейерхольд не считал нужным подчинять постановку «методу археологии» и «заботиться о точном воспроизведении архитектурных особенностей старинных сцен»[[359]](#endnote-350). Скорее, он осуществлял свободную — и современную — вариацию на тему французского придворного спектакля конца XVII века.

В мае 1909 года Мейерхольд передал Головину тщательно разработанные указания «к обстановке» «Дон Жуана». Основные принципы общего решения спектакля в это время были уже найдены, более того, многие конкретные очертания формы обуславливались твердо и без колебаний.

«Сцена разделена на два плана:

1) Просцениум, построения какового подчинены принципам архитектурного искусства: план этот рассчитан исключительно на “рельефы” и на фигуры артистов (последние действуют только в этом плане).

Просцениум с очень сильно выдвинутой на публику авансценой. Рампы нет. Суфлерской будки нет.

2) Задняя часть сцены предназначается исключительно для живописных полотен, мест, куда артисты не входят, за исключением финальной сцены (провал, сгорание Жуана), и то фигуры артистов появятся в черте, разделяющей первый план от второго».

Тут же Мейерхольд добавлял: «Черта, разделяющая 1‑й план от 2‑го, обозначена условной ширмой, которая по требованиям декоративной компоновки сцены иногда раздвигается или убирается»[[360]](#endnote-351).

В этих немногих словах была изложена программа ослепительной новизны и поразительной смелости. Мейерхольд отменял рампу и далеко в зрительный {132} зал выдвигал просцениум, на котором должно было происходить *все* действие. Он специально подчеркивал, что артисты будут действовать *только на* просцениуме, и лишь для финальной сцены указывал место в относительной глубине, на границе между просцениумом и задним планом. Этот задний план целиком отдавался художнику, его живописным полотнам. Так определялись принципиально новые взаимоотношения между театральной живописью и фигурами живых артистов, во-первых, и между актерами и публикой, во-вторых.

Несколько позднее и, возможно, уже в совместной с Головиным работе были установлены другие общие принципы спектакля: полный свет в зрительном зале, убавляющийся только в самые патетические моменты действия, общее обрамление сцены, соответствовавшее духу дворцового спектакля мольеровской поры, и т. д.

Уже в этой начальной экспликации 1909 года Мейерхольд предусмотрел гобелен на первом плане, — гобелен этот закрывал второй план, за гобеленом менялись — и затем открывались взору зрителей — живописные полотна, соответствующие тому или иному месту действия. «Хочется, — писал далее Мейерхольд, — в I же акте использовать эффект условных канделябров на просцениуме… когда зритель входит, он видит в полумраке сцену, где качается пламя свечей в высоких позолоченных канделябрах и слегка вырисовывается рисунок gobelins. Сигналом к началу акта будет служить тихая увертюра: вбегают арабчонки (6 – 8), быстро тушат канделябры, сцена ярко освещается, арабчонки исчезают, начинается акт в мажорных, радостных тонах». По поводу этих арапчат Мейерхольд еще добавлял: «Арабчонки вводятся для {133} установки и уборки аксессуаров и мебели на сцене в антрактах. В антрактах из-за сцены слышна музыка, цель которой — позабавить зрителя».

Получив экспликацию Мейерхольда, Головин тотчас в полной тайне начал работать. Оба они, и Головин, и Мейерхольд, великолепные изобретатели и выдумщики, были скрытны, подозрительны, постоянно опасались, как бы кто не выведал их «придумки». Об интенсивности работы Головина можно судить по его записке Мейерхольду 1910 года: «Я целые дни и половину ночей провожу за “Дон Жуаном”»[[361]](#endnote-352).

Стремясь воспроизвести дух и стиль спектакля времен Людовика XIV, Мейерхольд скорее хотел уловить тенденции стиля, нежели воссоздать его мельчайшие очертания и подробности. Он считал, что «было бы ошибкой стремиться во что бы то ни стало воссоздать в точной копии одну из сцен времени Мольера». Ибо, по его убеждению, Мольер мечтал «раздвинуть рамки современных ему сцен». Во времена Мольера не было просцениума, выходившего так далеко в зал, как задумал Мейерхольд. Но Мейерхольд доказывал, что Мольер мечтал вынести действие из глубины сцены — «на просцениум, на самый край его»[[362]](#endnote-353).

Решение играть всю комедию на огромном, выдвинутом в зрительный зал просцениуме проистекало не из исторической конкретности театральной жизни XVII века, а из мейерхольдовского понимания театральных идей Мольера. «Как заметны, — писал он, — выгоды для Мольера, исполняемого на просцениуме, искусственно созданном при всех неблагоприятных условиях современной сцены! Как свободно зажили ничем не стесняемые гротескные образы Мольера на этой сильно выдвинутой вперед площадке. Атмосфера, наполняющая это пространство, не задушена колоннами кулис, а свет, разлитый в этой беспыльной атмосфере, играет только на гибких актерских фигурах, — все вокруг будто создано для того, чтобы усилить игру яркого света и от свечей сцены, и от свечей зрительного зала, в течение всего спектакля не погружаемого во мрак»[[363]](#endnote-354).

В эпоху Мольера не было спектаклей без занавеса. Тем не менее Мейерхольд занавес отменил. Он, рассказывал Головин, руководствовался следующими соображениями. «Как бы хорошо ни был написан занавес, зритель обычно относится к нему довольно холодно. Занавесная живопись воспринимается рассеянно, вяло, так как зритель приходит смотреть на то, что скрыто за занавесом. После того, как последний поднят, нужно некоторое время для того, чтобы зритель впитал в себя все чары среды, окружающей исполнителей пьесы. Иное дело при открытой с начала до конца сцене: к тому моменту, когда на подмостках появится актер, зритель уже успел “надышаться воздухом эпохи”»[[364]](#endnote-355). С той же целью принято было решение вести пьесу под аккомпанемент мелодий Рамо.

Пока Головин готовил декорации и костюмы, Мейерхольд работал с актерами. Он добивался почти балетной грации движений, небрежного танцевального ритма, «напевности походки», пластической легкости, изящества. Все это было внове и удивляло александринских артистов. «Я, — вспоминал артист Я. Малютин, регулярно посещавший репетиции, — собственными главами видел растерянность на лицах одних участников постановки, несогласие и даже протест на лицах других. Только Юрьев, репетировавший роль Дон Жуана с молодым задором и юношеской восприимчивостью, подхватывал на лету каждое предложение режиссера, искренне старался сделать все, чего тот от него требовал… И в конце концов добился того, что его Дон Жуан в полной мере отвечал требованиям режиссерского замысла — был легок, весел, весь светился тонким и грациозным юмором и ничем не напоминал прежних монументальных юрьевских героев. Далось это ему совсем не легко…»[[365]](#endnote-356)

{134} Не легко это далось и Мейерхольду. Но, воодушевив Юрьева, он увлек за собой остальных исполнителей. (Эльвиру играла Н. Коваленская, Дон-Карлоса — К. Вертышев, Шарлотту — Е. Тиме, Матюрину — В. Рачковская, Пьеро — Ю. Озаровский, Диманша — С. Брагин и т. д.) Особой сложности проблемы возникли с К. Варламовым, которому назначена была важнейшая роль Сганареля.

Прославленный Варламов чурался всяких новшеств и вовсе не собирался слушаться Мейерхольда. Он был уже стар, и режиссерскими экспериментами не интересовался. «Варламов заранее предупредил, — свидетельствует Е. Тиме, — что пьесу и роль знает, и пришел лишь на одну из последних репетиций. Ему это разрешили. Увы, не только порхать на сцене, как делали это все персонажи, в том числе и Дон Жуан, но и просто вести весь спектакль на ногах Варламов уже не мог. Тогда Мейерхольд вместе с художником Головиным, подлинным соавтором спектакля, поставили для Варламова недалеко от рампы специальные скамейки, обитые бархатом»[[366]](#endnote-357).

Но этим все трудности не исчерпывались и не решались. Мейерхольд, выдвинув просцениум в зал, вместе с рампой убрал и суфлерскую будку. Варламов же текст никогда не выучивал и без суфлера играть не мог. Роль Сганареля очень велика, в ней семь длинных монологов, и, замечает Малютин, «отсутствие на своем обычном месте спасительного суфлера могло привести к настоящей катастрофе»[[367]](#endnote-358).

Мейерхольд обратился к Теляковскому со специальным письмом, настаивая, чтобы директор заставил артиста выучить роль. Но это не подействовало. Тогда-то Мейерхольд и нашел забавный выход из положения. Головину велено было сделать две изящные ширмы с окошечками, которые были установлены по краям сцены, справа и слева. Перед началом спектакля появлялись два суфлера в костюмах эпохи Людовика XIV, в больших напудренных париках, с манускриптами в руках, усаживались за ширмами, задергивали занавески в окошечках и начинали «подавать текст». Так как оттащить Варламова от суфлера было немыслимо, то обе скамеечки Сганареля оказались поблизости от этих ширм. «И, — вспоминает Тиме, — произошло чудо: Варламов сидел на своей скамейке, все исполнители по специально измененным мизансценам порхали вокруг него, а создавалось впечатление, что Сганарель необычайно подвижен и услужливо “обхаживает” своего хозяина!.. Иногда Варламов все-таки вставал со скамейки. В сцене на кладбище он должен был, по замыслу Мейерхольда, пройти вдоль рампы, освещая фонарем лица сидящих в первом ряду высокопоставленных господ. Это было довольно рискованно, но Варламов играл так искренне, что никто не обижался, и аплодисменты завершали этот, кажется, единственный проход артиста на сцене»[[368]](#endnote-359).

Тут Тиме не вполне точна, — роль начиналась выходом Сганареля из глубины сцены: «в необычайно красочном, живописном и характерном полосатом костюме, украшенном лентами, прямо на публику, подходя вплотную к ней, к самому краю выдвинутого вперед просцениума, — рассказывал Ю. Юрьев, — с открытым, добродушным, необыкновенно веселым лицом идет Варламов, еще не произнося ни одного слова, и только своим видом вносит такое оживление, что как будто настал праздник»[[369]](#endnote-360).

Третья сложность, наконец, состояла в том, чтобы избежать разнобоя между Юрьевым — Дон Жуаном и Варламовым — Сганарелем. Варламов был грузен, юрьевский Дон-Жуан — легок и стремителен, речь Варламова звучала сочно и смачно, речь Юрьева была быстрая, стремительная, «почти без повышения тона. Все внимание было устремлено на смены темпа и быстрое смелое переключение с одного ритма на другой, на четкость дикции и разнообразие шрифта, — то курсив, то петит, то нонпарель — и только в {135} отдельных случаях более крупный шрифт, — окрашивая их то одной, то другой мягкой, нежной краской, добиваясь при этом предельного мастерства»[[370]](#endnote-361).

Мейерхольд решил, что в данном случае лучшей формой единства будет откровенный контраст между речью хозяина и слуги, Дон Жуана и Сганареля. Он учитывал, конечно, и безграничные возможности варламовского таланта. Задача ритмической и тональной связи с партнером была возложена на Варламова, — впрочем, даже не «возложена», а просто оставлена ему, его импровизаторскому дару. «Художественное чутье Константина Александровича Варламова, — вспоминал потом Юрьев, — подсказало ему, как спаивать наши реплики, а между ними Варламов оставался полным хозяином своего тона и давал простор своему стихийному дарованию и настолько талантливо это делал, что никакого разнобоя между нами не было»[[371]](#endnote-362).

Если до репетиций с Мейерхольдом Варламов относился к его «затеям» с опаской и жаловался, что стар уже «пускаться во французскую присядку», то к концу репетиций он, по словам Головина, восхищался: «вот это режиссер! Он не сажает меня по анфиладе в четвертую комнату, где меня никто не видит и я никого не вижу, а поместил на авансцену… Все говорили: “Мейерхольд, Мейерхольд”, а вот он устроил так, что все меня видят и я всех вижу»[[372]](#endnote-363).

6 ноября 1910 года состоялась генеральная репетиция «Дон Жуана». Теляковский записал в свой дневник:

«Постановка Головина изумительной красоты. Время Людовика XIV изображено со всеми мелкими деталями — начиная от бутафории и декораций и кончая поразительно красивыми костюмами. Восстановлена наивность прежних представлений времени Людовика XIV. Очень хорош в роли Сганареля Варламов, в роли Дон Жуана — Юрьев, Эльвира — Коваленская. Недурно, хотя и с шаржем, переданы роли Рачковской, Тиме, Озаровским. В общем репетиция оставила очень хорошее впечатление, и я думаю, что пьеса будет иметь очень хороший успех. Важно то, что в этом сезоне пьесы идут с успехом, несмотря на отсутствие в них Савиной и Давыдова»[[373]](#endnote-364).

Премьера «Дон Жуана» была назначена на 9 ноября. Вся Россия в этот день была в трауре: хоронили Льва Толстого. В некоторых театрах спектакли были вовсе отменены. Но дирекция императорских театров не решилась даже отложить премьеру, и в назначенный вечер «Дон Жуан» был сыгран. Несмотря на такое несчастливое совпадение, театр, по свидетельству того же Теляковского, «был совершенно переполнен — зал имел нарядный вид. С первого акта на сцену стали вызывать как артистов, так и режиссера Мейерхольда и художника Головина. Вызовы эти продолжались в течение всего представления. Вся публика была довольна и по окончании спектакля долго не расходилась и раз 20 вызывала исполнителей. На сцене также все были довольны. Успех классической пьесы без Савиной имеет, конечно, большое значение для Александринского театра и показывает еще раз, что серьезные пьесы могут иметь успех»[[374]](#endnote-365). Первые рецензии почти сплошь были восторженными. Такого торжества Мейерхольд еще не знал. Л. Василевский писал в газете «Речь»: «Александринский театр здесь дал широкую волю эстетическому новаторству, творчеству фантазии режиссера, — и серьезной заслугой его руководителей войдет этот спектакль в летопись нашей, на этот раз вовсе не “казенной”, сцены»[[375]](#endnote-366).

Юрий Беляев в «Новом времени» особенно сильно подчеркивал необычайность зрелища, созданного Мейерхольдом и Головиным: «Александринский театр убран нынче по-новому. Красиво, стильно, празднично. Показывают мольеровского “Дон Жуана” и просят удивляться. Это не “Луи-каторз шестнадцатый”, каким сплошь да рядом угощают по нашим театрам, но прекрасное {136} художественное произведение Головина, которое после первого же действия вызывает аплодисменты зрительного зала. Режиссирует Мейерхольд. Он далеко отступает в смысле стиля от обычных мольеровских постановок. Если хотите, это его собственная вариация на тему “Дон Жуана”. Вариация или стилизация, но, во всяком случае, нечто оригинальное и красивое. “Комедийная храмина” талантливого Головина, эти стильные “шпалеры” с раздвигающимся в глубине сцены гобеленом блеклого ржавого тона сообщают спектаклю настроение старого праздника. Ливрейные арапчата, похожие на черных котят, бегают и кувыркаются по мягкому ковру, курят амброй, звонят в серебряный колокольчик. Сияют восковые свечи. Таинственный гобелен раздвигается и, открывая картину за картиной, рассказывает фантастическую авантюру Дон Жуана»[[376]](#endnote-367).

Сам Головин, воспроизводя общий облик спектакля, писал потом: «Над авансценой были три люстры; сама авансцена освещена двумя огромными канделябрами; рампы не было вовсе, а горел полный свет в зрительном зале; стены были обрамлены кокардами на фоне шпалер и гобеленов. Занавес заднего плана, двигаясь, закрывал и открывал небольшие картины, обозначающие место действия. На полу был сплошной голубой ковер во всю сцену. Авансцена была вынесена до 1‑го ряда; передний занавес был упразднен; в люстрах и канделябрах с красивым мерцанием горели восковые свечи. На сцене прислуживали так называемые “ливрейные арапчата”, которые, возясь, как котята, зажигали огни, звонили в серебряный колокольчик перед началом, курили духами, выкрикивали “Антракт”, возвещали о событиях, вроде появления Командора, подавали стулья и табуреты и своей беготней очень содействовали общему оживлению»[[377]](#endnote-368).

Кроме того, арапчата подхватывали выпавший из руки Дон Жуана кружевной батистовый платок и возвращали его герою, завязывали банты башмаков Дон Жуана, пока он спорил со Сганарелем, подавали Сганарелю фонарь, а когда являлась статуя Командора — в ужасе забивались под стол. «Все это не трюки, созданные для развлечения снобов, — утверждал Мейерхольд, — все это во имя главного: все действие показать завуалированным дымкой надушенного, раззолоченного версальского царства»[[378]](#endnote-369).

Скептический тон, с которым принято было в петербургских газетах писать о Мейерхольде, совершенно исчез. «Пусть, — писал Н. Россовский, — конкурирующие с Мейерхольдом режиссеры называют его фокусником сцены, но мы, во имя правды, должны признать за г. Мейерхольдом самобытное художественное творчество»[[379]](#endnote-370). Ю. Беляев утверждал, что «Мейерхольд явился заправским “мэтром” сцены, озаренным фантазией и научной эрудицией»[[380]](#endnote-371). Впрочем, хозяин «Нового времени», А. Суворин скоро довольно твердо «поправил» своего рецензента. После второго представления комедии в «Новом времени» появилась анонимная заметка:

«Вчера смотрел “Дон Жуана” на Александринской сцене, в толковании г. Мейерхольда и г. Головина (декоратор). Публика смеялась, когда входил Варламов. Остальное скучно … Не будь вечно милого Варламова, который вечно играет только самого себя и которого ни один режиссер не собьет с истинного пути, комедия Мольера провалилась бы в образцовой постановке г. Мейерхольда»[[381]](#endnote-372).

Осведомленный Теляковский пометил в своем дневнике, что заметку эту «писал Суворин»[[382]](#endnote-373).

Через несколько дней после премьеры в журнале Кугеля «Театр и искусство» тоже появился раздраженный отклик на нее. Еще через неделю опубликовал свои возражения и сам А. Кугель. Он признал, что постановка «имеет несомненный успех, публике она нравится; в декорациях и костюмах много красоты, и самая идея постановки, поскольку под постановкой разуметь {137} внешние, зрительные планы, любопытна». Кугель считал, однако, что в спектакле «элементы живописи, декоративного искусства» и т. п. «настолько подавляют элементы театра, что о последних даже вспоминать не хочется». По мнению критика, игра актеров меркла «в сверкающем огнями зале, пред этим музеем коврово-гончарно-кружевного производства, с мелькающими арапчатами». Критик писал, что играли все плохо, что «Юрьев не дает никакого толкования и никакого образа мольеровского Дон Жуана, а г. Варламов обкрадывает самого себя в роли Сганареля»[[383]](#endnote-374).

Наибольшее внимание, однако, привлекла посвященная «Дон Жуану» статья А. Н. Бенуа, которая появилась в «Речи» под язвительным названием «Балет в Александринке». Статья не могла быть вполне объективной, ибо в момент, когда она появилась, Бенуа активно участвовал в очень остром конфликте, возникшем между Теляковским и Дягилевым. Вдаваться в перипетии и смысл их конфликта сейчас не стоит, заметим только, что в напряженной полемике тех лет атака мейерхольдовского «Дон Жуана», проведенная Бенуа с блеском, задумывалась и воспринималась как очередной и сильный удар по дирекции императорских театров. Лично к Мейерхольду и его работам Бенуа тогда еще испытывал скорее симпатию, нежели неприязнь. Он начал статью с несколько двусмысленной, впрочем, благодарности режиссеру, который «угостил петербургскую публику тремя часами очень занятных и изящных развлечений. Заодно я благодарю его за прелестно поставленную пантомиму “Шарф Коломбины” в Доме интермедий. С начинающими актерами, при бедности средств частной антрепризы, он достиг посредством остроумных комбинаций и подбора пластичных эффектов впечатления большой художественной тонкости».

Далее речь шла уже собственно о «Дон Жуане». Бенуа не без иронии называл постановщика этого спектакля превосходным балетмейстером, а самый спектакль — «нарядным балаганом», не дающим представления ни о подлинном содержании, ни о глубокой мысли творения Мольера. «Зачем, — спрашивал Бенуа, — Мейерхольд поручил роль Сганареля Варламову? Ведь это громадный промах. На дружный ансамбль марионеток (делаю еще исключение для Озаровского) — *один только актер*. И какой дивный, божественный, именно божьей милостью, актер!.. Когда этот монументальный Сганарель заговорил, то не осталось сомнения, что передо мной подлинный великий художник, который неуместен среди прочих только потому, что прочим совсем не место на сцене.

В этом большой недосмотр Мейерхольда. Все очень мило продумано и забавно устроено. Для людей, незнакомых с эпохой Мольера, даже кажется, что весь этот нарядный балаган воспроизводит театр короля-солнца. Затейливы арапчата, пикантно горят и догорают желтые свечи в люстрах, пикантны сигналы: дребезжанье звуков и отрывистое бросанье слова “ан-тракт!” роскошны костюмы Дон Жуана, замечательны красочные фантазии Головина, — но все это одного порядка: несколько фееричного, потешно-фокуснического».

Статья заканчивалась размышлением о русской сцене, которая, считал Бенуа, больна «тем, что главное в театре забыто и прямо даже презирается. Презираются актерское искусство и выявление драматической идеи. Прекрасно, что Мейерхольд принялся за пластику. Большая его заслуга, что русские актеры выучились ходить, двигать руками и ногами, повертываться. Но разве это все?»[[384]](#endnote-375)

Итак, главные возражения против «Дон Жуана» в постановке Мейерхольда сводились к двум пунктам.

Спектакль слишком наряден, живопись обрела в нем чересчур важное и едва ли не самодовлеющее значение (Кугель).

{138} Пьеса Мольера не понята, раскрыта неглубоко, Мольер оттеснен «нарядным балаганом», ее человеческое содержание «забыто» (Бенуа).

Ближайшее будущее показало, однако, что живописи в драматическом театре суждены перспективы гораздо более широкие, чем это представлялось Кугелю, например. В этом смысле «Дон Жуан» Мейерхольда и Головина был открытием новой театральной эры. Года не прошло, и Московский Художественный театр надолго отказался от услуг своего постоянного оформителя В. Симова. В 1911 году Симов еще оформил «Живой труп». Но затем для «Гамлета» в помощь Гордону Крэгу был приглашен Н. Сапунов, для тургеневских пьес — М. Добужинский, для «Пер Гюнта» — Н. Рерих, для мольеровских фарсов — А. Бенуа, для инсценировки «Бесов» — вновь Добужинский, для Гольдони и для пушкинского спектакля — опять Бенуа, для «Смерти Пазухина» Щедрина — Б. Кустодиев и т. д. Подлинные живописцы пришли на лучшие русские сцены. В московском Большом театре часто оформлял спектакли К. Коровин. В Александринском театре прочно утвердился А. Головин, постоянно работавший с Мейерхольдом, а впоследствии, после Октября — с К. С. Станиславским.

Новаторским явилось не только радикальное усиление роли художника в спектакле, но и взаимоотношение нежной и радостной красочной гаммы «Дон Жуана» (золотистый, «ржавый» гобелен, голубой ковер, багряно-алый портал, сливающийся в цвете с красной обивкой лож и кресел Александринского театра, темная синева неба) — *с атмосферой города, где ставился спектакль*, с атмосферой Петербурга. Не кто иной, как А. Кугель спустя много лет писал: «Петербург, отражавший в своем чиновничьем населении солнечную игру трона, был насквозь пропитан легковерием, нигилизмом, скепсисом, иронией опустошенных душ. Театр строился по этому же типу»[[385]](#endnote-376). Если бы Кугель в 1929 году, когда он писал эти строки, вспомнил «Дон Жуана» Мейерхольда и Головина, то ему пришлось бы признать, что в красочной гамме и всей атмосфере спектакля ощущались и «солнечная игра трона», и сопряженные с ней «легковерие, цинизм, скепсис, ирония опустошенных душ».

Вся гениальность мейерхольдовского решения комедии Мольера становится особенно ясна при сопоставлении этих слов критика с мейерхольдовским замыслом фигуры Дон Жуана. Дон Жуан виделся Мейерхольду то галантным придворным кавалером, то духовно опустившимся аристократом, то философом-скептиком, то шутливым соблазнителем, и т. д. и т. д., пока финал пьесы не бросит этого переменчивого героя прямо в преисподнюю. Дон Жуан, говорил Мейерхольд, «марионетка, надобная автору лишь для того, чтобы свести счеты с толпой бесчисленных врагов». Отсюда — маски Дон Жуана: он — по убеждению Мейерхольда — «лишь носитель масок. Мы видим на нем то маску, воплощавшую распущенность, безверие, цинизм и притворство кавалера двора Короля-Солнца, то маску автора-обличителя, которую пришлось ему носить на придворных спектаклях и перед коварной женой»[[386]](#endnote-377).

Такова была — в замысле — самая сердцевина спектакля, весь облик которого непосредственно сливался с парадным залом русского императорского театра. Посреди Александринского театра должен был галантно и ехидно фиглярствовать, издеваться над самим собой, над моралью, философией и королем мейерхольдовский Дон Жуан — Юрьев.

Меньше всего Мейерхольд склонен был согласиться с Бенуа, будто «Дон Жуана Мольер любит, Дон Жуан его герой и, как всякий герой, даже немножко портрет Мольера»[[387]](#endnote-378). Но Юрьев в роли Дон Жуана поначалу далеко не полностью реализовал требования Мейерхольда. Об этом свидетельствуют почти все отзывы о его игре. Юрий Беляев замечал, что в этой роли «хотелось бы видеть больше мужества, больше бравады и пафоса. Надо… вынести в публику {139} кощунственный цинизм и зажигательное молодечество героя»[[388]](#endnote-379). С. Ауслендер писал, что на сцене был «веселый Дон Жуан французской комедии, блестящий, беззаботный повеса, по-детски отважный, по-детски — преступный, чуть-чуть смахивающий на версальского любезника, но почти фантастический по какой-то очаровательной легкости»[[389]](#endnote-380). Рецензент «Петербургской газеты» высказался проще: Юрьев «низвел мольеровского Дон Жуана до слащавого ловеласа»[[390]](#endnote-381).

А. Я. Головин вспоминал уже гораздо позднее: «Дон Жуан в исполнении Юрьева был очень молод и хорош собою; на нем был великолепный большой парик с локонами золотистого оттенка. Ленты, банты и кружева на нем трепетали и как бы вспыхивали. Костюм он носил с исключительным, можно сказать, необыкновенным совершенством и был обворожителен, жеманен в меру, слегка вычурен, — подлинный актер времени Людовиков. При этом манеры тонкие, благородные, красота строгая, стильная, и голос, звучавший обольстительно ласково»[[391]](#endnote-382).

Историк Александринской сцены К. Державин, отдавая должное виртуозной пластической и голосовой технике Юрьева, замечал все же, что в его исполнении «исчезал Дон Жуан — скептик и атеист, исчезал Дон Жуан — совратитель сельской невинности и надругатель над честью и добрым именем своих жертв. В сложном плетении мизансцен перед зрителем возникал образ блестящего версальского кавалера, изысканно играющего комедию любовных страстей в изломах и изящной округленности своих минутных движений». Тем не менее К. Державин твердо и справедливо приходил к выводу, что «изумительное режиссерское мастерство» Мейерхольда поднимало этот спектакль «до уровня одного из крупнейших событий в истории европейского театра»[[392]](#endnote-383).

Почти через месяц после премьеры «Дон Жуана» Теляковский писал: «Ни одна, я думаю, постановка не возбуждала такого интереса и столько споров, сколько “Дон Жуан”. Ежедневно сообщают о различных собраниях, где постановка эта разбиралась любителями, художниками и профессорами. Видимо, весь Петербург этим заинтересовался. Уже 9 раз пьеса прошла при полном сборе»[[393]](#endnote-384).

Некоторые итоги после такого громкого успеха, вероятно, должен был подвести и сам Мейерхольд. В своем стремлении сломать ренессансную сцену-коробку он зашел достаточно далеко. Возникла новая форма спектакля, выводившая актера за пределы, за «рамки» той картины, которую являла традиционная сцена. Отдаленность актера от зрителя была преодолена. Актер максимально приблизился к публике.

{140} Однако при этом неизбежно происходило интереснейшее и принципиально важнейшее явление, которого не мог не почувствовать режиссер. Перешагивая границу сцены, актер тем самым отказывался от претензии на несомненную жизненность и доподлинность своего персонажа. Физически приближаясь к зрителям, актер одновременно вырывался из прежней системы общения с публикой, из системы, предполагавшей сопереживание, слияние зрителя с живым и доподлинным человеком там, на сцене. Там, на сцене, мог быть, страдать, радоваться, погибать или побеждать подлинный Астров или подлинный Отелло, Карено, Дон Жуан. Здесь, на просцениуме, перед самым носом зрителя, способный даже в любое мгновение спуститься в партер — стоял артист. Всегда и прежде всего артист. Сближение с публикой одновременно означало отдаление от нее и — возвышение над ней, и требовало новой природы и новых форм общения с нею.

Найденное в «Дон Жуане» не исчерпывало и не решало до конца всю эту сложнейшую проблему, неизбежно возникавшую всякий раз, когда «игровая театральность» утверждалась как принцип и противопоставлялась «психологической жизненности». Естественно, что Мейерхольд продолжал упорно, на протяжении ряда лет, размышлять над этой проблемой.

«Вот тут коренное мое, — отметил он в записной книжке через два года после “Дон Жуана”, — в театре игры зритель всегда живет (активен); в театре психологическом зритель умирает (пассивен)»[[394]](#endnote-385).

«Дон Жуан» в постановке Мейерхольда прожил долго. Он возобновлялся и в 1922, и в 1932 году.

«Молодое поколение художников внесло на сцену свежие мотивы декоративной живописи. Правда, — признавался в 1910 году Мейерхольд, который сам выпустил джина из бутылки, — между режиссерами и художниками идет спор из-за обладания дирижерской палочкой». Но, объединившись с Головиным в работе над «Дон Жуаном», Мейерхольд доказал «городу и миру», что спор этот может смениться полным согласием. Сложнее обстояло дело с репертуаром.

Мейерхольд теперь решительно возражал против эпигонства, против «“той современной” русской драматургии, которая строит свои пьесы в манере Гауптмана, Ибсена, Чехова. Немецкий и скандинавский театры и чеховский театр настроений — вот трафарет, сделавшийся избитым для того современного драматурга, который заполнил собою всю русскую сцену», — писал он. Мейерхольд был уверен, что «два устремления публики: 1) к веселью в театриках типа Cabaret, 2) к неугасаемому обаянию классического репертуара — скоро совсем сомнут современный репертуар»[[395]](#endnote-386).

Соответственно этим взглядам и строилась тогда вся практика Мейерхольда: он ставил классику на императорских сценах и экспериментировал в интимных театриках кабаретного типа.

Опыты в области «театра игры» настойчиво предпринимались Мейерхольдом, как только в его распоряжении оказывалась та или иная труппа любительского или студийного склада. Мейерхольд, писал впоследствии Е. Зноско-Боровский, «прогуливал свое воображение по различным театрам всевозможных стран и эпох: Испания, Восток, Италия, пантомима, Гофман, — всюду черпал он вдохновение, везде брал полюбившиеся ему театральные элементы, никогда не задаваясь целью точной их реконструкции, и всегда оставаясь тем, кем он был с самого начала… — режиссером, чутким к красоте и экспрессивности самодовлеющих театральных форм и врагом житейских копий, сентиментальной декламации и актерского пафоса».

Сам Зноско-Боровский дал Мейерхольду возможность «прогулять воображение» в вымышленное «герцогство Комариллья», где происходило действие комедии Зноско-Боровского «Обращенный принц». Комедия была поставлена {141} Доктором Дапертутто на сцене Дома интермедий 3 декабря 1910 года в декорациях С. Судейкина и под музыку М. Кузмина.

Герцогство, выдуманное Зноско-Боровским, напоминало разом и Испанию, и Италию, и Францию: предлагалась веселая сценическая сюита на романские темы. Пьеса не только не требовала никакой конкретности быта, национального колорита, соблюдения духа времени и т. п. — но прямо все это запрещала. Действие происходило в условном мире, в условной стране, и хотя герои называли себя испанцами, это тоже была явная условность, подчеркнутая тем, что сюжет комедии был откровенно сближен с сюжетом фонвизинского «Недоросля». Принц-испанец, подобно Митрофанушке, кричал «не хочу учиться, хочу жениться» и рвал в клочья книги, которые приносили ему «испанские» ученые Цыфиркино и Кутейкадо… Пародийная шаловливость пьесы давала Мейерхольду возможность полностью слить сцену со зрительным залом, — он этого давно добивался.

В одном из эпизодов «Обращенного принца» актер, «одетый воином, вылезал из-под декорации (и этим сразу подчеркивалось, что театр только представляет бой, а вовсе не убеждает публику, что настоящий бой сейчас действительно происходит) и начинал говорить, и в его монологе и протекала вся бурная сцена сражения, с участием огромных воображаемых масс враждебных войск. Он говорил, а выстрелы раздавались, шары-ядра летали, и он, наконец, испуганный, скатывался по лестнице и садился под первый попавшийся стол»[[396]](#endnote-387). Потом с криком «спасайся, кто может» он выбегал из зала…

Итак, действие велось Мейерхольдом одновременно на сцене и в зале, где за столиками — как в кабаре — сидели зрители. Граница между залом и сценой была стерта. Танцовщица в зале конкурировала с танцовщицей на сцене. Актеры вылезали на сцену, приподымая край декорации и потом свободно перемещались в зал. Среди зрителей были «подсаженные» актеры, которые вмешивались в ход действия и вовлекали самих зрителей во взаимоотношения с другими актерами, заранее предусмотренные режиссером.

Театральность торжествовала, она захватывала и объединяла веселым действием всех собравшихся, она не только соединяла сцену и зрительный зал, она еще превращала зрителей в актеров и актеров — в зрителей.

Однако ближайшие работы, назначенные Мейерхольду в императорских театрах, не давали повода для продолжения экспериментов, начатых в Доме интермедий. На Мариинской сцене Мейерхольд руководил возобновлением «Бориса Годунова». Возобновление осуществлялось наспех, и Мейерхольд отнесся к этой работе формально, просто как к служебной обязанности. Заинтересовали его только массовые сцены оперы. Он вновь противопоставил принципам трактовки массовых сцен, выработанным в Художественном театре, свои принципы, найденные еще в «Сестре Беатрисе». Незадолго перед тем, в 1908 году, во время «русского сезона» в Париже, режиссер А. А. Санин, пытавшийся перенести методы МХТ на оперную сцену, отделывал в постановке «Бориса Годунова» каждую роль в толпе, дробил толпу на отдельные лица, старался дать каждому статисту свою линию поведения. Мейерхольд спорил с этим методом. «Санин, — говорил он корреспонденту “Биржевых ведомостей”, — в своей постановке индивидуализировал толпу, у него метод аналитический, у меня толпа делится не на индивидуумов, а по группам. Идут, например, поводыри с каликами перехожими — все они одна группа, публика должна их воспринять сразу, как нечто целое… Возьмите толпу бояр… Нужно ли расчленять ее на отдельных, непохожих один на другого бояр, когда они составляли одно целое раболепствующей челяди?»[[397]](#endnote-388)

Единообразные движения толпы были, однако, слишком привычны для оперной сцены, и хористы, механически выполнявшие указания Мейерхольда, не добивались той экспрессии, которую хотел придать массовым сценам {142} режиссер. То, что выглядело на драматической сцене эффектно и свежо — и у Мейерхольда, и у Рейнгардта, в «Царе Эдипе», например, — в опере как бы накладывалось на привычную рутину однообразных движений оперной толпы и теряло выразительность. Александр Бенуа с раздражением заметил, что «такие сцены, как коронация, как “Кромы”… прошли вяло, и ничего никто в них не понял. Коронация — это так себе, обычная оперная процессия, а бунт в “Кромах” — так себе, народная сцена, неизбежная в каждой русской опере». В хоре «Бориса Годунова», писал Бенуа, не было «ни одного подлинного движения», и на сцене царила «сплошная мертвечина во всем».

Правда, и эта статья Бенуа была очередным его сражением в длительной войне за Дягилева и против Теляковского, войне, которую он вел настойчиво и целеустремленно. Соответственно, парижский спектакль, поставленный Саниным у Дягилева, по всем пунктам противопоставлялся спектаклю, который Мейерхольд поставил у Теляковского, и выходило так, что в Париже «Борис», который, как предполагал Бенуа, «едва ли станет скоро популярной оперой» (тут Бенуа ошибся), выглядел восхитительно, а в Петербурге — скверно. «Среди немых картин и марионеток ходит единственный живой художник — Шаляпин. В Париже все было жизненно, все горело, все говорило уму и сердцу, и общее впечатление получилось потому потрясающее»[[398]](#endnote-389). И все же, при всей своей откровенной тенденциозности, Бенуа был в данном случае прав: постановка Мейерхольда успехом не пользовалась.

В Александринском театре Мейерхольд поставил одноактную пьесу Юрия Беляева «Красный кабачок». Довольно изящная беляевская безделка приглашала зрителей перенестись в Россию конца XVIII века, в веселую компанию загулявших офицеров и актрис. Их пирушка неожиданно заканчивалась под утро явлением барона Мюнхгаузена. Призрак великого лгуна возникал при свете горящей жженки для того, чтобы восславить спасительную красивую ложь. В сущности, вся идея этого уютного и милого представления могла быть сформулирована известными словами Актера из «На дне»: «Честь безумцу, который навеет человечеству сон золотой…»

Идея эта, как, впрочем, и впечатление от всей пьесы, подрывалась тем, что Мюнхгаузена играл Г. Ге, актер манерный и холодный.

Неизмеримо более сложные проблемы возникли в процессе постановки «Живого трупа» Л. Толстого. Это был, правда, один из тех редких случаев, когда Мейерхольд разделил ответственность за постановку с другим режиссером: он режиссировал драму Толстого вместе с А. Л. Загаровым, которого хорошо знал еще по работе в МХТ и в Товариществе Новой драмы. Художником спектакля «Живой труп» назначен был К. Коровин. Тут для Мейерхольда возникала особая трудность. Его взаимоотношения с Коровиным были сложны постольку, поскольку сложны были отношения между Коровиным и Головиным. Художники, на протяжении многих лет работавшие в императорских театрах, Коровин и Головин соперничали и друг друга не признавали. По этому поводу в дневнике Теляковского есть записи весьма выразительные. «Удивительное дело, — писал он, — это отношение Коровина и Головина друг к другу и к своим режиссерам Мельникову и Мейерхольду… Оба — мои друзья по делу, но оба не могут работать вместе, и если какого-нибудь режиссера одобряет Головин, то Коровин его не признает»[[399]](#endnote-390). Головин постоянно сотрудничал с Мейерхольдом, и это означало, что сотрудничество Мейерхольда и Коровина будет осложнено взаимным недоверием. Замечание же Теляковского, будто оба — и Головин, и Коровин — были его друзьями, не вполне точно. Директор императорских театров относился к Коровину, другу Шаляпина, гораздо более внимательно, и некоторые требования Коровина во время работы над «Живым трупом» были поэтому выполнены вопреки воле Мейерхольда и Загарова.

{143} Плохо было и то, что режиссеры находились в Петербурге, а Коровин — в Москве. Самое же главное — едва ли не решающее обстоятельство — состояло в том, что Мейерхольд не увлекся по-настоящему «Живым трупом».

В это время Мейерхольд начал уже готовиться к постановке «Маскарада» М. Ю. Лермонтова, и мысли об этом спектакле захватили его с головой. Между тем вокруг «Живого трупа» бурлили газетные и журнальные страсти. Текст пьесы был обнаружен среди рукописей Толстого после его смерти, и драгоценным манускриптом сразу же завладел Вл. И. Немирович-Данченко. Он выговорил Художественному театру право первой постановки этой пьесы, причем условился даже о том, что до премьеры МХТ будет задержано ее издание. Пока в Художественном театре велись репетиции (их состоялось 83), текст пьесы хранился в строжайшем секрете. «Ввиду опасений, чтобы “Живой труп” не попал каким-нибудь образом в печать до выпуска его наследниками Толстого, — сообщала, например, “Рампа и жизнь”, — генеральная репетиция этой пьесы в Художественном театре будет закрытой, так как боятся, чтобы спекулянты не проникли на репетицию со своими стенографами и не записали дословно пьесу»[[400]](#endnote-391). Все эти предосторожности увеличивали ажиотаж вокруг предстоящих премьер «Живого трупа»[[401]](#footnote-13). Но, помимо всяких сенсаций, общий интерес к неизвестной пьесе гениального писателя был вполне естественным и понятным. Мейерхольд, которому предстояло вместе с Загаровым впервые поставить эту пьесу в столице, насколько можно судить по его тогдашним выступлениям, общего волнения не разделял.

Он и Загаров ознакомились с пьесой сравнительно рано — в апреле 1911 года. После этого Мейерхольд дважды давал интервью и оба раза, в сущности, ничего о «Живом трупе» не сказал. В беседе с корреспондентом «Петербургской газеты» он увлеченно говорил о Лермонтове и Гоголе, но не о Толстом. В беседе с репортером журнала «Рампа и жизнь» он опять-таки уклонился от разговора о «Живом трупе», но зато коснулся приемов сценической стилизации и едва ли не впервые ввел в русский театральный обиход понятие «гротеск».

«Стилизацию сценическую, — говорил Мейерхольд, — мы можем явить во всей полноте и силе, претворив этот метод в *новом приеме*.

Новый прием, о котором я говорю и который, единственный, на наш взгляд, дает стилизации на сцене совершенно новый наряд, определяется наименованием “гротеск”.

Об этом приеме я как раз пишу большую работу. Впервые прием этот был мною применен на сцене, но еще недостаточно выявлен в “Балаганчике” Блока. Уже в “Шарфе Коломбины” и в “Дон Жуане” я попытался более смело оперировать этим приемом. Впереди две постановки этого сезона, “Маскарад” и другая пьеса, которую я пока держу в секрете, — в них я буду продолжать начатые в этой области искания…»[[402]](#footnote-14).

«Основное в гротеске, — продолжал Мейерхольд, — это постоянное выведение зрителя из одного, только что угаданного им плана восприятия, в другой, которого он никак не ждал.

{144} Затем: всякий жест, всякий шаг, всякий поворот головы, словом, всякое движение рассматривается как элемент танца, понимаемый так, как его понимали в старояпонском театре.

Меня очень интересуют эксцентрики, их ритмическая смена в большой поспешности от одного движения к другому в самых непредвиденных скачках; получаешь то, чего не ждешь в данный миг…

Как полярны Гофмансталь и, например, Гофман, так сценически полярны: “литературщина” и “театральность” с ее гротеском»[[403]](#endnote-392).

Многое существенно в этой беседе. С еще большей, чем прежде, остротой Мейерхольд противопоставляет театральность — литературности. Впервые твердо говорит о возможном восприятии драматическим театром опыта эстрадных эксцентриков, причем сразу улавливает характернейшую выразительность *алогизма*, которую впоследствии будет эксплуатировать очень энергично. И, наконец, решается произнести слово «гротеск», что тотчас вызывает язвительные комментарии трагика Н. Россова. «“Ха-арошое” будущее ожидает театр, — иронизирует Россов, — при таком приеме сценической стилизации… Такой театр “гротеска” несомненно будет иметь успех при современном худосочии общества, и актеров для гротеска можно набрать и наделать видимо-невидимо…»[[404]](#endnote-393).

Независимо от того, насколько обоснованна была ирония Россова, ясно, что с точки зрения возможностей гротеска и стилизации «Живой труп» особенного простора режиссерской фантазии не давал. Но между режиссером и пьесой было и более серьезное препятствие. В отличие от очень многочисленных своих современников, Мейерхольд никогда не испытывал тяготения к философским идеям Толстого. Отдаленность от Толстого, свойственная всему долгому творческому пути Мейерхольда, представляет собой одну из характернейших черт духовного облика режиссера. Весь интеллектуальный и эмоциональный склад личности Мейерхольда, вся его действенная натура противилась толстовским идеям нравственного самоусовершенствования, непротивления злу насилием и т. п., — этот комплекс идей был слишком пассивным для Мейерхольда.

В начале XX века, когда Мейерхольд сформировался как художник, вся русская культура испытывала сильнейшее воздействие гения Толстого, воздействие тройное — идейное, нравственное и стилистическое. В сфере искусства сценического ближе всего к Толстому был, разумеется, Художественный театр. «Толстовское», писал впоследствии Немирович-Данченко, всегда «гнездилось в организме Художественного театра»[[405]](#endnote-394). В работе МХТ над «Живым трупом» оно словно бы выступило наружу, и постановка «Живого трупа» в МХТ в 1911 году прозвучала как своего рода манифест, как публичное провозглашение солидарности «театра Чехова» с Толстым, с его общественной позицией и его учением.

Генеральная репетиция «Живого трупа» в Художественном театре превратилась в своеобразную демонстрацию: присутствовали все духовные и прямые наследники Толстого, его дочери и сыновья, Чертков и др.

Какое значение придавал Художественный театр этому спектаклю, видно из того, что в работе над «Живым трупом» Станиславский и Немирович-Данченко вновь, после длительного перерыва, выступили как сорежиссеры. Спектакль призван был — после памятной неудачи «Власти тьмы» в 1902 году — доказать близость МХТ реализму Толстого, и задача эта была блестяще выполнена.

Мейерхольд и Загаров, работавшие в параллель с Художественным театром, волей-неволей оказались вынуждены соревноваться с МХТ в обстоятельствах, всесторонне невыгодных для петербургских режиссеров. Видимо, оба они понимали, что между Толстым и Художественным театром существует {145} некая органическая близость, некая внутренняя связь. Во всяком случае они предприняли — вполне в духе Художественного театра — экспедицию «в гущу жизни» в поисках конкретного материала для спектакля. Такие экспедиции артисты и режиссеры МХТ совершали еще когда работали над пьесами «На дне» и «Власть тьмы».

В одной из московских газет летом 1911 года появилось сообщение, что «Мейерхольд и Загаров приехали посмотреть московские ночлежки и побывать у цыган. И то, и другое нужно для постановки “Живого трупа”».

«Думали поехать на Хитровку, — говорит А. Л. Загаров, — но в Художественном театре нам показали письмо бывшего секретаря Толстого; из письма этого видно, что трактир в “Живом трупе” взят не с Хитровки, а из Ржанова переулка. Поехали туда, но было слишком поздно, и потому на первый раз ограничились лишь беглым осмотром. “Вглубь” нам идти “не посоветовали”. С цыганами уже сговорились, и завтра отправимся на их квартиры, чтобы познакомиться с домашней обстановкой.

В Петербурге, как и в Москве, “Живой труп” будет поставлен в чисто реалистических тонах.

В успехе толстовского произведения в Петербурге оба режиссера не сомневаются»[[406]](#endnote-395).

Заявление, что в Петербурге пьеса будет поставлена «как в Москве» — т. е. как в Художественном театре, «в реалистических тонах», — указывало на основное направление режиссерских усилий. Но их оптимистические прогнозы оправдались далеко не полностью.

На роль Федора Протасова в александринской труппе было два возможных исполнителя — Р. Аполлонский и Н. Ходотов. И режиссеры, и Теляковский были уверены, что Ходотов сыграет лучше. Но Ходотов, подверженный запоям, был ненадежен. Кроме того, он соглашался играть только при условии, что роль Маши будет отдана Е. Тиме. А против этого возражал К. Коровин. Он хотел, чтобы на роль Маши была назначена московская артистка Н. Комаровская, и сумел выиграть закулисную игру. Теляковский отдал изумившее многих распоряжение: «артистка московского Малого театра г‑жа Комаровская командируется в Петербург для участия в “Живом трупе”». Тем самым решена была и судьба главной роли — премьеру играл Аполлонский. Остальные роли разошлись так: Лиза Протасова — И. Стравинская, Каренин — Ю. Юрьев, Анна Дмитриевна Каренина — М. Савина, князь Абрезков — В. Далматов, Александров — Б. Горин-Горяинов, судебный следователь, — А. Петровский.

Во время подготовки спектакля возникали самые разнообразные осложнения. Особенно бурно дебатировался вопрос о цыганском хоре. Идея Мейерхольда и Загарова ввести в спектакль «Живой труп» настоящий хор цыган оскорбила «стариков» — александринцев. Савина «говорила против приглашения цыганского хора, объявив, что она не пройдет даже близко от театра, если будут петь цыгане». Проба «настоящих цыган» все же состоялась, но прошла неудачно. Тогда был создан хор из артистов. «Оказалось желающих петь около 25 человек, и звучало недурно»[[407]](#endnote-396) — заметил Теляковский.

23 сентября состоялась первая генеральная репетиция без публики. Теляковский был ею расстроен. «Пьеса, — писал он, — оказалась совершенно еще не слаженной…» Премьера несколько успокоила директора. «Представление прошло с большим подъемом, — отметил он. — … Особенно удались роли Савиной, Далматову, Горин-Горяинову»[[408]](#endnote-397). Но пресса у спектакля была плохая. А. Кугель, особенно раздраженный тем, что Александринский театр «плетется в хвосте уже обанкротившихся идей Художественного театра», перечислял: «эти тягучие, нескладные ритмы, эти “перепаузенные” паузы на каждом шагу, это уснащение самых молниеносных движений души {146} беспрерывной мимической игрой, похожей на гримасу, — все это “оттуда”, из чахлого московского Назарета, пред которым г. Теляковский стоит с разинутым ртом»[[409]](#endnote-398).

Любовь Гуревич сурово и мрачно утверждала: «Это был чрезвычайно характерный спектакль для нашего казенного театра… Пьеса почти в такой же степени, как в свое время чеховская “Чайка”, вскрыла все его недуги… Наша казенная труппа в целом так далека от всяких идейных интересов, от всяких высших духовных запросов и художественных проникновений в трагические противоречия человеческой души. Актеры явно старались “благородно” сыграть пьесу Толстого; во всяком случае, многие из них понимали, что при исполнении ее нужна какая-то особенная простота. Что толку! Их простота оказалась внутренне убогой, художественно бессильной»[[410]](#endnote-399).

Таким образом, предпринятая Мейерхольдом и Загаровым, бывшими артистами МХТ, попытка привить Александринскому театру некоторые навыки театра Художественного в равной мере не удовлетворила ни Кугеля, принципиального противника МХТ, ни Л. Гуревич, верную сторонницу идей Станиславского.

Когда в спектакль «Живой труп» вошли новые исполнители ролей Федора Протасова и Маши — Н. Ходотов и Е. Тиме, — многое изменилось к лучшему.

Кроме того, в режиссерской работе Мейерхольда над «Живым трупом» были два сильных сценических образа, о которых не упоминают авторы мемуаров и о которых забыли впоследствии историки театра. В первой картине пятого действия — картине исповеди Протасова, где у Толстого в ремарке означена «грязная комната трактира», — Мейерхольд вдруг открывал в глубину всю сцену Александринского театра. Все предыдущие картины строились у самой рампы, на авансцене, на первом плане, а эта картина внезапно давала далекую и мрачную перспективу. Монотонно уходили вдаль пустые, одинаковые трактирные столы, и над каждым столом, повторяясь, висели погасшие лампы. У первого стола понуро сидел Протасов со своим собеседником. В глубине сцены, за аркой, виднелась следующая трактирная зала, которая вдруг освещалась в момент, когда, согласно ремарке Толстого, «сзади слышен крик женщины», которую уводит городовой. Атмосфера какой-то сгустившейся жути нависала над всей этой картиной, хмуро аккомпанируя словам пропойцы, перед которым исповедовался Федор, — «Да, ваша жизнь удивительная».

«Трактир, — иронически заметил по поводу этой сцены Кугель, — проникнут каким-то “дьяволизмом” и не похож ни на какой трактир в мире. Просто невытанцевавшаяся чепуха с претензией на какие-то символические “оказательства”»[[411]](#endnote-400).

Возможно, что задуманный Мейерхольдом «дьяволизм» действительно «не вытанцовывался». Интересны все же намерения режиссера (навеянные, быть может, «Ночным кафе» Ван-Гога), которые отчасти раскрывались в финале спектакля. Тут главной догадкой Мейерхольда был тихий, почти беззвучный выстрел в момент самоубийства Протасова. В коридоре суда раздавался слабый, неясный, незначительный звук оборвавшейся человеческой жизни. Режиссер хотел подчеркнуть заурядность гибели, обыденность уничтожения личности в замызганных стенах официального учреждения, показать равнодушный и бесшумный ход бюрократической машины, словно между прочим растоптавшей человека.

В таких вот неожиданных режиссерских озарениях проступали первые контуры экспрессионистских образов человеческого одиночества в пустынях и лабиринтах современного города: пустыня трактира и грязный лабиринт суда — тут личность терялась и погибала.

{147} Эти находки возникали, видимо, импульсивно подсказываемые фантазией режиссера, при внезапных соприкосновениях ее с драматическим нервом пьесы, и оставались только эпизодами в спектакле, общая форма которого найдена не была.

Параллельно с репетициями «Живого трупа», Мейерхольд осуществлял — снова вместе с Головиным — в Мариинском театре постановку оперы Глюка «Орфей и Эвридика». Дирижировал оперой Э. Направник, балетмейстер был М. Фокин, партию Орфея исполнял Л. Собинов, партию Эвридики — М. Кузнецова.

Принципы, найденные в работе над «Дон Жуаном», теперь уверенно и последовательно переносились на оперную сцену.

Прежде всего сохранялась верность принципу стилизации. «Можно было бы, — писал Мейерхольд, — представить “Орфея” в тех костюмах, в каких исполнялась эта трагедия на сценах времен Глюка, можно было бы, с другой стороны, дать зрителям полную иллюзию античной действительности. Оба толкования казались художнику и режиссеру неверными, так как Глюк искусно сумел поместить реальное с условным в одном плане». И потому опера «рассматривалась как бы сквозь призму той эпохи, в которой жил и творил автор»[[412]](#endnote-401). Головин попытался именно в таком ключе написать декорации и дать эскизы костюмов.

Новинкой для оперы было уже опробованное в «Дон Жуане» деление сцены на две части. Сохранился правленый рукой Мейерхольда текст неопубликованной статьи, в которой это специально подчеркивается. Новшеством, писал Мейерхольд, явится «деление сцены на два плана: на передний, окруженный не писанными декорациями, а вышитыми, и на арьерсцену, где все во власти живописи»[[413]](#endnote-402). Таким образом, первый план был убран расшитыми тканями, второй — живописными панно (задниками). Соответственно было применено два занавеса: первый, «главный» — малиновый, расшитый серебром, и второй — песочно-серый, с кружевными арабесками, перламутровыми инкрустациями и малиновыми полями.

Особенно важное значение на этот раз Мейерхольд придавал станкам. В отличие от плоского планшета сцены «Дон Жуана», сцена «Орфея» то там, то здесь возвышалась, давая возможность динамического построения многофигурных композиций. Речь сперва шла только о балетных группах, хор Мейерхольд хотел убрать за сцену. «Благодаря тому, что Э. Ф. Направник принимает самое близкое участие во всех затеях, касающихся “Орфея”, — сказано в той же неопубликованной статье, — Головину и Мейерхольду удалось с его разрешения удалить хор за кулисы (у автора из трех случаев он поет только раз за сценой). Это дает возможность устранить обычную в операх дисгармонию в движениях двух пока еще не сливающихся частей сцены: хора и балета. Если бы хор был оставлен на сцене, сразу же бросалось бы в глаза, что одна часть поет, другая танцует…»[[414]](#endnote-403).

Но решение было принято иное и более интересное. Хор остался на сцене, смешался с кордебалетом и поступил в полное распоряжение балетмейстера Фокина. С особенным увлечением, по свидетельству Фокина, ставил он картину ада. «Я задумал так, — рассказывал Фокин, — при поднятии занавеса вся сцена покрыта неподвижными телами. Группы в самых неестественных позах, как бы замерев в судороге, в ужасной адской муке облепили высокие скалы и свешивались в пропасти (открытые в полу люки). Во время пения хора… вся эта масса тел делала одно медленное движение, один страшный коллективный жест. Будто одно невероятных размеров чудовище, до которого дотронулись, зловеще подымается. Один жест во всю длинную фразу хора. Потом вся масса, застыв на несколько минут в новой группе, так же медленно начинает съеживаться, потом переползать. Все, изображающие теней, вся {148} балетная группа, весь хор мужской и женский и вся театральная школа — все это ползло, меняясь местами. Одни из люка ползли на скалы, другие сползали в люк… Конечно, никто бы из публики не мог понять, где начинается балет, где кончается хор»[[415]](#endnote-404).

Размещая станки на планшете сцены, Мейерхольд стремился добиться максимальной динамичности движений балетных толп. «Так, — писал он, — во второй картине проложен по сцене путь Орфея в ад с большой высоты вниз, а по бокам этого пути, впереди его, даны два больших скалистых выступа. При таком размещении планировочных мест фигура Орфея не сливается с массой фурий, а доминирует над ними»[[416]](#endnote-405). А. Я. Головин пояснял: «Картина преддверия ада синтетически выражала два борющихся движения: стремление Орфея вниз и движение фурий, сначала грозно встречавших Орфея, а потом смиряющихся»[[417]](#endnote-406). М. Фокин хотел в этой динамической сцене фурий дать «адскую пляску вокруг Орфея»[[418]](#endnote-407).

Ни Мейерхольд, ни Фокин, ни Головин не ссылались на «первоисточник» их стилизаторских усилий. Между тем с уверенностью можно сказать, что вдохновлялись они «Божественной комедией» Данте, точнее даже — иллюстрациями Доре к «Божественной комедии».

В некоторые моменты спектакля Мейерхольд умышленно подчеркивал условность представления, добивался эффектов откровенно эстрадного свойства. В финале, указывал он, «когда Орфей, Эвридика и Амур выступают на авансцену, позади их пейзаж закрывается расшитым занавесом (главным), и заключительное трио этой сцены актеры поют как концертный номер»[[419]](#endnote-408). Пока они поют, за занавесом сменяется декорация, затем, по знаку Амура, занавес открывается вновь и следует апофеоз.

Судя по всему, сначала работа над «Орфеем» шла очень дружно, но когда премьера была уже близка, возникли разногласия. Они вызваны были тем, что М. Фокин в нескольких интервью попытался приписать себе одному решение спектакля[[420]](#endnote-409). Фокин, заметил в своем дневнике Теляковский, «доказывает, что постановка его, а роль Мейерхольда очень мала»[[421]](#endnote-410). 19 декабря 1911 года состоялась генеральная репетиция. «Театр, — писал Теляковский, — был переполнен публикой. Несмотря на некоторые неудачи, постановка “Орфея” совершенно исключительна по красоте и оригинальности. Когда была поднята занавесь последней картины, весь зал стал рукоплескать и вызывать Головина. Собинов очень хорошо справился со своей задачей, хотя партия ему трудна. Кузнецова пела хорошо, но танцы ее в раю — плохи, грузны и совершенно неуместны. Вообще этот номер портит все впечатление “Орфея”: танцующая Эвридика — сущая чепуха. Говорил я об этом с Фокиным — но он уверяет, что она блуждающая душа и потому должна бегать козой. — С Фокиным вообще теперь трудно разговаривать, до того он зазнался — не отдавая себе отчета, что если новое в балете и существует и развилось, то только благодаря Головину и Коровину»[[422]](#endnote-411).

Конфликт между Фокиным и Мейерхольдом обсуждался и в печати. Сообщали даже, будто генеральная репетиция оперы «была сорвана»[[423]](#endnote-412), хотя она прошла вполне благополучно.

После премьеры (21 декабря 1911 года) страсти улеглись, и успех примирил соперников[[424]](#footnote-15). «Громадную сенсацию произвела постановка на сцене Мариинского театра оперы Глюка “Орфей и Эвридика”, — писал рецензент журнала “Рампа и жизнь”. — Чувствовалось полное единение сокровенных замыслов художника-декоратора, режиссера и исполнителей… Головин, Мейерхольд и Фокин достойны овации!..»[[425]](#endnote-413)

{149} Покорён был на этот раз даже Бенуа. «Момент, когда после мрака преисподней наступает рассвет и видишь под блеклым белеющим небом нескончаемые, прекрасно печальные леса, в которых живут тени праведных, — этот момент принадлежит к самым волшебным из всех, мною виденных»[[426]](#endnote-414), — писал он. В тон Бенуа отозвался позже и М. Кузмин: «Погребальная, загробная, полусонная атмосфера застилает и туманит все явления, блаженная дремота теней распространяется на нежные звуки, и чувствуешь себя наполовину живым, наполовину мертвым, скорбно и благородно»[[427]](#endnote-415).

В спектакле чувствовалась, без сомнения, одновременно и сладкая, и зловещая, грузная и назойливая эффектность стиля «модерн», которая начинала уже проникать в композиции Мейерхольда.

В период между премьерами «Живого трупа» и «Орфея» началась новая серия интереснейших экспериментальных работ Мейерхольда. Первая из них — пантомима «Арлекин — ходатай свадеб» — была показана в зале петербургского Дворянского собрания 8 ноября 1911 года и затем дважды, с вариациями, повторена: в доме писателя Ф. Сологуба и летом 1912 года на любительской сцене в Териоках.

Если пантомима «Шарф Коломбины» по Шницлеру, поставленная раньше, в 1910 году, была целиком подчинена танцевальному ритму и модернизировала мотивы итальянской комедии масок, переводила ее в регистр гофмановского гротеска, «жуткой пляски на границах смешного и ужасного», то, режиссируя «Арлекина — ходатая свадеб», Мейерхольд попытался добраться до народных истоков наивного комизма, воскресить подлинные традиции commedia dell’arte в чистом, незамутненном виде. Эта арлекинада, писал он после, «была инсценирована в традиционных приемах, добытых изучением сценариев commedia dell’arte»[[428]](#endnote-416).

В. Н. Соловьев, молодой режиссер, поглощенный изучением старинных театральных форм, который с этой поры надолго сделался ближайшим сотрудником Мейерхольда, написал на основе многих сценариев итальянских комедиантов либретто пантомимы. В ней участвовали традиционные маски: Арлекин, Смеральдина, Панталон, Доктор и две фигуры, введенные в сюжет Соловьевым, — Сильвий и Аурелия (вторая пара возлюбленных).

На эстраде Дворянского собрания Мейерхольд и художник К. И. Евсеев установили справа и слева две расписные ширмы. Одна условно обозначала дом Доктора, другая — дом Панталона. («За этими ширмами, — рассказывал Мейерхольд, — становясь на столы… появлялись Панталон и Доктор, кивающие друг другу в сцене мимического разговора»[[429]](#endnote-417).) Во всех мизансценах представления подчеркнуто и строго соблюдалась симметрия, все движения проделывались в веселом размеренном темпе. Эта наивная стройность нарушалась моментами нарочито-грубой буффонады, заранее обусловленными или импровизированными «лацци».

«Лацци» — «шутки, свойственные театру», которые были излюбленным оружием артистов «комедии масок» и исполнялись ими виртуозно, стали предметом самого пристального внимания режиссера. Мейерхольдовские мимы угощали друг друга пинками, палочными ударами, дрались, кувыркались, вдруг спрыгивали со сцены в зал. Сильвий отрубал деревянным мечом бумажный нос Панталона, и тотчас Доктор приставлял ему новый нос. Любые актерские импровизации поощрялись. Режиссер утверждал впоследствии, что выбрал безмолвный вариант арлекинады — пантомиму — именно потому, что «она более, чем другие формы сценического воплощения, способна приблизить театр к возрождению в нем импровизации»[[430]](#endnote-418).

Но была, видимо, и другая, более глубокая причина тяготения режиссера к пантомимам. Коронная идея Мейерхольда этой поры, идея возрождения театральности, побуждала его резко противопоставлять театральность — {150} литературности. Из этой идеи естественно возникал интерес к театру, совершенно свободному от власти литературы, к театру, обходившемуся вообще без пьесы, без заранее фиксированного текста — именно таким театром была commedia dell’arte.

Любопытно, однако, что, старательно изучив опыт и формы комедии масок, Мейерхольд и Соловьев создали на ее основе свой немой, пантомимический вариант. Мейерхольд тем самым как бы заявлял о своем желании полностью — хотя бы на время, хотя бы только в экспериментальных целях — вообще избавиться от слова, дабы исследовать театр, так сказать, «в атоме», в чистом бессловесном действии. Литература, оперирующая словом и только словом, была изгнана вовсе: важно было убедиться, что без нее можно обойтись. Важно было доказать, что театр как таковой возможен и существует вне литературы и вне звучащего слова. Опыт прошел с видимым успехом и был затем повторен в новых сценических условиях.

В доме у Сологуба фигуранты пантомимы играли свои роли в современных смокингах, фраках и вечерних платьях, но — в масках. Так был предугадан — еще в 1912 году — принцип костюмировки знаменитой вахтанговской «Принцессы Турандот».

В третий раз «Арлекин — ходатай свадеб» опять с изменениями, еще более существенными, был сыгран в Териоках.

Летом 1912 года в Териоки близ Петербурга выехала большая возглавляемая Мейерхольдом группа артистов, художников, музыкантов, писателей. Там были Н. Сапунов, Н. Кульбин, Ю. Бонди, Л. Яковлева, В. Пяст, В. Соловьев, Л. Блок, В. Веригина, А. Мгебров, В. Чекан и др. Они организовали на лето «Териокский театр товарищества актеров, музыкантов, писателей и живописцев» — полулюбительское «дачное» предприятие, и с увлечением принялись за работу. «Для театра, — вспоминал А. Мгебров, — 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, падуги, одним словом, все, что могло напоминать о театральной коробке. На обнаженной таким образом площадке были развешаны большие серые полотнища, и театр словно превратился в корабль…»[[431]](#endnote-419)

На этой-то сцене и был снова разыгран в новых декорациях Н. Кульбина «Арлекин — ходатай свадеб». Причем — характернейшее добавление! — в пантомиму была введена новая роль: роль Автора, который читал пролог и вообще участвовал в действии, один обладая правом произносить текст. Слово зазвучало среди немого действа и — изменило его характер.

О том, как шел «Арлекин — ходатай свадеб» в Териоках, рассказал рецензент журнала «Новая студия». Сообщая, что спектакль в целом выдержан был в манере Калло, он писал далее: «Обстановка, упрощенная до наивности, пестрота костюмов, в которых преобладали коричнево-красноватый, желтый и зеленый тона, декорации, написанные Кульбиным, все это, согласно общему замыслу театра, должно было создавать подходящую оправу для наивного яркого, несколько буффонадного характера итальянской комедии. Задний занавес — фон действия — небо с нарочито грубо написанной на нем частью крыши, по узкому гребню которой не то карабкается, не то умостился на нем вымазанный в муке арлекин, бросающий пригоршнями звезды. Ниже, у самого края крыши, виднелась изогнутая фигура другого, летящего вниз головой арлекина, а по бокам с двух сторон, на фоне чистого синего неба, отчетливо вырисовывались слева — желтый глупый диск луны, справа — маска».

Такова была внешность спектакля. «Движения актеров, их мимика, жесты, — продолжал рецензент, — были четки, легки, если можно так сказать, {151} чеканны… движения Автора манерны и размеренны, читка его (произнесение пролога) с выкриками и паузами — характерна для арлекинады… Особенно подчеркивалась, как это в данном случае и нужно, связь зрителя с театральным действием; так, например, обращение Автора в начале и конце спектакля к публике, совместная сцена — убегание в зал Автора и Арлекина и момент, когда после этого, по возобновлении игры, Автор располагался на краю просцениума»[[432]](#endnote-420).

Итак, «Арлекин — ходатай свадеб» явился перед зрителями трижды.

Впервые — в форме, наиболее близкой к старинной традиции комедии масок, как создание ученых реставраторов, дотошных знатоков, ученых, пожелавших восстановить и заново оживить далекое прошлое театра.

Во второй раз — в шарадном стиле, в форме совершенно небывалой, дерзко обновленной, резко оторванной от традиции и поставленной в прямую (просто — костюмную) связь с современностью.

Наконец, в третий раз — в самом громоздком и эклектически усложненном виде. На всей третьей постановке — печать украшательства, орнаментики, назойливой эстетизации. И претенциозная внешность спектакля, и низведение атрибутов commedia dell’arte до геральдики (веер, маска и бубен демонстративно изображены на ширмах, словно гербы), и нарисованные Кульбиным черные арлекины, желтая луна — все это уже как бы выносится за скобки спектакля и становится предметом любования, обретает экзотическую вычурность.

В эти годы арлекинада, извлеченная мановением руки режиссера из прошлого, из чужеземных далей, вступает в прямые контакты с русской современностью, и эпоха дает ей новый смысл. Веселая возня комедиантов, прячущих под масками свои лица, разыгрывается в зыбком и неверном свете, в атмосфере тревоги, в пышном и мрачноватом убранстве. Беззаботные и непритязательные по сюжету сценки словно намекают на некий скрытый за дурашливой забавой, таинственный и символический смысл. Грубая площадная игра обретает привкус горький и пряный. Балаган угрожает трагедией, клюквенный сок попахивает настоящей кровью. Все это и вздорно, и репрезентативно, и глупо, и значительно. Упоение минутой, летящим мгновением игры вдруг сменяется страхом перед судьбой, ведущей свою игру, играющей людьми.

Начиная с 1907 года, с «Балаганчика», маски надолго завладевают воображением Мейерхольда. Функции их могут быть различны, и действительно, в искусстве Мейерхольда функции масок все время меняются. В период «Балаганчика» маска интерпретируется с романтической иронией, она — закрывает неподвижной насмешливой гримасой страдающее человеческое лицо, она — прячет боль и, как щит, обороняет тонкую, чувствительную душу от прикосновений грязной и грубой реальности. Более того, человек, лицо которого спрятано под маской, обретает некую демоническую независимость от повседневной житейщины, над ней возвышается, ее высмеивает безбоязненно и горько. Даже погибая, он торжествует свою победу над мертвой и бездушной материей.

В период постановки «Дон Жуана» и одновременных многочисленных студийных вариаций Мейерхольда на темы итальянской commedia dell’arte мотив маски в его искусстве обретает новое осмысление. Актер в маске на маленьких мейерхольдовских подмостках этой поры воплощает собой призыв возвратиться к старинным формам театра, к его наивности, к его игровой природе. Маска становится боевым гербом ретроспективизма, стилизаторства, маска зовет в прекрасное прошлое. Ее однозначность, ее неподвижность (на весь спектакль — одно, лаконично определенное выражение «лица») решительно возражала претензиям психологизма показать тонкость и смену {152} душевных движений, вибрацию души. Маска взывала к простоте, к духовному здоровью, к веселости. Интеллигентскому искусству она противопоставляла искусство простонародное.

Но три редакции «Арлекина — ходатая свадеб» показали, что такое восприятие маски не может быть длительным. Игра масками обретала новый смысл. Маска становилась постепенно обозначением обманности жизни, ее фальши, ее двусмысленности. На первый план выходил теперь мотив раздвоенности, вернее, двуликости замаскированного человека. Мотив маски стал восприниматься как мотив сокрытия подлинного человеческого лица. Такое восприятие маски с неизбежностью влекло за собой ощущение инфернальной и непознаваемой, страшноватой и угрожающей динамики обступающего человека бытия. Намечался, следовательно, образ лермонтовского «Маскарада», над которым уже работал Мейерхольд.

В «Маскараде» тема созреет, станет вполне осмысленной. В третьей редакции «Арлекина — ходатая свадеб» ясности темы еще нет, есть только смутное ощущение ее возможностей, есть только причудливость, вычурность, даже сбивчивость суматошной и страшноватой игры, ее опасность, ее сладость, доведенная порой до неприятной слащавости.

Эти черты еще усилились в маленькой пантомиме «Влюбленные» на музыку Дебюсси, разыгранной вслед за «Арлекином — ходатаем свадеб». Здесь бушевала испанщина, смаковалась ее экзотика, в ней отыскивались «демоничность», мрачность, «карменистая» ревность.

В Териоках Мейерхольд заново поставил пьесу Кальдерона «Поклонение кресту», игранную раньше в домашнем спектакле «Башенного театра» у Вяч. Иванова. Там она шла в декорациях Судейкина, здесь новые декорации написал Ю. Бонди. Стремились, по свидетельству Мейерхольда, к «строгости, мрачности и простоте», в отличие от пышности и красочности спектакля «Башенного театра». Доминировал белый цвет. Мейерхольд отказался от перемены декораций, и Ю. Бонди соорудил на сцене большой белый шатер на фоне белого же разрезного занавеса. Сквозь вертикальные прорези его входили и выходили актеры. Кроме белого цвета был еще использован синий: синие звезды на пологе шатра, линия синих крестов на заднем занавесе. Когда действие переносилось в монастырь, два актера, одетые послушниками, вносили две трехстворчатые белые ширмы, на которых были синие контуры фигур в монашеских одеяниях. «Зрителю, — комментировал Мейерхольд, — должно быть ясно, что здесь декорациями не изображалось ничего; здесь играют только актеры. Обстановка — это только страница, на которой записан текст. Поэтому все, что было связано с обстановкой, передавалось заведомо условно»[[433]](#endnote-421).

Эусебио в «Поклонении кресту» играл А. Мгебров, Юлию — В. Чекан. О работе Мейерхольда над этой пьесой Мгебров впоследствии писал, что режиссера «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». При этом он, по мнению Мгеброва, иногда «перегибал палку», навязывая актерам «чрезмерную распластанность движений»[[434]](#endnote-422).

А. Блок посещал почти все представления театра в Териоках. Его отношение к работам Мейерхольда было в этот период сложным и часто очень критическим. Эволюция театральных взглядов Блока, заслуживающая особого и пристального анализа, шла в направлении, противоположном эволюции Мейерхольда. Поэт все больше тяготел к Художественному театру, и даже в спектаклях этого театра ему порой недоставало жизненности. После спектакля МХТ «Живой труп» Блок отметил в дневнике: «Все — актеры, {153} единственные и прекрасные, но — актеры. Один Станиславский — опять и актер, и человек, чудесное соединение жизни и искусства. А цыгане — разве это цыгане? Нет, цыгане не таковы»[[435]](#endnote-423).

Тем интереснее впечатление, которое произвели на Блока спектакли Териокского театра. Есть сведения, что ему понравилась пантомима «Арлекин — ходатай свадеб» («Он хвалил, — вспоминала В. Веригина. — Мне сказал: “Очень хорошо, Валентина Петровна, очень профессионально”»[[436]](#endnote-424)) и совсем не понравилась пантомима «Влюбленные». Спектакль «Поклонение кресту» вызвал весьма любопытный отзыв Блока. Его заинтересовали актеры, Мгебров и Чекан, он с интересом отметил некоторые — удачные и неудачные — моменты их игры и затем писал: «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»[[437]](#endnote-425).

Тут содержится ответ на забавные в своей наивности уверения Мгеброва, будто «католическая сущность» драмы Кальдерона Мейерхольда вовсе не интересовала. Сам Мейерхольд писал, что хотел выявить «дух Кальдерона»[[438]](#endnote-426) — такое намерение ощутимо во всей форме спектакля, и Блок, с явным недоумением характеризуя эту «более чем условную форму» (а в другом месте упоминая еще и о том, что его «ужасали» синие монахи, «нарисованные на ширме»[[439]](#endnote-427)), однако, твердо говорит, что «католический мистицизм» был выражен. Тем самым, он определяет и идейный смысл спектакля.

Особого и весьма взволнованного внимания Блока удостоился сыгранный в Териоках спектакль «Виновны — невиновны». Эту пьесу Стриндберга Блок сам Мейерхольду рекомендовал, — он вообще «увлекался тогда Стриндбергом, увлекался по-блоковски, до крайности. Все время говорил о нем»[[440]](#endnote-428).

В драме Стриндберга любовным треугольником объединялись мятущийся художник Морис, его жена Жанна, натура пассивная, и его возлюбленная Генриетта — женщина энергичная, «роковая». Действие пьесы происходило в Париже. Стриндберг уверенно ставил над сюжетом знак роковой предрешенности всего происходящего. Все, что случалось с персонажами, было неизбежно, все это от их воли не зависело, не могло не произойти. Название пьесы — «Виновны — невиновны» — звучало вопросом (иногда и писалось с вопросом: «Виновны — невиновны?») и ставило под сомнение способность человека решать свою судьбу. Поступки каждого предопределены, детерминированы движениями страстей, над которыми человек не властен.

Судя по воспоминаниям В. Веригиной, игравшей Генриетту (Мориса играл А. Мгебров, Жанну — Л. Блок), Мейерхольд старался еще обострить означенную Стриндбергом ситуацию: в роли Жанны «была уничтожена теплота страдающей пассивной натуры. Героиня была выведена в трагическом плане». Генриетта рисовалась «истинно роковой». Мейерхольд хотел, чтобы первый же выход ее «уже предсказал зрителю, что произойдет. Она входила, рисуя восьмерку по площадке, не глядя на Мориса, который стоял у стойки и смотрел на нее. Мейерхольд сказал мне на репетиции: “Таким образом, вы сразу затягиваете Мориса в петлю”. В руках я держала большие красные цветы на длинных стеблях…» Смятенье и обреченность! Мориса обретали в интерпретации Мейерхольда характер «катастрофический».

В. Веригина опровергает замечание биографа Мейерхольда, Н. Д. Волкова, будто в этом спектакле режиссер «возвращался к старому принципу неподвижности, которому подчинил актеров». Она указывает, что «неподвижность проявлялась только в заключительном аккорде или там, где она была необходима, вытекала из внутреннего действия… В некоторых сценах, и как раз в важнейших, динамика действия вовсе не была заключена в зрительные {154} моменты линий и цветов, а разрасталась движением. В сценах Генриетты и Мориса — сплошь движение, постоянные ускользания и приближения Генриетты, и наконец, бурный разбег с первого плана по косой в глубину сцены к Морису».

Специальное внимание и на этот раз было уделено произнесению текста. «Мейерхольд, — писала Веригина, — дал известное направление интонации. Он запретил гибкость, модуляцию и разнообразие… Большое значение имела окраска звука, в каждой роли своя, а также в общем обусловленная металличность и внешняя холодность, при подведенной под такой звук энергии затаенного волнения образа».

Той же цели — созданию напряженной атмосферы затаенных страстей — служили действенные паузы, «выкрики молчания», которые Мейерхольд расставил в ударных моментах драмы. Одна из этих пауз — первый безмолвный выход Генриетты с цветами — уже обрисована выше. Вот другая: «Морис сидел за маленьким столиком, перед ним был бокал с шампанским, Генриетта находилась за спиной Мориса, ее неожиданно протянутая рука брала со стола перчатку и медленным движением пальцев заталкивала в бокал… Возникал острый диалог глаз и руки»[[441]](#endnote-429).

Такие паузы, кроме того, помогали режиссеру передать атмосферу Парижа. Мейерхольд искал выразительные мелочи: «Париж, — писал Мгебров, — 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»[[442]](#endnote-430).

{155} Пьеса ставилась через два с небольшим месяца после смерти Стриндберга, и потому весь спектакль был заключен художником Ю. Бонди в широкую черную раму. В глубине сцены сменялись ажурные экраны, своего рода транспаранты, которые силуэтно — черным по желтому или темно-синему фону неба — изображали деревья в саду или зал ресторана. В ресторане на заднем плане стоял большой диван, над ним громадное, залитое светом зари окно. В саду была единственная полукруглая скамья, над которой силуэтами сплетались узлы черных веток. Для того, чтобы актерские фигуры также силуэтно рисовались на доминировавшем желтом фоне, почти все мизансцены строились на втором плане, в глубине. Режиссер, замечал рецензент журнала «Новая студия», перенес «весь центр тяжести, всю шумливо-беспокойную линию действия с переднего плана сцены на более освещенный задний план. (Освещение сзади из-за материи — фигуры как силуэты. Действующие лица только тогда выходили на передний план сцены, когда по пьесе требовалось показать их оторванность, не участие в общем ходе действия»[[443]](#endnote-431)).

Рампа была погашена, широкий просцениум затемнен, и потому актеры действительно выходили к авансцене только тогда, когда они как бы выключались из действия, и реплики их в это время звучали как открытые ремарки, как своего рода комментарий к действию.

Затемненный просцениум выполнял еще одну функцию: провал темноты отделял актеров от зала, «актеры, — говорит Веригина, — не видели зрителей, были всецело поглощены друг другом, но, играя для кого-то далекого, они творческим инстинктом посылали себя далеко за просцениум». В результате действие становилось «сконцентрированным», зрители, пишет актриса, как бы «втягивались к нам за рампу»[[444]](#endnote-432).

Желтый цвет, доминировавший в спектакле, постепенно усиливался, словно нарастал. Идея цветовых лейтмотивов, соответствующих духу и смыслу пьесы, в это время начала занимать Мейерхольда. Спектакль задумывался как некое колористическое целое. Когда заканчивалась картина в ресторане и открывали окно, сцену заливал желтый свет утренней зари, и одновременно слуга вносил вазу с желтыми цветами.

«Спектакль, — писал Блок на следующий день после представления, — был весь праздничный и, несмотря на некоторые частные неудачи, был настоящий… Впервые услышав этот язык со сцены, я поразился: простота доведена до размеров пугающих: жизнь души переведена на язык математических формул, а эти формулы, в свою очередь, написаны условными знаками, напоминающими зигзаг молний на очень черной туче… Режиссер (Мейерхольд) и декораторы (с помощью режиссера), по-видимому, это если не поняли, то почувствовали, и потому все восемь картин на сцене, не ярко освещенной, — задний фон — сине-черный занавес, сквозь который просвечивают беспорядочные огни. Иногда появится на нем красное пятно; все время мелькают на нем то бутылки с вином (парижское кафе), то лоснящийся цилиндр и узкий сюртук героя, которого математика Рока загоняет в ужасное, то битая морда сыщика или комиссара; то красное манто кокотки и отсвечивающий рубином крест у нее на груди; вдруг среди кафе, в сценическом положении, почти нелепом, проскальзывают черты софокловой трагедии; полицейский комиссар вдруг неожиданно и нелепо начинает напоминать вестника древней трагедии»[[445]](#endnote-433).

Описание Блока дышит, говоря словами другого поэта, «маслом парижских картин», неверным импрессионистским освещением, кабачками Эдуарда Мане, кокотками и «битыми мордами» Тулуз-Лотрека, пламенеющими красными пятнами Ван-Гога. Но в колорит этот режиссер внес возбуждение драмы, ее напряженность, — здесь, как и в некоторых эпизодах «Живого трупа», уже угадывались ранние экспрессионистские мотивы.

{156} Специфически экспрессионистским тут было Восприятие человеческих страстей как сил, человеку неподвластных. Чувство выступало как веление рока, неотвратимое и неуправляемое. Человек выглядел раздвоенным: его цели, желания, намерения — одно, его страсти — нечто другое, от него независимое, над ним стоящее. Вот что имел в виду Блок, говоря о «математике Рока». Все «роковое» имелось у Стриндберга, предлагалось драмой, «математику» же дал Мейерхольд. Это он постарался найти каждому движению души максимально точное пластическое выражение. Это он переводил эмоцию на язык цвета и движения, строго фиксировал всякое внешнее ее проявление, создавал строгую, математически точную партитуру нарастания, подъема, угасания чувства. Стриндберговскую дисгармонию он выразил алгеброй тщательно продуманных мизансцен. Фатализм у автора медлительный, смутный и неясный, в этом спектакле стал динамичным, быстрым, четким.

Впрочем, Мейерхольд экспериментировал и в другой, более мажорной сфере — в Териоках он поставил комедию Шоу «Ни за что бы вы этого не сказали». О спектакле, состоявшемся 15 июля 1912 года, не сохранилось почти никаких сведений, в список своих режиссерских работ Мейерхольд его не внес, видимо, большого значения постановке не придавал. Известно только со слов А. Мгеброва, что длинный последний акт комедии, который во время репетиций «никак не удавался», Мейерхольд «вдруг, одним росчерком пера… уничтожил, но, чтобы спасти положение, т. е. сохранить шоуовскую, именно шоуовскую театральность, Мейерхольд придумал поразительно наивный и вместе с тем глубоко театральный эффект: картину долгих английских примирений, специфически 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 облачены в причудливые маски, и по шоуовской канве Мейерхольд выткал своеобразный и очень увлекательный карнавал. В общем, он выиграл большую игру: Шоу был принят отлично»[[446]](#endnote-434). Это было действительно смелое завершение словесной игры ума, свойственной Шоу, бессловесной пантомимой в духе commedia dell’arte.

Так закончился летний сезон в Териоках, и Мейерхольду предстояло после всех этих увлекательных экспериментов вновь вернуться в стены Александринского театра, где он, понятно, чувствовал себя гораздо менее свободно. Предстояла намеченная еще с весны постановка новой драмы Федора Сологуба «Заложники жизни».

После разрыва с Комиссаржевской на протяжении целых пяти лет Мейерхольд не ставил новых русских пьес. (Одноактная безделка Юр. Беляева «Красный кабачок» — не в счет.) В его искусстве за это время многое изменилось, прежде всего изменился, резко повысился общий тонус мейерхольдовских композиций. Многозначительная медлительность, торжественная статичность, оцепенявшая статуарность уступили место динамике, экспрессивной напряженности, легкости и остроте ритма. Пульс участился, мускулы напряглись. Его актеры в комедии теперь дерзко заигрывали с публикой, разгуливали по краю просцениума, спрыгивали в зал, дрались и кувыркались. В драме его актеры забыли сумрачное величие и гордое священнодействие. Там, где были величественные крепости монастырей и грозные башни замков, теперь легко покачивались белые занавески с условно обозначенными зубцами стен. На смену роскошным интерьерам дома Гедды Габлер и неподвижным актерам явились тревожные, словно колеблющиеся картины парижских ресторанов, нервные ритмы быстро сменяющихся мизансцен. Повеяло сразу веселым старинным театром и грозным сегодняшним городом. Прыжки шутов, {157} озорная возня арапчат, танцы придворных кавалеров и дам с надушенными юбками, экстатичная вера кальдероновских монахов, напряженная страсть-борьба стриндберговских героев и героинь — все это выражалось четко, стремительно, броско.

В современной ему русской сценической литературе повышенный тонус режиссуры Мейерхольда никаких соответствий не находил. Но одна русская новая пьеса в этот момент живо Мейерхольда заинтересовала, и пьесу эту — «Заложники жизни» Федора Сологуба — он поставил в Александринском театре.

«Заложники жизни» были тем любопытны, что начинались в реалистической манере, но к финалу, искусным и ловким движением сюжета, пьеса переключалась в план символики. Молодые люди, прекрасные и гордые, Михаил Чернецов и Катя Рогачева, обожают друг друга и мечтают, соединив свои судьбы, изменить жизнь к лучшему. Михаил станет великим ученым, гениальным инженером, и тогда-то Катя поможет ему перестроить весь мир. Но проза жизни воздвигает грубые препятствия на пути к этому ясному идеалу. Возлюбленные бедны. В этих-то обстоятельствах молодые герои Сологуба во имя великой любви и высокой мечты решают временно повиноваться здравому смыслу. Катя выйдет замуж за преуспевающего дельца Сухова. Михаил женится на богатой помещичьей дочке Леночке. Но Леночка предупреждена, что компромисс этот — временный, что как только Михаил разбогатеет и, следовательно, сможет заняться переустройством жизни в широких масштабах, Катя тотчас бросит мужа и вернется к своему любимому, а Леночка должна будет удалиться. Леночка Лунагорская, именуемая одновременно Лилит, беззаветно любящая Михаила и во всем готовая ему помочь, безропотно принимает этот план.

Самое любопытное состоит в том, что он выполняется. Через несколько лет, когда Михаил уже богат и славен, Катя, успевшая подарить мужу двоих детей, внезапно бросает и детей, и супруга и уходит к Михаилу. Нежная Лилит покидает гения, который теперь, завоевав удобные и твердые позиции в жизни, будет вместе с вечно любимой Катей, без помех выполнять свою великую миссию.

Леночка, она же Лилит, возникала в начале пьесы как вполне реальная, только странно-восторженная помещичья дочка и постепенно сдвигалась в план неземной, превращаясь в олицетворение Мечты. Выходило, что Михаил прожил несколько лет не просто с богачкой, не просто на ее счет, но — с Мечтой, возвышенной и прекрасной. Расставшись с Михаилом, эта Мечта {158} отправится помогать другим таким же гордым, одиноким — и тоже, понятно, нуждающимся в деньгах — борцам.

Сдвинутая со своего места в реальности, неземная и аллегорическая фигура Лилит вносила в пьесу инфернальный мотив и придавала двойственность всей структуре произведения.

В каком-то смысле пьеса Сологуба пересматривала и отвергала длительную традицию русской литературы, согласно которой мужчины, «лишние», не умеющие применять себя в реальной жизни, увлекались прекрасными, чистыми и недоступными женщинами. Непрактичность мужчин соответствовала недостижимости женщин. Более того, недостижимость женщин придавала смысл самой жизни мужчин. (Пока Татьяна любит Онегина, она ему не нужна, как только она становится недоступной, лишь она ему и нужна.) Блоковская Прекрасная Дама, символ женской недостижимости, как бы завершала эту традицию. В несоизмеримо менее талантливой пьесе Сологуба для деятельного, энергичного, уникального в своем роде волевого героя Михаила Чернецова все женщины доступны и все готовы служить ему: и земная, здоровая, чувственная Катя и неземная эфемерида Леночка — Лилит.

Возможно, именно фигура энергичного юноши, твердо и решительно шагающего к своей цели, особенно заинтересовала Мейерхольда. Вполне буржуазный, предпринимательский оттенок, ощутимый в этой деятельной натуре, остался незамеченным.

Перед самой премьерой Мейерхольд говорил, что ставит перед собой задачу «при реалистических тонах исполнения и обстановки показать “символичность” пьесы, реальную основу которой ни в каком случае нельзя понимать в бытовом значении». Сологуб, продолжал он, «разделил пьесу на четыре части симфонии красок. Когда в первом действии, за стеклянными дверьми старой русской усадьбы, надвигаются сумерки, вы запомните оранжевый цвет, каким заиграют стены стеклянной галереи увядающей усадьбы. Во 2‑м действии по синим стенам будто протянуты струны, и когда плачет Катя, прощаясь с Михаилом, кажется, будто эолова арфа — эта комната, где плачут струны, а не люди. Когда в третьем действии на смену лунным танцам врывается оранжевый цвет из соседней комнаты, где горят люстры и горит камин, знайте, что придет жизнерадостная Катя в красном платье, и здесь, в этих оранжевых лучах, произойдет диалог двух вечно спорящих начал: Мечты и Действительности. В четвертом действии Катя будто белая чайка бьется о борт красной шхуны, в которой везет Катю по ухабам своей карьеры Сухов»[[447]](#endnote-435).

Следовательно, с самого начала Мейерхольд отказывался от стилистической двойственности драмы Сологуба, не желал принимать всерьез обстоятельную реалистичность ее первых актов, прямо заявлял, что не желает «реальную основу пьесы» понимать «в бытовом значении». Образы, сперва заземленные Сологубом, стремившимся постепенно подвести зрителей к обобщенно-символическому итогу драмы, сразу отрывались от земли.

Сологубу, конечно, и в голову не приходило делить пьесу «на четыре части симфонии красок» — это было мейерхольдовское решение, опробованное еще в Териоках, в работе над Стриндбергом: цвет должен был выражать эмоцию. Обнаруживая в пьесе борьбу «двух вечно спорящих начал, Мечты и Действительности», Мейерхольд сразу, с первого акта, выводил Леночку-Лилит из быта, придавал облику ее эфемерность, окутывал ее флером таинственности. Она, в отличие от земной и пылкой Кати, была неземной с самого начала. Такое решение побудило Мейерхольда превратить танец Лилит в третьем акте — в момент, когда герои решаются на компромисс — в отдельный, {159} многозначительный балетный номер. Изображалось что-то вроде обручения Михаила с Мечтой. Трезвый, продуманный, прозаически обоснованный поступок — брак по расчету — свершался как бы в неком мистическом трансе.

В движение пьесы вносились существенные поправки, которые озадачили рассудительного Теляковского. После репетиции 3 ноября 1912 года он, с восторгом отозвавшись о декорациях Головина («прямо превосходны»), отметив с одобрением игру многих актеров и режиссуру двух первых актов, писал: «Вторая часть пьесы мне меньше понравилась как в постановке, так и в исполнении. Я об этом говорил с автором Сологубом, Мейерхольдом и Головиным. В 3‑й картине реальное перепутано с фантастическим, разговоры — с танцами по рассыпанной канифоли, папиросами и т. п. Я уверен, что это ахиллесова пята пьесы и на это обрушится печать. Публике трудно будет разобраться и особенно сделать вывод из пьесы». К следующей, генеральной репетиции Теляковский заметил: «Кое‑что было сокращено и изменено по моему соглашению с автором, и пьеса от этого только выиграла. Относительно длинны были лишь танцы Тхоржевской. На репетиции присутствовало много артистов — и что характерно — никого не было из стариков. Савина. Давыдов, Варламов, Стрельская отсутствовали. Эти рутинеры, как все старики, имеющие уже склероз, не допускают ничего нового и, особенно, успеха молодежи, а так как пьеса в общем разыграна хорошо и обещает иметь успех — они протестуют. Все это старо, как мир. Из заслуженных присутствовали Мичурина и Аполлонский. Несколько газетных критиков в антракте обсуждали и спорили о пьесе. Несомненно, что постановка эта вызовет немало разговоров»[[448]](#endnote-436).

Премьера прошла 6 ноября 1912 года в наэлектризованной атмосфере. «Вчера, — писал рецензент “Вечернего времени”, — был боевой день в Александринском театре. Наш образцовый классический театр, некогда проваливший чеховскую “Чайку”, ставил пьесу Сологуба, такого своеобразного, такого одинокого, но талантливого и большого русского писателя… В воздухе все время чувствовалось скопление электричества. Пахло грозой»[[449]](#endnote-437). Отзывы прессы свидетельствовали о том, что и пьеса, и спектакль привлекли к себе живейший интерес. На страницах газет, а затем и журналов, всесторонне обсуждались режиссерские приемы Мейерхольда, декорации А. Я. Головина, исполнение основных ролей. (Михаила Чернецова играл П. И. Лешков, Катю — Е. И. Тиме, Лилит — Н. К. Тхоржевская, Сухова — Б. А. Горин-Горяинов.) В «Петербургской газете» Омега-Трозинер сообщал, что «пьеса имела несомненный и крупный успех»[[450]](#endnote-438). А в заведомо реакционном суворинском «Новом времени» Юрий Беляев умилялся: «Все было красиво»[[451]](#endnote-439).

С иных позиций высказался о спектакле Александр Бенуа. Он упрекал Мейерхольда в том, что режиссер слишком выпятил все инфернальное в пьесе и притушил ее реалистические мотивы. На сцене, сожалел он, «нет Сологуба и его чувства жизни. Оставлено все, что в Сологубе есть наносного, и мало того, — это наносное возведено в высокую степень. Напротив того, настоящий Сологуб оказывается или совсем затертым, или же случайно просвечивающим и то благодаря элементам “не-мейерхольдовского” порядка, каким-то пережиткам “натурального театра”».

Действительно, та мнимая реальность, которая призвана была спрятать, утопить в достоверных подробностях бытия сологубовскую аллегорию, в спектакле Мейерхольда словно бы растаяла, исчезла. Особенно резко эта тенденция режиссера выступала в интерпретации роли Лилит, которая, как сказано выше, сразу выводилась за пределы реальности и уже в первом акте воспринималась как некий призрак, скользящий среди живых людей. Бенуа писал, что Лилит в исполнении Тхоржевской «получила вся в целом облик {160} истерической модернистки, комнатной декадентской барышни, и совсем лишилась очарования своей дикости, запаха полей и леса». Впрочем, Бенуа тут же признавался, что «воспроизведение Лилит на сцене» кажется ему «невозможным». От роли в целом, продолжал он, «веет леденящим холодом аллегории — именно аллегории, а не символа… Таким образом, в пьесе есть одно больное место. Его не выкинешь, его и не исправишь и оно должно было действительно отравить все отношение художников постановки к своей задаче»[[452]](#endnote-440).

Сологубовская Лилит не одного Бенуа озадачила. Образ этот привел в недоумение и маститого Д. Мережковского, которого в высшей степени огорчили щедрые похвалы Сологубу и Мейерхольду, высказанные Юр. Беляевым в суворинском «Новом времени».

«Ну вот, наконец, — писал Мережковский в газете “Речь”, — и “милые малые” из “Нового времени” должны были признать, что произошло “событие”… Долгие годы они ведь только и делали, что обливали помоями всякую попытку изменить “существующий порядок вещей” в искусстве вообще и в театре в особенности. И вот вдруг вместо помоев — лавры. Уж, полно, не поторопились ли?»

В поисках ответа на вопрос, почему из стана самой мрачной реакции восторженно аплодируют Сологубу, Мережковский точно и жестко анализировал пьесу «Заложники жизни» и обнажал скрытый в ней цинический смысл. Он писал: «Старая добрая житейская мораль — гораздо меньший друг мещанства и больший враг пошлости, нежели такая мечта, которая нуждается в проституции и в благоприобретенном капитальце для своего воплощения. Житейская мораль к подлинной мечте-вере, воплощающей, революционно ломающей жизнь — ближе, чем бесплодная стародевическая мечта одиноких отшельников-романтиков».

«Когда Лилит уходит, — замечал Мережковский по поводу финала пьесы, — то напрасно соединенные любовники говорят о какой-то новой лучшей жизни: это ложь, риторика и романтика того же непобежденного мещанства, непобежденной пошлости. Нет, ничего лучшего не будет, а будет все то же, что было: у новой парочки, нового Адама и Евы, родятся новые дети; и к ним вернется старая, вечная, первая жена Адама, Лилит, еще более старая, бесплодная; и детей, так же, как отцов, обманет мечтой своей и, обманув, опять уйдет. И дети, и внуки, и правнуки все погибнут в пошлости. И этому не будет конца»[[453]](#endnote-441).

Побуждения самого Сологуба попыталась — довольно невнятно — высказать в той же «Речи» его жена, писательница Анастасия Чеботаревская. В ее письме в редакцию сказано было, что, во-первых, Мережковский неверно понял и «не захотел понять» Лилит, а во-вторых, что образ этот вообще нельзя «истолковать» и «объяснить». Лилит, как и всю пьесу, «можно только почувствовать сердцем, душою»[[454]](#endnote-442).

Тем не менее почти все «почувствовали» в пьесе и в сологубовской Лилит то самое, что ощутил в ней Мережковский. «Статья Дмитрия Сергеевича — большой силы», — заметил в своем дневнике Блок[[455]](#endnote-443). А в журнале «Новая студия» прямо говорилось, что в пьесе утверждается «победа практического разума», что «мечта указала Михаилу практически-верный путь ожидания, путь медленных достижений». Здесь без всяких обиняков сказано было, что Катя возвращается к Михаилу «только тогда, когда жизнь в достаточной степени обеспечила Михаила материальным пайком», что сомнительное торжество мечты «трезво и удобно достигнуто»[[456]](#endnote-444).

В отзывах о режиссерской работе Мейерхольда и декорациях Головина, часто повторялся один и тот же эпитет — «сладкий». А. Кугель писал, что в пьесе и в спектакле «есть такая, при всех уклонениях и преднамеренностях, {161} сказал бы я, “сладость”…»[[457]](#endnote-445) Д. Философов считал, что главный недостаток постановки — «в той же красивости, которая вредит красоте», «в излишней сладости»[[458]](#endnote-446). Рецензенты подозрительно часто замечали, что «все было красиво».

Статья «Нового времени» так и называлась: «Красивый вечер», и «милый малый», Юрий Беляев, восторгался: «Красивы были декорации Головина, этого волшебника декоративной живописи, красива была сказочная постановка Мейерхольда, красиво было исполнение молодых актеров…». О режиссуре Мейерхольда сказано было даже, что она — «гармоничная и деликатная»[[459]](#endnote-447).

Такие сомнительные комплименты должны были, вероятно, встревожить Мейерхольда. Но никаких признаков тревоги он не выказывал.

В истории русской архитектуры и русского прикладного искусства давно утвердилось понятие «стиль модерн».

Хотя в истории театра термин этот обычно не употребляется, мне кажется, он дает возможность точно определить природу того кризиса, который ощутим в искусстве Мейерхольда между «Дон Жуаном» и «Стойким принцем», т. е. в 1910 – 1915 годах, и который особенно отчетливо проступил в постановках «Орфея и Эвридики», «Заложников жизни» и «Пизанеллы».

Для стиля модерн характерна тенденция к нарядной и вычурной декоративности. В архитектуре тенденция эта выступала особенно наглядно: стремление скрыть функциональное назначение здания или отдельных его элементов доминировало во всем. Железная ограда «притворялась» зарослями переплетающихся ветвей. Здание вокзала строилось как сказочный русский теремок (например, здание Ярославского вокзала в Москве, архитектор Шехтель). Сандуновские бани в Москве были прикрыты пышным растительным орнаментом, в чащах которого виднелись обнаженные наяды, бани обрамлялись мавританскими аркадами, превращались в «испанское подворье».

Нечто очень сходное происходило и на театре. Когда Мейерхольд ставил пьесу Сологуба как «симфонию красок», то он не просто переносил в драму идею Скрябина о световой и цветовой окраске музыки, он стремился к «красоте», в сущности, совершенно независимой от развития пьесы. Танцевальные номера, которые он ввел в спектакль и которые воспринимались как «длинные сеансы во вкусе доморощенных босоножек», тоже были в лучшем случае нейтральны по отношению к пьесе и, скорее всего, просто явились своего рода откликом на гастроли Айседоры Дункан, незадолго перед тем восхитившей русскую публику. Нарядность, пряность, изысканность становились самоцелью и отзывались оперностью. По поводу финала «Заложников жизни» П. Ярцев писал:

«Пьеса заканчивается апофеозом. Свет тухнет на передней части сцены, а на задней, за занавеской, загорается. И когда Лилит, пройдя сцену, ступая медленно, по одной линии и близко к рампе, подходит к занавеске и приподнимает правый ее край, то там, где прежде была стена дома, открывается пейзаж.

На лицо Лилит наводят круг серебряного света, и так произносит она свои последние слова. А в это время видно, как Катя и Михаил, которых темнота застала в объятиях друг друга в углу у другого края занавески, торопятся ускользнуть за занавеску со сцены.

Это от театра совсем плохого. От театра оперного»[[460]](#endnote-448). Высокопарный оперный апофеоз, однако, по-своему вполне логично завершал спектакль Мейерхольда. Все зрелище обладало определенной цельностью. Пьеса, вводившая экзальтацию в рамки буржуазного здравого смысла, утверждавшая, что проституция — естественный путь к чистоте высоких {162} помыслов, что «разумный эгоизм» и приспособленчество избранных одиночек — самый верный способ реализации прекрасных мечтаний — была поставлена с наиболее подходящей ко всему этому комплексу идей слащавой красивостью русского модерна.

Наивно было бы думать, что роскошные формы русского модерна извне приходили или «проникали» в искусство Мейерхольда. Он сам эти формы творил, интуитивно подхватывая и выражая в своих сценических композициях новые ритмы самой действительности. В его модерне выразила себя русская ситуация 1910‑х годов, время особого размаха буржуазной предприимчивости, энергичные темпы этих лет, их напористый дух, их динамизм. Российские промышленники, фабриканты, купцы стремительно европеизировались. Фигура делового человека занимала в обществе все более заметное, командное положение. Практицизм и предприимчивость дельца стали рассматриваться в искусстве и литературе как главная надежда России. Мы уже видели это на примере «Заложников жизни». Даже в горьковских произведениях этого времени деловой человек, купец, фабрикант, преобразователь России рассматривается часто с глубочайшей симпатией. Его сметка, его масштабность, его европеизм и американизм воспринимаются как антитеза азиатчине, вековой русской отсталости. Соответственно, эстетические требования нового хозяина накладывают свой отпечаток и на русскую культуру. Привлекательным становится мощное, монументальное, прочное, эффектное, импортное. «Сделайте нам красиво…» А то обстоятельство, что в России буржуазному духу многое сопротивлялось, что далекой исторической перспективы вся эта бурная и энергичная деятельность не имела, — оно-то и придавало русскому модерну характерный привкус слащавости, чрезмерного роскошества, пошлости.

В это именно время в искусстве Мейерхольда проступила с особенной отчетливостью в принципе вообще свойственная его дарованию любовь к ошеломляющим эффектам, к грандиозным зрелищам. У противников Мейерхольда были основания называть его «эффектмахером». Он действительно был виртуозным мастером театрального эффекта, по-своему непревзойденным в сфере «гала-представлений», «гран-спектаклей». К счастью, эта его способность почти всегда полностью подчинялась другим, неизмеримо более серьезным и важным эстетическим целям. Но в 1910‑е годы эффектность и парадность модерна, его экзотичность и пышность то и дело дают себя знать в мейерхольдовских постановках.

Две следующие, после «Заложников жизни», режиссерские работы Мейерхольда: постановка оперы Рихарда Штрауса «Электра» на Мариинской сцене и постановка «Пизанеллы» д’Аннунцио в частном театре Иды Рубинштейн в Париже продемонстрировали не только возможность развития некоторых излюбленных постановочных идей Мейерхольда применительно к новым пьесам и новым обстоятельствам. Одновременно оба спектакля показали, что кризис Мейерхольда углубляется, что в искусстве его продолжают развиваться идеи и формы стиля модерн.

Заметил это даже Теляковский. После первой генеральной репетиции «Электры» (опера Р. Штрауса на либретто Г. Гофмансталя) 14 февраля 1913 года директор театров писал: «Декорации Головина прекрасно исполнены и очень интересны, сделаны по последним раскопкам Крита. Постановка Мейерхольда интересна, но местами припущен стиль модерн, о чем я ему и говорил после окончания — особенно комичны некоторые движения артистов». Через день, после второй генеральной, Теляковский добавил: «Движения рук, особенно Электры, страшно надоедают и иногда, что еще хуже, комичны»[[461]](#endnote-449). Движения эти, так раздражавшие Теляковского, были заимствованы Мейерхольдом с фресок, открытых Артуром Эвансом во время его раскопок {163} на Крите в 1903 – 1909 годах. Русский археолог Б. Л. Богаевский, участвовавший в экспедициях Эванса, познакомил Головина и Мейерхольда с зарисовками найденных памятников той далекой эпохи, когда возник миф об Электре. Головин постарался максимально использовать эти материалы. Его декорации были намеренно архаичны.

«Основная площадка, — рассказывал впоследствии Головин, — была приподнята; от нее к рампе вели серые каменные ступени. Суфлерская будка отсутствовала. На ступенях стояли две секиры на кроваво-красных подставках, а наверху — два черных с позолотой светильника. Легкий голубой занавес закрывал всю сцену. На площадке возвышался торжественный фасад дворца, декорированный мотивами, типичными для эгейской культуры. Слева от зрителей помещалась двухэтажная постройка, правее — высокое здание с плоской террасой, далее — красная лестница, ведущая с главной площадки во внутренние покои дворца, и, наконец, виднелся тронный зал. На площадке внутреннего двора находился украшенный ветвями алтарь. Задник изображал темное, с желтыми просветами небо. Декорации, — резюмировал Головин, — переносили воображение зрителя в подлинную исторически точную античность»[[462]](#endnote-450).

К этому, конечно, стремились. Но музыка Рихарда Штрауса, экспрессивно взвинченная, соответствовала не столько духу античности, сколько духу Гофмансталя, который перевел софоклов сюжет в современный регистр, резко акцентировал тему слепой власти рока и непобедимой чувственности. В оперном спектакле возникло в высшей степени странное сочетание величия — в декорациях и позах — с нервностью в музыкальном и вокальном рисунке. Вся интонационная и музыкальная партитура спектакля как бы спорила с его внешностью.

«“Электра”, — признавал Мейерхольд двадцать лет спустя, — ошибка моя и Головина. Мы слишком увлеклись изобразительным решением и пренебрегли музыкой. Нас подчинила себе археология, ставшая самоцелью»[[463]](#endnote-451). И. Соллертинский верно определил смысл этого неожиданного для Мейерхольда увлечения археологией: «Мало известные страницы истории, не заштампованные “костюмными” пьесами, могли дать возможность новых, необычных цветовых пятен, *экзотических ощущений*и т. п. … Причудливо странными казались все эти двойные секиры, синие сарафаны кринолином, с красными позументами у прислужниц Атридов, краснокожие рабы со светящимися плошками в руках, движения которых позже переходят в зловещий факельный танец…»[[464]](#endnote-452)

Зрители и слушатели не поняли «Электру», и опера прошла только несколько раз. Впрочем, участь спектакля обусловило и еще одно коварное обстоятельство. В 1913 году торжественно праздновалось трехсотлетие династии Романовых. Появление именно в этот год на императорской Мариинской сцене спектакля, где изображалось убийство царствующих особ, вызвало скандал. Впоследствии, вспоминая о своей работе в императорских театрах, Мейерхольд писал:

«За десять лет пребывания моего на этих сценах ни разу (и я горжусь этим) мне не поручали никаких торжественных спектаклей для царских особ. Наоборот: мы (я и Головин) послужили однажды мишенью для жестоких нападок со стороны желтой прессы за то, что в дни торжеств по случаю трехсотлетия Дома Романовых осмелились поставить на сцене Мариинского театра оперу Р. Штрауса “Электра”, где есть сцена обезглавления царских особ»[[465]](#endnote-453).

Экзотичность, замеченная И. Соллертинским в мейерхольдовской «Электре», была одним из самых верных и непременных признаков русского модерна. Экзотические, неведомые русской природе растения, всевозможные лианы извивались коваными железными решетками, ограждая особняки Рябушинских {164} и Морозовых на Спиридоновке и Воздвиженке. Экзотические заморские цветы воспроизводились на живописных и мозаичных панно. Огромные раковины далеких южных морей имитировались скульпторами и украшали фасады богатых домов, панцири черепах служили абажурами настольных ламп в профессорских гостиных. Далекая, иноземная красота была мобилизована для изящного оформления быта всевластных промышленников и всезнающих интеллигентов.

Вполне закономерно эгейская, доэллинская экзотика восторжествовала и в «Электре» Мейерхольда и Головина. А следующий спектакль Мейерхольда стремительно возвел это увлечение экзотикой в степень бесшабашной «роскоши красок».

В том же 1913 году Мейерхольд поставил в Париже, в частном театре Иды Рубинштейн, «Пизанеллу» д’Аннунцио.

Ида Рубинштейн, женщина богатая и вздорная, любительница и дилетантка, прошла по касательной мимо многих великих мастеров русского искусства, уже в самом начале века, по словам Станиславского, «нашла Художественный театр устаревшим», училась «всему и во Франции, и в Германии, и в Италии», была некоторое время в труппе императорского театра, затевала новый «театр на Неве», «сходилась с Дункан, та прогнала ее»[[466]](#endnote-454), позировала Серову для его знаменитого портрета, пробовала себя и в драме, и в балете. С 1908 года обосновалась в Париже, и с ней занимался Фокин, который думал, что «из нее можно сделать что-то необычное в стиле Бердслея. Тонкая, высокая, красивая, — писал Фокин, — она представляла интересный материал, из которого я надеялся “слепить” особенный сценический образ»[[467]](#endnote-455). Образ этот лепился для «Саломеи» Уайльда, и Фокин готовил с Идой Рубинштейн знаменитый впоследствии «танец семи покрывал». С этим танцем И. Рубинштейн сперва выступила в театрике «Олимпия» — «ее знаменитое имя, — писал из Парижа Станиславский, — стоит рядом с труппой собак… Более голой и бездарно голой я не видал. Какой стыд! Музыка и постановка “танца семи покрывал” Фокина очень хороши. Но она бездарна и гола»[[468]](#endnote-456).

«На протяжении номера, — эпически повествует Е. Тиме, — Ида Рубинштейн сбрасывала с себя одно за другим семь покрывал и оставалась в костюме из одних бус, специально для этого случая заказанных. В один день Ида Рубинштейн стала знаменитой»[[469]](#endnote-457).

Прошло несколько лет, и смелая дилетантка уже имела в Париже свой театр, выступала в пьесе, специально для нее написанной знаменитым д’Аннунцио, и танцы ей снова ставил Фокин, декорации писал Бакст, режиссировал Мейерхольд. Все это стечение талантов объяснялось не столько сомнительными дарованиями Иды Рубинштейн, сколько ее несомненным богатством. Хорошо оплачиваемое приглашение в Париж было для всех заманчиво.

Пышная пьеса о великой пизанской блуднице, сочиненная Габриэлем д’Аннунцио, давала «тонкой, высокой и красивой» Иде Рубинштейн многочисленные возможности демонстрировать свои прелести парижской публике. В первом акте Пизанелла была «почти нагая», и ее, рабыню, продавали в гавани Фамагусты. Во втором акте пикантность состояла в том, что блудница оказывалась блаженной странницей. В третьем акте ее казнили. Но как! Пизанелле была уготована «душистая смерть» — она должна была задохнуться в букетах роз, скошенных специально для этой цели «черными нубиянками с золотыми серпами».

Из сказанного ясно, какое зрелище решился поставить Мейерхольд вместе с Фокиным и Бакстом. Судя по рецензиям на спектакль, состоявшийся 11 июня 1913 года, «истинного искусства» в этой работе Мейерхольда было {165} мало. На представлении присутствовал «весь Париж». Постановка сделана была вызывающе пышно, с избыточной парадностью. Когда один за другим подняты были два занавеса — черный с золотом и пурпурный (всех занавесов в спектакле было пять) — зрители увидели «целый лес» черных с позолотой колонн, за которыми сияли синие, словно эмалевые, стены. Рецензент, упиваясь красотой и роскошью, описывал всевозможные, всех мыслимых цветов, своды, порталы и аркады, стены, двери, паруса, мантии, даже подушки — «сиреневые с серебром» и прочие «великолепия, избыточно-пряные, праздничные и обильные до одури»[[470]](#endnote-458).

В одуряюще-роскошном оформлении Мейерхольд организовывал, распоряжаясь двумя сотнями статистов, эффектные пластические сцены, то выдвигая актеров на просцениум, то отодвигая их в глубину и даже в кулисы, выстраивая красивые позы: одна фигура распластывается по горизонтали, другая дает строгую вертикаль (вестник и капеллан в конце пролога) и т. п. Зрелище вышло аляповатое, вычурное, пожалуй, даже наглое, — оно дышало богатством, сытостью и было, вероятно, своего рода квинтэссенцией всех театральных возможностей стиля «модерн».

А. В. Луначарский в очередном из своих «Парижских писем» отзывался о «Пизанелле» с сарказмом. Пьеса, писал, он, «обставлена с безумной роскошью. Она идет при пяти стильных занавесах, в рамке из золоченых готических колонок. Казалось бы, бакстовские комбинации ромбов, кругов, спиралей и т. п., его варварская пестрота должна была несколько приесться. Но в декорациях и целом море богатейших костюмов “Пизанеллы” наш художник развернул такой калейдоскоп, что публика была ослеплена и покорена». В этом ослеплении публика замечала все же, продолжал Луначарский, «совершенно неприличную приноровленность» пьесы и спектакля «к хозяйке постановки и исполнительнице заглавной роли — г‑же Иде Рубинштейн. Эта актриса, как известно, хромает по части дикции, — и роль выдержана почти целиком в одних загадочных немых позах. Она — танцовщица — и вот задуман нелепый плясовой финал».

Финал этот, «достойный Вампуки», Луначарский изобразил так. Режиссер вдруг выпускает из-за кулис «свору негров, вооруженных колоссальными букетами алых роз. Ида Рубинштейн начинает метаться по сцене, а неумолимые негры, танцуя, преследуют ее и тычут ей в лицо своими букетами. В результате этой операции Пизанелла, не забывая делать сложные па, испускает дух».

Мейерхольд, заключал Луначарский, «делает на сцене много шуму и погоняет один трюк другим… С “Пизанеллы” я ушел не только утомленным бешеной пляской красок, но и с неприятным чувством необычайно дорогого, во всех отношениях, оплаченного, кружащего голову, но не питающего ума и отравляющего сердце чувством эстетического протеста зрелища, чем-то родственного разным Луна-Паркам»[[471]](#endnote-459).

Самым злым был отзыв «Русского слова». Замечая, что спектакль был роскошно обставлен, корреспондент называл исполнительницу главной роли «кляксой», черневшей среди этой роскоши. «Ида Рубинштейн, — писал он, — кривляка, ломака, бездарная… Щедро оплатившая свое право фигурировать в этом апофеозе, отравлять наше эстетическое наслаждение»[[472]](#endnote-460).

А. Р. Кугель, комментируя эти отзывы в фельетоне «Золотая муха», резонно утверждал, что «Пизанелла» явилась торжеством «женского снобизма», что театр Иды Рубинштейн был полонен «бесстыдством роскоши, доступным только “золотым мухам”»[[473]](#endnote-461).

Кризис искусства Мейерхольда, отчетливо обозначившийся в «Заложниках жизни», «Электре» и «Пизанелле», многое — хотя и не все — объясняет в чрезвычайно обострившихся и ухудшившихся отношениях между Блоком {166} и Мейерхольдом. Блоковская полемика против того пути в искусстве, который избрал Мейерхольд, началась еще в 1907 году неопубликованной статьей о «Пелеасе и Мелисанде», с которой поэт познакомил Мейерхольда, и продолжалась, все обостряясь, на протяжении ряда лет. Наиболее интенсивно в полемике против Мейерхольда выразилась эволюция театральных — да и не только театральных — взглядов самого Блока. Блок не принял мейерхольдовского «Дон Жуана», но восхищался стриндберговским спектаклем «Виновны — невиновны». Ему понравились пантомима «Арлекин — ходатай свадеб» и кальдероновское «Поклонение кресту», но постановка «Электры» вызвала отклик гневный и раздраженный: «“Электра” — прежде всего бездарная шумиха»[[474]](#endnote-462). В 1913 – 1914 годах блоковские отзывы о Мейерхольде почти сплошь резки и нетерпимы.

Чуткий Блок уловил, несомненно, те перемены, которые произошли в искусстве Мейерхольда и которые говорили о кризисе его искусства. Поэта не могли не раздражать аляповатость и пошлость русского модерна, проникавшие в искусство Мейерхольда и особенно внятно заявившие о себе в спектаклях «Заложники жизни», «Электра». О «Пизанелле» Блок тоже слышал, конечно.

Еще в декабре 1912 года между Блоком и Мейерхольдом был большой и принципиально важный для обоих собеседников разговор[[475]](#footnote-16). Судя по записи в дневнике Блока, Мейерхольд, между прочим, сказал ему: «Я полюбил быт, но иначе подойду к нему, чем Станиславский, я ближе Станиславскому, чем был в период театра Комиссаржевской…» И затем Мейерхольд «развил длинную теорию о том, что его мировоззрение, в котором есть много от Гофмана, от “Балаганчика”, от Метерлинка, — смешали с его техническими приемами режиссера (кукольность), доказывая, что он ближе к Пушкину, т. е. человечности, чем я и многие думают. Это смешение вызвано тем, что в период театра Комиссаржевской ему пришлось поставить целый ряд пьес, в которых подчеркивается кукольность. Театр, — говорит Мейерхольд, — есть игра масок; “игра лиц”, как выразил я, или “переживание”, как назвал то же самое он, — есть, по существу, то же самое, это только — спор о словах».

Итак, Мейерхольд говорил, что кукольность времен театра Комиссаржевской была всего лишь режиссерским приемом, что он — ближе к Станиславскому и Пушкину, т. е. к человечности, чем думает Блок. Далее он обнаружил склонность уравнять понятия «игра масок», «игра лиц» и «переживание», заметив, что все это всего только — «спор о словах». При этом Мейерхольд подчеркнул еще, что он — «ученик Станиславского», и добавил, что Александринский театр должен «вернуться к духу 30‑х годов, Мочалова».

«Я понимаю это, — продолжал Блок, — он во многом прав. Но, думаю я, за словами стоят мнения, за мнениями — устремление ума — устремление сердца, а сердце — человечье. Таким образом, *для меня остается* неразрешимым вопрос о двух правдах — Станиславского и Мейерхольда»[[476]](#endnote-463).

Блок ставил ответ на этот вопрос в прямую связь с судьбой собственного театра. Свое понимание жизни и времени он выразил в пьесах, которые хотел ставить Мейерхольд и не хотел ставить Станиславский. В частности, речь шла о «Песне Судьбы» — Мейерхольд готов был приступить к работе над этой вещью; «он чувствует, что из того впечатления, которое у него осталось, в нем может вырасти нечто свое, только, — записывал Блок, — я должен предоставить ему много свободы».

{167} Станиславский же «прислал длинное письмо о том, что пьесу нельзя и не надо ставить», и Блок «поверил этому»[[477]](#endnote-464).

Однако и следующую свою пьесу — «Роза и Крест» — Блок дает Станиславскому и в апреле 1913 года пишет жене: «я способен верить только ему лично (в театре), остальное меня просто бесит — и твой Мейерхольд в том числе»[[478]](#endnote-465). Через несколько дней выясняется, правда, что Станиславский опять «ничего не понял» в пьесе Блока, «совсем не воспринял ее, ничего не почувствовал»[[479]](#endnote-466) и вообще «наговорил мне все-таки ужасных глупостей»[[480]](#endnote-467). Тем не менее с еще большим раздражением Блок отзывался о Мейерхольде.

«Опять мне больно все, что касается *Мейерхольдии*, — записывал он, — мне неудержимо нравится “здоровый реализм”, Станиславский… Все, что получаю от театра, я получаю оттуда, а в Мейерхольдии — тужусь и вяну. Почему они-то меня любят? За прошлое и за настоящее, боюсь, что не за будущее, не за то, чего хочу»[[481]](#endnote-468).

Эта запись во многих отношениях знаменательна. Она говорит о стремительной духовной и творческой эволюции Блока, о его собственном движении, уводившем поэта все дальше от Мейерхольда. Блок точно и ясно отмечает, что Мейерхольд любит его «за прошлое и настоящее», что Мейерхольд ценит в нем автора «Балаганчика», «Незнакомки», «Песни Судьбы», «Розы и Креста». Сам же Блок в этот момент совсем по-иному видит свое театральное будущее.

Противопоставление «человечности» и «театральности» постепенно олицетворяется для Блока в фигурах Станиславского и Мейерхольда, причем тянет поэта к «человечности» и к Станиславскому. Если спектакли современного МХТ Блока раздражают, если его «впечатление от Мольеровского спектакля самое ужасное… ансамбль Художественного театра исчез бесследно, вторые роли хуже Александринки, молодые люди — Юрьевы»[[482]](#endnote-469), то «Гибель “Надежды”» в Первой студии МХТ Блок во время пребывания в Москве смотрит дважды подряд — и с восторгом. Его отзыв: «Истинное наслаждение от игры актеров. Напоминает старые времена Художественного театра. Ансамбль… Массовые сцены, звуки моря и звонки пароходов, декорация — прелесть простоты. Публика плачет. Все играют с опущенными мускулами и в круге, редко выходя из образа»[[483]](#endnote-470). Именно такой театр волнует Блока, именно о «старых временах» МХТ он мечтает, обдумывая новую свою пьесу «Нелепый человек».

История этого неосуществленного блоковского замысла — дело особое, важно заметить только, что замышлялась пьеса совсем необычная и, как оказалось, для Блока невозможная — вполне реалистическая драма, в которой варьировался мотив чеховского «Вишневого сада». Блок хотел — и не смог — стать другим. В этих новых и необычных его устремлениях «Мейерхольдии» места не было, она воспринималась как тягостное прошлое, подлежащее преодолению.

Драма в отношениях Блока с Мейерхольдом в том и состояла, что Блок боролся — и безуспешно, — так сказать, с Мейерхольдом в себе самом, со своей поэтической «Мейерхольдией». Он, отталкиваясь от Мейерхольда, хотел себя повернуть в иные сферы. Ему отчасти удалось это в поэзии — поэма «Возмездие», над которой Блок работал в те годы, хоть и осталась незаконченной, говорила все же о возникновении новой поэтической манеры, нового стилевого строя. Ему вовсе не удалось это в театре.

Более того, его любовь к Станиславскому оказалась любовью без взаимности. Как Блок не в состоянии был выразить свое стремление к человечности в формах психологического реализма МХТ или «душевного реализма» Первой студии, так и Станиславский не мог свое понимание «жизни человеческого духа» выразить в обобщенно-поэтических формах блоковских {168} драм. Длительный период тяготения Блока к Станиславскому в итоге никаких реальных сценических результатов не дал. Единственной сценической реальностью театра Блока был — и остался поныне — театр Мейерхольда.

Следовательно, «вопрос о двух правдах — Станиславского и Мейерхольда» — оставался открытым, и не только для Блока. Ответ могло дать лишь само искусство Мейерхольда или Станиславского, ответ мог последовать только в виде спектакля, который выразил бы полно и сильно дух времени.

Такого спектакля ни Станиславский, ни Мейерхольд в ту пору не дали. Спор «двух правд» (или двух эстетических систем) затягивался. Оба режиссера снова перенесли свои искания в студии. Осенью 1912 года К. С. Станиславский вместе с Л. А. Сулержицким начал занятия по «системе» в Первой студии МХТ. Через год, осенью 1913 года, открылась студия Мейерхольда на Бородинской.

Противостояние двух этих студий — московской и петербургской — было интереснейшим эпизодом истории русского театра XX века. Программа, которую хотел реализовать Мейерхольд, была достаточно подробно разработана в его книге «О театре», вышедшей в свет в декабре 1912 года. Это была первая в истории русской культуры книга режиссера, объединившая почти все ранее опубликованные мейерхольдовские статьи и заканчивавшаяся новой декларативной его работой — «Балаган». Идя от статьи к статье, читатель легко мог убедиться в том, что теоретическая основа всех мейерхольдовских рассуждений слаба, темна и эклектична, и в том, что стремительная эволюция его взглядов подчас управляема совершенно неожиданными импульсивными толчками. Тем не менее общая идея книги — идея борьбы против театра натуралистического за театр условный, игровой была выражена с достаточной ясностью и силой.

Среди черновых набросков Мейерхольда 1910 – 1911 годов сохранился конспект статьи, посвященной Станиславскому. Видимо, Мейерхольд хотел тогда посвятить анализу режиссуры Станиславского особую главу книги «О театре». А может быть, просто намеревался выступить с докладом на эту тему.

Так или иначе, работа эта сделана не была. Но в набросках ее ощутима большая уверенность Мейерхольда и — твердость в критике Художественного театра. Вот этот конспект.

«Станиславский. Его путь — от характеров через характеры к характерам. Вот почему понятно его тяготение к “Ревизору”. Но как он его истолковал, яснее всего показало его двойственность: натуралист и модернист. Ему же надо найти третьего в себе. Этот путь его, уже конечно, должен быть без сопутчиков Егорова и Симова. Эти оба и держат его в полосе двойственности. Третий в Станиславском должен быть не по пути ритмического, музыкального театра, а реалиста. Театр характеров, превращенный в театр масок, комических и трагикомических. Переходный театр.

О сопутчиках. Режиссер и его сорежиссеры-художники. Как важно быть режиссеру художником. Без этого налицо такая ересь: у художника краски, у режиссера — форма. И уж если режиссер — не художник, то по крайней мере режиссер должен так спеться, чтобы как будто было одно лицо.

О “Ревизоре”, его толковании в Художественном театре, в чем двойственность сказалась?

“Драма жизни” — живопись и распределение фигур на ней по скульптурному приему.

“Жизнь человека” — графика.

“Синяя птица” — carte postale, отсутствие единства замысла в актах.

Все это примеры, что Станиславский опирается не на тех, на кого он должен опираться.

{169} “Горе от ума” — пришлось стихи говорить как прозу, чтобы внушить правдоподобность спектаклю. И сам Станиславский, играя Фамусова, был всех последовательнее: или — или; он был натурален, и ненатуральными были для него стихи. Тот, кто отбивал рифмы, тот, кто хорошо произносил монологи и a-part’ы в публику, тот убивал весь замысел, ибо, конечно, первое, что бросается в глаза при чтении “Горе от ума”, — это ее форма, т. е. ее условность. В жизни не говорящие стихами заговорили на сцене (не в жизни) стихами. Первая условность, допущенная автором, обязывает его инсцениаторов держаться по пути условности, не иначе. Слышно, говорят: как можно “условно” по условному методу “стилизовать” “Царя Федора”? Или ставить “реально”, или не ставить пьесы. Пусть будет такой вопрошающий последователен и крикнет Толстому: или писать прозой, или не писать. Ибо царь Федор не говорил в жизни стихами. Так не говорят Толстому. Раз разрешено драматургу отступать от правды, не смеет не отступать от нее его интерпретатор. То, что стилизовано в тексте, должно быть стилизовано при воспроизведении. Правда, стилизация Стеллецкого талантливее стилизации Толстого, а разве мы на сцене не видим сплошь и рядом, как актерское исполнение выше образов, данных драматургом? Отчего же не дают произведений бездарных драматургов играть третьестепенным актерам? Высота и актерских дарований, и живописцев не должна подрубаться под рост произведений, ниже их созданных.

Очень правильно, что приглашен Craig. Всякому свое. Если Станиславский отдаст элемент фантастический и мистический Craig’у, а себе оставит театр реалистический, это будет к благополучию Станиславского. В реалистическом театре он может быть *властен*, там он не даст собой командовать, как, мне кажется, командовал Егоров в “Синей птице”, там при удачном подборе сорежиссера он может быть очень творчески продуктивным. Эрудиция его. Его рост по пути характеров. Перечислить этапы.

Остановиться на современном моменте в театре, когда слияние режиссера и художника необходимо, иначе бог знает, что происходит».

Далее следовало еще любопытное рассуждение о Шаляпине.

«Актеры драматического театра жалуются на то, что их сковывают формы, предлагаемые режиссером и художником в виде рисунка, созвучного с общим замыслом, рисунка, какому надлежит подчинить движения его тела. Актер освобождается. Но во имя чего? Шаляпин не стеснен рисунком, но зато стеснен требованиями композитора точно следовать за его нотной графикой. Это ли не стеснение? А между тем Шаляпину не мешает это гениально творить образы. И он сам себе ставит новое препятствие, то самое, какого боятся актеры драмы, — у него всегда есть рисунок. И жаль, что актеры драмы не подчинены автору точностью данной им ритмики в виде нотной партитуры»[[484]](#endnote-471).

В этих заметках о Станиславском и Шаляпине с большой четкостью выражены мысли, которым Мейерхольд оставался верен всю жизнь: его убеждение, что в основе сценического творчества должна быть точнейшая, заранее разработанная и твердо усвоенная ритмическая, темповая и мизансценическая партитура спектакля и роли; мысль о том, что условность театрального действия не должна быть скрываема и должна откровенно определять форму спектакля, создаваемую режиссером в тесном контакте с художником (в идеале сам режиссер должен быть художником своего спектакля). Интересно, однако, что, критикуя — метко и убедительно — компромиссы между жизненностью и театральностью в таких спектаклях МХТ, как «Горе от ума», Мейерхольд высказывает уверенность в том, что Станиславский должен идти своим реалистическим путем, что в реалистическом театре он, Станиславский, «может быть властен». Отстаивая свои принципы, он видит далекие перспективы, открывающиеся в движении «по пути характеров».

{170} В 1912 году до Мейерхольда дошли вести о борьбе «двух течений» в МХТ. Истинный смысл конфликта ему остался неясен, но тем не менее он тотчас, вместе с Головиным, послал Станиславскому приветственное письмо. «Здесь, в Петербурге, — писали Мейерхольд и Головин, — распространился слух о том, что Вы несете на себе одном всю тяжесть мучительного кризиса борьбы двух течений в Московском Художественном театре: старого, представителем которого является группа сторонников натуралистического театра, и нового, представителем которого являетесь Вы вместе с молодежью, ищущей для сценического искусства выхода на новые пути. В борьбе Вашей всей душой с Вами! Желаем Вам победы!»[[485]](#endnote-472)

Станиславский сдержанно ответил, что «искренно тронут» письмом Мейерхольда и Головина. В ответе его содержались вежливые возражения. «Я — писал он, — не смею жаловаться на противников. Напротив — я их уважаю. Больше же всего приходится страдать от самого “театра”. Боже, какое это грубое учреждение и искусство! Я совершенно изверился во всем, что служит глазу и слуху на сцене. Верю только чувству, переживанию и, главное, — самой природе. Она умнее и тоньше всех нас, но…!!?»[[486]](#endnote-473)

Замечание Станиславского о том, в чем он «изверился», было выразительным опровержением всех усилий Мейерхольда: для Мейерхольда на сцене существовало только то, «что служит глазу и слуху». Охотно касаясь тем инфернальных и загадочных, которых Станиславский после совместной с Крэгом работы над «Гамлетом» снова стал избегать, Мейерхольд чурался всякой таинственности в самой сфере творчества, тут он предпочитал ясное, грубое и зримое. Сфера, которую Станиславский обозначал серией вопросительных и восклицательных знаков, Мейерхольда не занимала. Между тем для Станиславского в этой сфере — в сфере таинственной творческой природы — был весь интерес. На многие годы он погрузился в изучение еще непознанных законов психологии творчества.

Попыткам постичь самые сокровенные тайны творческой природы, подчинить их себе посвящены были и упорные кабинетные занятия Станиславского своей «системой», и опыты, которые он предпринимал в Первой студии. Сознательно избегая всего, что «служит глазу и слуху на сцене», Станиславский в Первой студии добивался одного — максимальной, а если возможно, то и абсолютной правды переживания и чувства. Форма (любая — мизансценическая, пластическая, интонационная) его в этот момент не интересовала вовсе, предполагалось, что вслед за правдой чувства она придет сама. Поэтому Первая студия принципиально отказалась от большого зрительного зала, сократила до минимума дистанцию между актером и зрителем. Зритель должен был приблизиться к актеру настолько, чтобы уловить, услышать, почувствовать все то, что происходит в душе актера-творца. Такие задачи тотчас наложили свой отпечаток на самое содержание искусства Первой студии.

Полностью сосредоточившись в душе человека, искусство Станиславского, писала Т. И. Бачелис, «на время как бы вошло в русло толстовской этики, отдалось идее человеческого самоусовершенствования. В Первой студии, созданной Станиславским и Сулержицким, театр растворился в комнате, слился с жизнью, убрал свои подмостки и — не пригласил тысячную толпу. Большие вопросы человеческого *духа* были отодвинуты треволнениями *души*; судьбы эпохи, страны, человечества — судьбами несчастного “маленького человека”. Гуманизм трагических конфликтов сменился проповедью жалости. Объектом искусства стала сама по себе субъективная искренность актера-человека, правда его личных переживаний, его самовыражение»[[487]](#endnote-474).

Утонченный натурализм и попытки мобилизовать подсознание актера в Первой студии были прямо противоположны утонченному культу игры, физическому, телесному виртуозничанью в Студии Мейерхольда. В обоих случаях {171} перед нами — односторонность, доведенная до крайности. В такой крайней остроте полярных экспериментов, осуществлявшихся Станиславским и Мейерхольдом, обозначалась — с отчетливостью грубой и декларативной — мучительная раздвоенность искусства предвоенных лет.

«Нет, казалось бы, ничего более противоположного в истории русской сцены последних предреволюционных лет, чем Первая Студия Художественного театра с ее “Сверчком на печи” и мейерхольдовская Студия на Бородинской с ее культом Гоцци! — замечает Т. Бачелис. — Душа и тело, этика и эстетика, правда и вымысел — все то, что всегда составляет *единство театра* в периоды его расцвета, тогда как бы разделилось и предстало в этих студиях отдельно, оттолкнулось друг от друга. Распалась связь, которую дают искусству зрелый художественный метод и целостность мировоззрения»[[488]](#endnote-475).

Мейерхольд в это время уже не отрицал «переживание» как таковое. Он только считал, что переживание неизбежно возникает *само собой, как результат* хорошо разработанной партитуры актерских действий, — в том случае, если партитуру эту выполняет талантливый артист.

«Касаясь “проблем” современного театра, — говорил он в одном из интервью 1913 года, — я не могу не высказать своего взгляда и на модные теперь разграничения — школы “сценических переживаний” от школы “сценических изображений”. Подобное разграничение является колоссальной ошибкой.

Известно, что знаменитый Коклен в своей работе над ролями шел от внешности — но разве же он не переживал их? Разница здесь только в методе, только в манере изучения роли. По существу же, талант всегда глубоко переживает роль, бездарность только представляет»[[489]](#endnote-476).

В необходимости выработки актерской техники ни Станиславский, ни Мейерхольд никогда не сомневались. Противоречия между ними возникали в вопросе о том, *какая* техника актеру нужна. Мейерхольд тогда и долгое время потом разрабатывал только *внешнюю технику*, пренебрегая техникой внутренней. Станиславский же в те годы разрабатывал исключительно *внутреннюю технику*, отрывая ее от внешней.

Практические занятия в Студии на Бородинской Мейерхольд сочетал с теоретическим их обоснованием в основанном им журнале «Любовь к трем апельсинам». Занятия Студии начались в сентябре 1913 года, первый номер «журнала Доктора Дапертутто» (под этим псевдонимом Мейерхольд уже был известен Петербургу как постановщик спектаклей в Доме интермедий и в Териокском театре) вышел в январе 1914 года.

{172} И Студия, и журнал преследовали одну общую цель: утверждение театральности в самых «чистых», освобожденных от быта и психологии формах. С этой целью внимание журнала было полностью сосредоточено на изучении опыта старинного сценического искусства — прежде всего опыта «комедии масок» и Гоцци. В Студии же главные усилия были направлены на развитие пластической выразительности и на совершенствование телесного аппарата. Тут были ученики и ученицы, которым давали уроки мастерства: Мейерхольд вел класс сценических движений, В. Н. Соловьев — класс изучения commedia dell’arte, М. Ф. Гнесин — класс музыкального чтения в драме. В то время, как Станиславский в Москве со своими студейцами пытался проникнуть в тайны «самой природы» творчества, Мейерхольд давал своим питомцам, говоря современным языком, жестокий тренаж. Его «студисты» осваивали технику работы на сцене, учились в совершенстве владеть телом, голосом, движением в заданном темпе. В идеале они должны были стать виртуозами, способными делать на сцене все, что понадобится. Никаких тайн. Самые простые навыки должны быть отработаны до совершенства, до блеска, до автоматизма. Важно быть мастером и, может быть, только это и важно. Что же касается теории, то основные ее постулаты, излагавшиеся в студии, были достаточно просты.

В архиве Мейерхольда сохранились написанные аккуратным, ровным почерком, видимо рукой какой-нибудь «студистки», на маленьких отдельных листочках тезисы, которые дают достаточно ясное представление о том, какие принципы внушал Мейерхольд своим ученикам.

«В самом свойстве театрального дела полное отсутствие свободы и полная свобода импровизации. Это звучит, может быть, парадоксально, но это так». Рукой Мейерхольда добавлено: «*Свобода в подчинении*».

«Все нашли свой язык: художники, писатели, ученые — не нашли его только актеры».

«Основное в работе Студии — работа над тем, чего не хватает современному актеру. Внешне напряженный, внешне очень красивый, он внутренне остается мертвым».

«Мейерхольд *в форме* старался передать всю силу выражения, не обращая внимания на психологию».

«Если звучит “что-то”, то это не надо комментировать, это не надо выявлять, как-то особенно подчеркивать, чтобы влиять на сердца. Раз есть “что-то”, оно станет само ясным для зрителя». «Радость, восторг в движениях.

{173} Любоваться надо собой, тем положением, в которое поставил режиссер и в котором, может быть, и нет ни красоты, ни красивости.

Влияние костюма».

«Значение выкрика в минуту напряженного действия».

«Существует связь архитектуры с режиссурой, но она пока еще для Мейерхольда невыясненная».

«Мы — маленький отблеск режиссерского огня! Все себя отдают в угоду композиции, не выставляя себя как актера.

Творческая вялость.

Четкости, радости, блеска больше в движениях!»

«Нужно быть в азарте, знать, что это шутка — когда идешь на сцену, не всерьез, а как в детской, играя.

Дурачество и кривлянье необходимы для актера. Самая простая простота должна иметь элемент кривлянья.

Искусство есть жонглирование, — это знали актеры Людовика XIV»[[490]](#endnote-477).

Симптоматична записанная той же неведомой «студисткой» реплика Мейерхольда в адрес «Старинного театра» Н. Евреинова и Н. Дризена: «Старинный театр. Ожидание от него реформ очень существенных. Изменения оказались внешними. Внутренне театр остался тем, чем он был: актеры не умели читать стихов, не умели двигаться. Такой театр напоминал антикварный магазин. Не было чего-то основного»[[491]](#endnote-478).

«Основное» искалось Мейерхольдом в сфере изощренной техники, виртуозного — до «жонглирования» — актерского мастерства.

Во всех тезисах ученицы развиваются и варьируются излюбленные мейерхольдовские идеи. Легко заметить, однако, что они никак и нигде не ставятся ни в какую связь с современностью, с жизнью, окружающей театр.

Объяснение этому мы находим в краткой мейерхольдовской записи:

«Что же ее отражать, эту современную жизнь.

Ее надо преодолевать.

Тело человека нам надо совершенствовать»[[492]](#endnote-479).

Тут сформулирована — в самом сжатом виде — программа, которой руководствовался Мейерхольд и в своей постановочной практике, и в студийных занятиях.

Уязвимое звено этой прекрасной формулы видно сразу. Она негативна, лишена позитивной социальной или гуманистической идеи. Отрицание современной жизни, отвращение к буржуазности подсказывают Мейерхольду только нежелание «отражать» современную жизнь и желание совершенствовать {174} «тело человека». Душа из этого тела будто изъята, вынесена за скобки мейерхольдовской формулы. А потому искусство его становится открыто для вторжения самых различных, подчас друг другу враждебных идей, и нередко — поступает в услужение именно к буржуазности. Вот тогда-то в искусстве Мейерхольда и возникает стиль модерн, который дает о себе знать переизбытком эффектов, нарочитой красивостью, вычурностью. И запись ученицы о «пока еще невыясненной» для Мейерхольда «связи архитектуры с режиссурой» в его практике подтверждается самым коварным образом.

Дыхание стиля модерн ощущалось и в осуществленной Мейерхольдом на Александринской сцене постановке пьесы Артура Пинеро «На полпути». Оформление спектакля, сделанное Головиным, привело в состояние полной растерянности даже видавшего виды Кугеля. Он невнятно и гневно описывал белые колонны, парапеты, отделенные «створчатой золоченой стенкой от дальнейших парапетов», и очень внятно обличал «бессмысленность и самодовлеющую гордыню этой головинско-мейерхольдовской выдумки…» Особенно возмущался Кугель тем, что «головинские мейерхольды и мейерхольдовские Головины не только не считаются с пьесой, но и не читают ее. Сочиню, дескать, декорацию, а вы уж приспосабливайтесь к ней, как знаете… Полное непонимание того, в чем логическое, так сказать, ударение пьесы, где ее восхождение, где апогей и где перигей». В этих упреках была своя правда, надо только сказать, что салонная комедия ловкого театрального закройщика Пинеро вообще не заслуживала серьезного внимания. Вся ее мораль была кратко и дельно изложена тем же Кугелем: «Женщина без детей, без дела, без общественных стремлений, неизбежно должна сложиться в такой комок утонченной эротики — стать жертвой Эроса. И тут уж, само собой, появляется нервическое раздражение и все, что из него следует»[[493]](#endnote-480).

Вряд ли Мейерхольду занятно было анализировать, откуда именно возникает у пресыщенной дамочки «нервическое раздражение». Пьеса ставилась для Е. Н. Рощиной-Инсаровой, уже раньше с успехом игравшей в этой драме главную роль Зои и недавно приглашенной на Александринскую сцену. У Мейерхольда были свои виды на эту актрису, — с ней он хотел ставить «Грозу».

Рощина-Инсарова еще явится перед нами, когда речь пойдет о «Грозе». Пока — два слова о декорациях, так ошарашивших Кугеля. Впрочем, не одного Кугеля: артист Аполлонский, когда увидел декорации к пьесе Пинеро, отказался участвовать в спектакле, хотя уже репетировал одну из главных ролей. Секрет оформления раскрыл Е. Зноско-Боровский. Он писал, что зрители были изумлены «декорацией, полукруг которой был прорезан частыми проходами, оставлявшими лишь желтоватые с золотым багетом кубы». (Вот они, загадочные «парапеты» Кугеля!) «Но, — продолжал Зноско-Боровский, — стоило обернуться на зрительный зал, чтобы понять замысел режиссера и художника А. Я. Головина: декорация повторяла нижнюю стену зрительного зала, где были уничтожены прежде бывшие ложи, но остались все частые двери в них. Окраска, багет, расположение, все было повторено на сцене, которая архитектурно была слита с зрительным залом»[[494]](#endnote-481).

Таким образом, Головин и Мейерхольд впервые замкнули всегда разорванное кольцо зрительного зала, окружили весь зал, включая и сцену, одним общим золотистым поясом и, значит, как бы столкнули в партер всю пустенькую пьеску Пинеро — все ее салонные страсти, будуарные проблемы и альковные доблести. Быть может, тут был и некий обличительный замысел, было желание бросить вызов публике? Так или иначе, успеха спектакль не имел и запомнился только своей несуразной пышностью. Впоследствии ни Мейерхольд, ни Головин никогда об этой своей работе не вспоминали.

{175} Неизмеримо более важной для Мейерхольда была еще одна попытка привлечь интерес широкой публики к драмам Александра Блока. Пьесы Блока постоянно, на протяжении многих лет, приковывали к себе внимание Мейерхольда. Он хотел ставить на Александринской сцене «Песню Судьбы» и «Розу и Крест», но намерения эти не осуществились по многим причинам, — прежде всего потому, что Теляковский, который многое Мейерхольду позволял, на такой смелый шаг все же решиться не мог и блоковские пьесы отказывался понимать. Другая причина, не менее существенная, состояла в том, что Блок в это время, как мы уже знаем, особого восхищения идеями Мейерхольда не испытывал.

Тем не менее в записной книжке Блока 9 января 1914 года отмечено, что «Мейерхольд повез два экземпляра “Розы и Креста” директору императорских театров — для него и для цензуры»[[495]](#endnote-482). Значит, согласие Блока на постановку пьесы Мейерхольдом в Александринском театре было дано.

Провести «Розу и Крест» через театральную цензуру Мейерхольд не сумел (у Блока отмечено, что цензор «барон Дризен артачится насчет “Розы и Креста”») и не смог уломать Теляковского. Но зато он решил поставить блоковский спектакль силами своих «студистов». Решено было дать в один вечер «Незнакомку» и «Балаганчик». В студии, вспоминала В. Веригина, «главным образом занимались пантомимой, но, несмотря на это, пришли к решению поставить лирические драмы Блока в Тенишевской аудитории»[[496]](#endnote-483). Силами одних молоденьких студистов и студисток осуществить такой спектакль было бы трудно, поэтому приглашены были некоторые ранее работавшие с Мейерхольдом артисты: А. Мгебров, А. Голубев и др. Оформлял спектакль Ю. Бонди.

В зале Тенишевского училища из партера вынесли стулья. Зрители оставались только в рядах полукруглого, поднимающегося вверх амфитеатра, так что получилось некое подобие античной сцены. К самой сцене приставили по бокам две небольшие деревянные лесенки, дабы актеры могли спускаться на круглую площадку, образовавшуюся на месте бывшего партера. Занавеса, разумеется, не было, все необходимые перестановки совершались слугами просцениума на глазах у зрителей.

Премьера блоковского спектакля состоялась 7 апреля 1914 года, и затем представления повторялись неделю подряд. Судя по всему, Блок предоставил Мейерхольду в работе над «Незнакомкой» и новой редакцией «Балаганчика» то, чего просил режиссер для «Песни судьбы» — «много свободы»[[497]](#endnote-484). Во всяком случае, режиссерская интерпретация «Незнакомки» была чрезвычайно активной, почти независимой от авторских ремарок.

«Незнакомка», пьеса в трех «видениях», ставилась впервые. Ее первое «видение» — уличный кабачок — устраивалось так. Слуги просцениума выносили столы, табуреты, стойку, потом длинными бамбуковыми шестами поднимали позади всей этой обстановки зеленый задник — фон. Актеры со стаканами и бутылками в руках входили, рассаживались за столами, начинали пьяный кабацкий разговор.

«Исполнители, — иронически рассказывал рецензент журнала “Театр и искусство”, — говорили очень невнятно и тихо… Люди были одеты просто, кое-кто по-русски, и у одного над русской безрукавкою был зеленый бумажный парик, а у другого — полосатый, красный с желтым. На щеках у женщин был положен румянец яблочками, как у кукол… Мужчины были с большими картонными красными носами…»[[498]](#endnote-485).

Второе «видение» происходило на мосту. Этот горбатый мост составлялся из двух сдвигающихся половин опять-таки слугами просцениума, и Мейерхольд впоследствии придавал ему огромное значение. Дело в том, что мост, «воздушный и хрупкий», как бы строившийся на глазах у зрителей, перед {176} сценой, был уже своего род «конструкцией», приподнятой площадкой для игры актеров, во всяком случае — предвестьем тогда еще не разгаданных возможностей конструкции. В каталоге музея ТИМ, изданном десять с лишним лет спустя, в 1926 году, было гордо сказано следующее: «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 году…»[[499]](#endnote-486).

«За выпуклым и тонким мостом, — вспоминал А. Мгебров, — две маски (т. е. слуги просцениума)… 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»[[500]](#endnote-487).

Когда на мост поднимались актеры, то на каждого из них слуги набрасывали газовую пелену. Это, писал в журнале «Современник» Зноско-Боровский, должно было символизировать «снежную звездную ночь, а когда на небе зажигалась и падала звезда, то были потушены все люстры, и один из слуг зажег простой фейерверочный огонь, а другой на длинной палке повел его в полной темноте к самому потолку, затем опустил, другой слуга погасил в воде, и вновь были зажжены люстры»[[501]](#endnote-488). В этот момент являлась Незнакомка «в черном платье и с огромными ресницами во все щеки, нарисованными так, как рисуют дети. За ней пришел рыцарь в огромном голубом плаще. Так как на лестнице было трудно стоять с плащом, то один из прислужников все время ему укладывал плащ, как поудобнее».

Третье «видение» вырывало из мрака светскую гостиную, изображенную Блоком с нескрываемым сарказмом. «У гостей, — рассказывал насмешливо и зло настроенный рецензент кугелевского журнала, — были тоже наклеенные носы. Все стояли статуарно, а рампа была устроена из свечей, которые держали коленопреклоненные женщины в передниках»[[502]](#endnote-489) — т. е. опять-таки слуги просцениума.

Слуги просцениума работали превосходно. «Одетые в серое, ритмичные, ловкие, они сами были подобны видениям. Кроме того, их благоговейное отношение к Блоковскому спектаклю передавалось залу. То, как они возносили синее звездное небо за мостом, как заволакивали белым, как бы пеленой снега, компанию в кабаке, как закрывали вуалем каждого, входившего на мост особенно, как становились на колени перед эстрадой с зажженными свечами в руках, изображая рампу, и запечатлевалось, главным образом, в памяти… Они были торжественными, священнодействовали во время представления». Осмеянный в журнале «Театр и искусство» момент игры с плащом Голубого рыцаря Веригина объясняла так: «один из слуг просцениума благоговейно расстилал край плаща, подчеркивая его значение, заставляя ткань играть, участвовать в театральном представлении…»

Артистка замечала, однако, что Мейерхольд и Бонди не учли убогое освещение тенишевской аудитории, отчего многие эффекты постановки пропали. Кроме того, Веригина считала, что исполнительница роли Незнакомки Ия Ильяшенко была неудачна. Ильяшенко была красива, пластична, музыкальна, но слишком спокойна, придавала Незнакомке достоинство и плавную величавость светской дамы. Наконец, законные сомнения вызвали два эпизода спектакля. Когда слуги просцениума разбрасывали среди публики апельсины (для того, чтобы намекнуть на связь всей затеи с журналом «Любовь к трем апельсинам»), это «не гармонировало с содержанием спектакля». Когда же после окончания «Незнакомки», в антракте, на сцене появлялись китайчата, которые жонглировали ножами, публику охватывало полное недоумение.

{177} Доподлинных китайчат Мейерхольд подобрал «где-то на улице во время их представления и захотел, чтобы они выступили во время антракта. Эта идея его настолько захватила, что с ним ничего нельзя было поделать, он точно помешался на этих несчастных китайчатах». Выступления китайчат в антракте выглядели, по свидетельству Веригиной, «трогательно-нелепо», но «взбесили публику»[[503]](#endnote-490)

После антракта шел «Балаганчик» в новой, по общему мнению — ухудшенной — режиссерской редакции. Мейерхольд больше не играл Пьеро, в этой роли выступил артист К. Кузьмин-Караваев. Минусом, считает Веригина, было то, что «представление было вынесено в публику. На месте уничтоженных первых рядов развертывалось действие с масками». Из‑за этого «актеры оказались во враждебном лагере», ибо «по крайней мере половина зрителей была глуха к поэзии Блока и враждебна режиссеру, актеры же вынуждены были действовать в тесном окружении такой публики… На эстраде находился лишь стол мистиков»[[504]](#endnote-491).

В отзывах некоторых критиков на блоковский спектакль (Ал. Михайлова в газете «Речь», Л. Василевского в «Современном слове») прозвучала мысль о том, что блоковские драмы были, якобы, поставлены в формах commedia dell’arte. На это редакция журнала «Любовь к трем апельсинам» — вероятнее всего, пером самого Мейерхольда — возразила: «Просцениум, его слуг, подвижные пратикабли, гротесковую бутафорию и т. п. можно встретить не только в театрах итальянской импровизированной комедии, но, например, и в театре Мольера, и у испанцев XVII века, и в бродячих труппах английских комедиантов, и в японском театре. Что же касается commedia dell’arte, о ней не может быть речи, если нет налицо четырех основных масок, импровизации и традиционной актерской техники»[[505]](#endnote-492).

Это эрудированное разъяснение было одновременно и косвенным признанием некоторой эклектичности приемов, примененных в спектакле. Многое в нем дышало новизной и силой, кое-что было пресным и вялым, а кое-что и явно излишним, посторонним самой сути всего замысла. Упреки в эклектичности, адресовавшиеся Мейерхольду, были, по крайней мере отчасти, справедливы.

Но достоинств этого спектакля рецензенты почти не заметили.

Когда по сохранившимся отзывам прессы, чаще всего именно злобным, желчным, издевательским, по воспоминаниям современников и их дневникам восстанавливаешь один за другим спектакли Мейерхольда, поражаешься не столько тому, как упорно — и как одиноко! — он шел против течения, сколько — {178} обилию предвестий, догадок, своего рода эскизов к театру будущего, реализованных только впоследствии. Что вахтанговская «Принцесса Турандот» отчасти вышла из «Арлекина — ходатая свадеб», можно только догадываться. Связь ее с блоковским спектаклем в Тенишевском училище уже несомненна и неоспорима: Вахтангов этот спектакль видел, им восхищался. «Незнакомка», свидетельствует Н. Волков со слов самого Вахтангова, произвела на него «необычайное впечатление»[[506]](#endnote-493). Впрочем, если бы и не было этого свидетельства, мы узнали бы в вахтанговских «цанни» слуг просцениума из блоковского спектакля. Еще более существенной для вахтанговского творчества оказалась сатирическая тема, столь внятно прозвучавшая в первом и третьем «видениях» «Незнакомки», тема осмеяния русского мещанства, русской дикости. Тема эта отозвалась потом в «Свадьбе» Вахтангова.

Вчитываясь в «Незнакомку», дивишься и пророческому гению Блока, и гениальной отзывчивости режиссера, взявшегося за эту тему. Вот, например, «третье видение», салон. Разговор, сперва довольно связный, хотя и препошлый, вдруг сбивается в сферу полного алогизма. Начинаясь чеховской нелепостью и несуразицей, действие словно перепрыгивает на несколько десятилетий вперед, к Зощенко и Ионеско, к чистейшему театру абсурда. Странное, сдвинутое, косое и тем не менее точнейшее обличение автоматизма и абсурда русской жизни было сценически воплощено Мейерхольдом в самый канун кровавого абсурда мировой войны. И, разумеется, поставлено в прямую связь с абсурдом мистиков в «Балаганчике». И ввергнуто в болезненно острый конфликт с темой красоты, поэзии и любви, пронизывающей обе пьесы Блока. Мудрено ли, что не было понято?

Блок был на первом представлении этого спектакля, потом не приходил два или три дня, а затем «пришел опять» и, пишет Веригина, «на этот раз ему вдруг представление понравилось. После этого Блок не пропустил уже ни одного спектакля. Он даже жалел, что сделал перерыв…»[[507]](#endnote-494) Так заново обозначилось — после долгого и трудного кризиса их отношений — новое сближение поэта и режиссера.

Летом 1914 года Россия вступила в первую мировую войну. Вместе с резкой переменой, происшедшей в жизни страны, должна была измениться и театральная ситуация. Свои мысли по этому поводу Мейерхольд высказал в любопытной статье «Война и театр».

«Кому, — вопрошал он, — нужна теперь бытовая чепуха? Всякие психологические мотивации, всякие панпсихизмы и усталые люди? Кому теперь нужен фотографический аппарат, чтобы снять то, что теперь происходит? Что они могут показать публике, приходящей в театр в волнении от потрясающих зверств, от потерь произведений искусства, от разрушения Реймского собора?»

Мейерхольд замечал далее, что «слияние зрительного зала со сценой всего интенсивнее бывает именно в такие моменты, когда народ сильно чем-нибудь потрясен или сильно чем-нибудь взволнован», и выдвигал программу импровизационного театра, требуя от драматургов «только сценарий», который актеры сумеют «расшить… бисером своего творчества»[[508]](#endnote-495).

Но эти идеи, как и многие другие идеи Мейерхольда, оказались преждевременны — прежде всего оттого, разумеется, что «волнение народа», о котором он писал, ничуть не походило на истинное воодушевление. Казенный патриотизм, усердно разжигавшийся прессой, изливался в казенные же формы. Мейерхольд смог убедиться в этом, когда принял участие в нескольких благотворительных вечерах. 15 августа 1914 года была сыграна в суворинском Малом театре поставленная им инсценировка мопассановской «Мадемуазель Фифи» в декорациях С. Судейкина. «Весь спектакль, — сообщал журнал “Театр и искусство”, — был, в сущности, сплошной патриотической {179} демонстрацией. В театре присутствовали посольства всех дружественных держав… Гимн одной страны сменялся гимном другой, и вся публика, как один человек, приветствовала низко раскланивавшихся из ложи послов»[[509]](#endnote-496). Примерно такая же патриотическая вампука устраивалась и в других местах, и Мейерхольду это быстро наскучило. Он словно бы позабыл о войне и вернулся к театральным интересам.

Две большие полемические статьи, которые Мейерхольд напечатал в своем журнале «Любовь к трем апельсинам», были направлены против программного спектакля Первой студии МХТ «Сверчок на печи» («Сверчок на печи, или у замочной скважины») и против пушкинского спектакля МХТ («Бенуа — режиссер»). Вторая статья содержала чрезвычайно обстоятельный и, надо сказать, весьма жестокий анализ режиссерской неудачи Александра Бенуа. Вскоре Бенуа отплатил Мейерхольду той же монетой.

С 1911 года Мейерхольд обещал и готовил постановку лермонтовского «Маскарада». Театральные юмористы устали уже высмеивать медлительность режиссера, а премьера все откладывалась. Ее хотели приурочить к столетию со дня рождения Лермонтова в 1914 году, но война помешала провести юбилей, и постановка вновь не состоялась. 10 января 1915 года в Мариинском театре был все же сыгран лермонтовский спектакль. Мейерхольд поставил в декорациях Головина никогда дотоле не шедшую на сцене драму Лермонтова «Два брата». Для Мейерхольда эта работа была, видимо, своего рода эскизом к «Маскараду».

«Сквозь все художественные несовершенства пьесы и спектакля, — писала Л. Гуревич, — странным образом глядела на нас душа Лермонтова… Роль молодой княгини Веры Лиговской, типичной лермонтовской женщины, с зыбким темпераментом, с робкими стремлениями вырваться из тисков обычной женской доли, с невольным влечением к сильной, демонически-страстной мужской душе и неспособностью целостно, безоглядно отдаться ей… — эту трудную, но благодарную роль играла изящная, но вялая артистка Коваленская. Она, видимо, сознавала всю драматическую значительность своей роли, — может быть, даже увлекалась ею, но внутренне овладеть ее содержанием была неспособна и казалась слишком кукольною в своем ярком прелестном наряде 30‑х годов. По-видимому, режиссура Мейерхольда придала некоторую несвойственную молодой артистке внешнюю остроту игры в наиболее драматичные моменты пьесы, но эта искусственно созданная выразительность оставалась внутренно пустой и вызывала неприятное ощущение аффектации». Зато, продолжала Л. Гуревич, «прелестные декорации и костюмы Головина, особенно же полукруглая гостиная в доме Лиговского и романтически освещенный луною заброшенный, темный зал, уходящий в глубину сцены из какого-то фантастического вестибюля с хорами и витой лестницей, — придали нарядность и стильную красоту всему спектаклю»[[510]](#endnote-497).

В Мариинском театре «Два брата» прошли только один раз, но к открытию следующего сезона, 1 сентября 1916 года, Мейерхольд перенес спектакль на Александринскую сцену. А. Кугель, который не отозвался на первое представление, сумел себя компенсировать тем, что высказался на этот раз в двух местах — в своем журнале и в газете «День», в обоих случаях, конечно, с обычной категоричностью. Пьеса, писал Кугель, «из рук вон плохо игралась, она игралась напыщенно и холодно». И резюмировал: «В общем совершенно ненужная затея — представление “Двух братьев”»[[511]](#endnote-498).

Целесообразность этой «затеи» была доказана Мейерхольдом несколько позже: в «Маскараде» некоторые идеи спектакля «Два брата» получили свое развитие и завершение.

В годы войны Мейерхольд работал почти исключительно над русской классикой. Пушкин, Лермонтов, Островский, Сухово-Кобылин почти полностью {180} поглощали внимание и силы режиссера. Кроме того, его интересовали такие авторы, как Кальдерон, Шоу, Уайльд. Но одну попытку поставить современную русскую пьесу Мейерхольд все же предпринял. Речь идет о пьесе Зинаиды Гиппиус «Зеленое кольцо».

Пьеса была довольно оригинальна. Известная писательница пробовала без предубеждения взглянуть на современную молодежь. Противопоставляя гимназический кружок молодых «Зеленое кольцо» — взрослым, Зинаида Гиппиус как бы хотела сказать, что новое, вступающее в жизнь поколение — чище, разумнее, лучше, чем поколение уже созревшее и не сумевшее в зрелости своей изменить мир, преобразовать жизнь. Для Гиппиус важно было, однако, подчеркнуть, что к духовной капитуляции отцов дети их относятся снисходительно и ласково. Всепонимающей юности приписывалась мудрая доброта. Юные, надеялась Зинаида Гиппиус, сумеют обойти все бытовые и моральные преграды и по-новому построят свою жизнь.

Однако, умело рисуя атмосферу зеленой молодости, живо и талантливо набрасывая портреты юношей и девушек и их «духовного руководителя», журналиста дяди Мики, Гиппиус решительно терялась перед необходимостью хотя бы как-то обозначить идею, объединяющую молодежь. Невозможно было понять, чего хотят, о чем мечтают и во имя чего будут жить все эти прекрасные и чистые юные существа и куда ведет их всеведущий дядя Мика. Мейерхольд понимал, вероятно, что пьеса в финале как бы сбивается с пути, что поставленные ею острые вопросы все остаются без ответа и что более или менее удобное устройство судьбы одной Финочки не открывает никаких путей к исправлению явного неустройства всей русской жизни, жизни взрослых и жизни юных. Даже моральные проблемы, к которым осторожно прикасалась Гиппиус, — и те скорее испуганно захлопывались, чем решались. Тем не менее, пьесу он взял, ибо сама мысль противопоставить молодежь — сплоченную и дружную — старшему поколению, отцам, разрозненным и увязшим в трясине быта, — его соблазняла. В пьесе был все-таки некий вызов…

Декорации, как обычно, писал А. Я. Головин. Роли распределились так: дядя Мика — Ю. М. Юрьев, Финочка — Е. Н. Рощина-Инсарова, Елена Ивановна — М. Г. Савина, Вожжин — А. П. Петровский, Анна Дмитриевна — Н. В. Ростова, гимназист Сережа — Н. В. Смолич, гимназистка Руся — М. П. Домашева.

Сенсационным тут было назначение Савиной, которая однажды уже (в «Живом трупе») работала с Мейерхольдом, но оставалась едва ли не главной его противницей в Александринском театре. Зинаида Гиппиус после вспоминала: «Мейерхольд, “представитель нового течения”, — послал пьесу Марье Гавриловне Савиной, “представительнице течения старого”. Враг — врагу. Разве не так смотрели на Мейерхольда и на Савину? Кто мог представить себе ее, играющую под режиссерством Мейерхольда? Да еще в пьесе автора, с именем которого в старозаветные времена связывалось подозрительное “декадентство”! Однако это случилось… “Я прежде всего художник”, говорила Марья Гавриловна. “Я считаю художником и Мейерхольда. Как же и почему нам не быть вместе?”»[[512]](#endnote-499).

Отзыв Теляковского о состоявшейся 5 февраля 1915 года генеральной репетиции «Зеленого кольца» был одобрителен. «Пьеса разыграна хорошо. Особенно роль удалась Савиной. Хороши Петровский, Домашева и Смолич». Но, замечал Теляковский, «слаба и не подходит Рощина»[[513]](#endnote-500).

В газетных и журнальных статьях пьеса Гиппиус более или менее зло высмеивалась. Заинтересовало критику только выступление Савиной в мейерхольдовской постановке. С некоторым изумлением рецензенты констатировали, что Савина в конце жизни (это была ее предпоследняя роль, через {181} полгода после премьеры «Зеленого кольца» Савина умерла) дала «художественный тип пустой, шалой женщины, не желающей стариться, позирующей своим “крестом”, любящей дочь глупой любовью; у Елены Ивановны — Савиной — все время, даже в ее истерике, вы видели какое-то жеманство, какую-то пошлость»[[514]](#endnote-501).

Любовь Гуревич, все эти военные годы пристально следившая за Мейерхольдом, так сказать «глазами Станиславского», писала, что постановка «в духе принаряженного реализма, с хорошо рассчитанною игрою утонченных цветовых сочетаний и ярких красочных пятен, с новенькой, будто только что принесенной из магазина, где только допустимо — изящной бутафорией» не придала пьесе жизненной убедительности. «Бойкая щебечущая молодежь» в спектакле «казалась не “всамделишною”: поразительно бесчувственною в своей подвижности и развязности, поразительно свободною от характерной для этого возраста застенчивости и стыдливости, побеждаемой только силою внутренних порывов. Пренеприятные маленькие старички, — исповедники и проповедники, — бегали по сцене в гимназических платьицах и рубашках».

В той же статье совершенно точно указывалось самое уязвимое место пьесы: в ней обнаруживалась и извлекалась на свет достаточно глубоко спрятанная идея компромисса. Л. Гуревич писала: «Чем-то старым, житейски-оптимистическим веет от этого “исхода”, разрешающего драму молодой души совсем не в той плоскости, в какой она велась, внезапно измельчающего ее, сводящего все на вопрос личного благоустройства»[[515]](#endnote-502).

Общим и главным итогом спектакля для Мейерхольда было все же разочарование. Современная пьеса, заинтересовавшая его, нравившаяся Блоку (что в глазах Мейерхольда значило очень много), прошла бесшумно и незаметно. Отзыв Блока (в письме к жене) любопытен. «В “Зеленом кольце” Мейерхольда вовсе не было, а были Гиппиус, Савина, Домашева и некоторые другие. Актеры сыграли пьесу в четверть ее роста. Пьеса неумелая, с массой недостатков, и все-таки — какого она *роста*, какой *зрелости*, даже в руках актеров»[[516]](#endnote-503). Значит, и Блока мнимая, в сущности, проблемность пьесы чем-то завлекала, и он пытался «сквозь спектакль» разглядеть ее «зрелость» и «рост».

Мейерхольда же волновала теперь следующая, стоявшая на очереди пьеса — «Стойкий принц» Кальдерона. Премьеры Мейерхольда в 1915 году быстро следовали одна за другой: 10 января — «Два брата», 18 февраля — «Зеленое кольцо», 23 апреля — «Стойкий принц» и 30 сентября — «Пигмалион».

Среди названных работ года самой принципиальной была кальдероновская. Именно «Стойкому принцу» журнал «Любовь к трем апельсинам» посвятил затем две большие статьи, написанные сотрудником редакции Жирмунским. Другой сподвижник Мейерхольда, В. Соловьев, впоследствии писал об этом спектакле в «Аполлоне», указывая, что Мейерхольд и Головин на этот раз «предложили вниманию публики продолжение сценической формулы, впервые ими испытанной при постановке мольеровского театра»[[517]](#endnote-504) — т. е. «Дон Жуана». Действительно, для спектакля был заново использован не только основной постановочный принцип «Дон Жуана», но отчасти — и прежние головинские декорации. Постоянная декоративная рама портала должна была изображать «покои роскошного старинного дворца, в которых происходит театральное представление». Арапчат заменили слуги просцениума, загримированные маврами. Этих слуг, «на глазах у зрителей меняющих декорации, зажигающих свечи, закрывающих переносным занавесом перемену декораций, которая происходит на сцене и объявляющих о наступлении перерыва», Мейерхольд в разных обличиях вел из спектакля {182} в спектакль, ибо они наиболее резко подчеркивали момент открытой театральности, напоминали зрителям, что театр — это театр.

«Таково, — писал Жирмунский, — хотя и в несколько ином смысле, значение просцениума, выдвинутого в зрительный зал, на котором то весело кривляются шуты, то перебрасываются страстными репликами Феникс и Мулей, то медленно проходит призрак “стойкого принца” с зажженною свечою. Выйдя *на просцениум, актер внезапно выступает из сценической рамки, становится видимым не в двух измерениях картины, а в трех — действительной жизни, со всех сторон*, и этим контрастом еще больше подчеркивается иллюзорность того, что происходит на самой сцене».

Обе статьи молодого Жирмунского, посвященные «Стойкому принцу», явно выражают идеи Мейерхольда — это видно хотя бы из того, что, подробно излагая замысел режиссера, автор не произносит ни слова похвалы ему. Тем интереснее проследить за дальнейшим развитием одной из коронных идей Мейерхольда дореволюционной поры — идеи «подыскать *формы и краски, движения и звуки*, которые *символически* выражали бы душевное содержание, заключенное в драматическом действии, которые были бы художественной *плотью*, до конца соответствующей *душе* поэтического произведения».

Тут дана, в сущности, исходная формула метафорического театра, каким всегда был театр Мейерхольда: театра, избегающего прямых жизненных соответствий, не отражающего жизнь, какая она есть, а выражающего в своих метафорах ее суть, «душу». Зритель, продолжал Жирмунский, должен относиться «к обстановке сцены — как к картине, к музыке слов — как к симфонии, ко всему представлению в целом — как к театральному зрелищу, воплощающему внутреннее содержание драматического произведения в подходящей и действенной форме, подчиненной законам особого порядка, законам театра»[[518]](#endnote-505).

Говоря конкретно о «Стойком принце», Жирмунский указывал, что данная постановка Мейерхольда «создает для драматического произведения абстрактную раму, дающую основной тон, основное настроение всего действия. Эта художественная схема через все действия не меняется; изменяются лишь отдельные детали, как бы гармонические тоны, намечающие соответственные различия отдельных моментов действия. На этом общем и обобщающем фоне, чрезвычайно скромном, заменяющем подробности — намеками и ясное — недосказанным, дано первенствующее место актеру, который призван здесь развить все тонкости своего искусства».

Столь твердо выдвигая актера-«солиста» на первое место в спектакле, утверждая, что актер должен принять на себя «всю тяжесть эмоционального содержания драмы», воплотить «художественное видение поэта-драматурга в самом звуке своего голоса, в позах и движениях, в жесте и костюме»[[519]](#endnote-506), Мейерхольд неожиданно главную мужскую роль, роль самого стойкого принца Фернандо поручил актрисе Н. Г. Коваленской.

Мотивировалось это так. Драма Кальдерона есть драма веры. Не мужественной и гордой, что обычно для испанского театра, а веры пассивной, веры любви и терпения. Мы встречаемся в этой пьесе с «верой молитв и упований, верой непротивления, — *верой женственной*. Такова вера Стойкого принца»[[520]](#endnote-507). Стремление подчеркнуть эту женственность, лиричность и добиться «какой-то внутренней силы в тонких формах слабого на вид юноши» и побудило Мейерхольда прибегнуть к травести.

«В исполнении артистки, — писал В. Жирмунский — проникновенно и чутко был намечен благородный, осиянный святостью облик принца…» {183} Ее реплики, «полные достоинства и кротости… создавали тихое очарование», когда же роль требовала экстатического напряжения, голос Н. Коваленской «звучал как-то особенно таинственно и чудесно»[[521]](#endnote-508).

Не все, впрочем, разделяли восхищение, высказанное в журнале Мейерхольда. Э. Старк писал: «В поисках осуществления той очаровательной нежности мужских лиц, какую мы знаем по портретам Ван-Дейка, Мейерхольд натолкнулся на поистине злосчастную мысль — поручить роль Фернандо — актрисе… Что получилось от такого трюка? То, что драма Кальдерона лишилась своего героя, а вместе с ним и всего своего идейного интереса. Пламенный рыцарь-крестоносец, носитель идеи подвига, христианского самоотвержения и смирения, — разве было что-нибудь на это похожее в облике изнеженного и слишком юного придворного по Ван-Дейку, который получился у г‑жи Коваленской?»

Возражения Э. Старка вызывала и вполне сознательная решимость Мейерхольда перенести время действия из XV века — в эпоху Кальдерона, в XVII век. «Португальские рыцари оказались одетыми и загримированными по Ван-Дейку, современнику Кальдерона. Ничего нельзя было бы иметь против того, чтобы “Стойкий принц” был разыгран в обстановке, современной его написанию, если бы от этого внешнего не пошло разложение внутреннего». Отдавая должное интересной мизансценировке да и вообще всей «очень серьезной, продуманной до мелочей» работе Мейерхольда, усматривая в ней результат «определенного сложившегося убеждения» художника, которое надо или принять целиком «или целиком же отвергнуть», критик заявлял, что «избирает второе», ибо пьесу видит по-иному, для него «она вся как яркий пламень, она насыщена темпераментом, и страсти в ней сталкиваются в крупной игре. Люди — мощные, как из скалы высеченные, из стали отлитые…»[[522]](#endnote-509).

Л. Гуревич в газете «Речь» писала, что Кальдерон «остался где-то далеко позади сцены, а спектакль превратился в эффектное декоративное зрелище на мотив из Кальдерона, в котором ласкала глаз яркая нарядная красочность кулис и костюмов, созданных Головиным, дразнила нервы острая нарочитость актерских поз и жестов, выделенных по режиссерским указаниям Мейерхольда. Основное убранство сцены было заимствовано из известной постановки мольеровского Дон Жуана… Заново написаны только переменные задние декорации, как бы вставляющиеся в раму. Но все это вместе, старое и новое, царственно-нежные краски передних холстов, солнечно-весенние тона далей, фантастическая бутафория в освещении люстр и двух многосвечников по бокам сцены, арапы, оригинальные головные уборы и головокружительная пестрота костюмов, подвижной занавес на шестах, вносимый двумя слугами и растягиваемый во время перемены бутафории на авансцене, — все это было так ярко, так завлекательно для внимания, что без той особой рисуночной “пикантности”, которую вносит в игру актеров режиссура Мейерхольда, они показались бы, пожалуй, слишком бледными. Но режиссура Мейерхольда давала чувствовать себя на этот раз почти непрерывно: никто из актеров не был непосредственен в драме Кальдерона. Произнося монологи, они медленно подвигались вперед — осторожными, рассчитанными шагами, словно идя по канату, или же застывали на месте, отставив одну ногу назад откинув корпус, напряженно подняв руку…».

Л. Гуревич посмеивалась над Лешковым, который в роли Мулея «передвигался по сцене не иначе, как тигриными прыжками». Коваленская, по мнению Л. Гуревич, «отнеслась к своей задаче с видимой серьезностью и произносила монологи Дон Фернандо с пафосом, напрягая голос, порою торопясь, захлебываясь и к концу почти изнемогая. Но нужно ли говорить о том, что в этих театральных исступлениях молодой артистки не прозвучала ни одна нота, способная захватить сердце глубоким религиозным экстазом…»[[523]](#endnote-510).

{184} Упреки Л. Я. Гуревич могли быть восприняты Мейерхольдом как похвалы: он добился того, чего желал. Что касается «религиозного экстаза» и «непосредственности», которых не обнаружила сподвижница Станиславского, а также — скромности и сдержанности, которую она явно хотела бы предложить для «Стойкого принца», то в намерения Мейерхольда все это не входило.

Но подлинное содержание его нарядного спектакля неожиданно перекликалось с творениями московской Первой студии. В пышную композицию проникла и одушевила ее тема человеческой слабости, более того — тема законности этой слабости, тема стойкости добра. Поэтизация кроткой веры составляла ясный смысл всего зрелища. Она, эта тема, как и сквозная тема всех спектаклей Первой студии с ее «душевным реализмом», была внутренне полемична по отношению к патриотическому возбуждению военных лет. Культу грубой силы отчетливо и декларативно противостояла трогательная женственность принца, его изящество, его легкость. Это была своего рода «дегероизация», выраженная в наивной и прямой форме. Назначение Коваленской на главную мужскую роль объяснялось отнюдь не «инстинктивным стремлением к пикантности» (как думала Л. Гуревич), а вполне сознательным умыслом, заведомо отрицавшим намерение изобразить «людей мощных, как из скалы высеченных, из стали отлитых» (слова Э. Старка). Женственность воспринималась и прославлялась — в год войны! — как достоинство, более значительное, нежели мужество. Кротость, стойкость в добре идеализировались.

Принципиальное и важнейшее для Мейерхольда отличие от Первой студии состояло, однако, в том, что тема добра и кротости шла об руку с темой красоты, экзотической и мечтательной. Яркое оперение спектакля выдавало призрачность высказанных в нем надежд, без обиняков говорило о том, что надежды эти несовместимы с жизнью, обступившей театр. Вот почему, в конечном счете, это был очень грустный спектакль.

Разумеется, не все проблемы, волновавшие в данном случае Мейерхольда, были решены. Внимание к стилю автора, стремление сценически прочесть не данную пьесу только, а — «всего» драматурга, выявить присущий его творчеству особый сценизм были в «Стойком принце» заслонены еще более общей задачей — раскрытием принципов театральности определенной эпохи, конкретно — XVII века. Заимствуя у самого себя общее решение, найденное для мольеровского спектакля и меняя в этом решении очень немногое (сменные задники Головина, некоторые принципы мизансценирования, некоторые функции слуг просцениума), Мейерхольд скорее проверял и обогащал уже однажды сделанную композицию, нежели создавал нечто принципиально новое и специально кальдероновское. Зато чрезвычайно существенной явилась доказанная Мейерхольдом возможность по-новому, *идейно* связать эту композицию с современностью.

В кругу эстетических задач, которые возникали перед режиссером во всех его «главных» «генеральных» постановках классики, постепенно становились определяющими, во-первых, раскрытие стиля эпохи, во-вторых — стиля автора, в‑третьих — установление прямой связи между прошлым и настоящим. Очень скоро мы увидим, как решались все эти задачи в «Грозе» и «Маскараде».

Россия все глубже увязала в войне и терпела на фронте одно поражение за другим. В умах людей театра царила сумятица. Пораженческие лозунги большевиков были им непонятны, патриотические же чувства оскорблялись военными неудачами и все более явным разложением и развалом в тылу. Сцена в этот трудный период никак не могла примениться к жизни, и все русские театры, за исключением только Первой студии, без сомнения оппозиционной {185} по отношению к войне, не знали, что ставить, как ставить и как играть. Грусть, сквозившая в мейерхольдовском «Стойком принце», была вполне понятна, как понятна была и та эстетизация прошлого, которой дышал спектакль.

Среди многих симптомов духовного застоя, охватившего в это время русскую интеллигенцию, характерна стремительная и грустная эволюция критического таланта Кугеля. Его принципиальный консерватизм вырождался в старческую брюзгливость. Кугель посвящал длинные хвалебные статьи, откровенным драмоделам — Рышкову, Трахтенбергу, хвалил, не зная меры, арцыбашевскую «Ревность», все еще доказывал, что в 1896 году он вполне обоснованно высмеял чеховскую «Чайку». К его постоянным мишеням — Художественному театру, Станиславскому, Мейерхольду, Леониду Андрееву — вдруг прибавилась новая: Кугель стал яростно бранить Шоу, чьи пьесы все чаще появлялись на русской сцене.

А Мейерхольд именно в это время поставил «Пигмалион». Кстати, постановка эта совершенно забыта историками театра. Правда, Н. Д. Волков упоминает представление «Пигмалиона», состоявшееся 26 апреля 1915 года «с благотворительной целью» в Михайловском театре. Но это был на скорую руку собранный спектакль, который прошел один раз — а 30 сентября 1915 года Мейерхольд показал комедию Шоу в Александринском театре, и она вошла в репертуар надолго. Элизу Дулиттл играла Е. Рощина-Инсарова, Хиггинса — Б. Горин-Горяинов, миссис Хиггинс — А. Немирова-Ральф, старика Дулиттла — К. Яковлев. Кугель использовал эту премьеру как повод для очередного, далеко не первого и очень длинного фельетона против Шоу, которого упрекал в семи смертных грехах, в частности — в «художественной узости», банальности, в стремлении «затушевать драматические коллизии социальных неравенств». Об актерах он бегло упомянул в конце, все они ему не понравились. О Мейерхольде же сказал, что режиссер «с какою-то непонятной апатией ставил пьесу. Все было очень пресно, очень аккуратно, и даже во внешнем смысле, в рисунке декораций и интерьеров, режиссер ничем себя не проявил»[[524]](#endnote-511). А между тем в мейерхольдовской постановке «Пигмалиона», внешне действительно скромной, звучали ноты резкого обличения сытого снобизма, холеной барственности: Горин-Горяинов играл Хиггинса с откровенной издевкой. Рощина-Инсарова в роли Элизы Дулиттл была хрупка, ее зябкая, тихая слабость и ее честное простодушие сперва только скромно и смиренно возражали самодовольству Хиггинса, а потом резко, зло, некрасиво и грубо атаковали его культуру — в сущности, мнимую, его превосходство — неоправданное и ложное.

Для Мейерхольда конфликт тут был не в противопоставлении бедности и богатства, а в противоборстве истинного таланта (Элиза) с надменным жречеством псевдонауки. Его Хиггинс был английским Серебряковым. Это почувствовала Л. Гуревич и в газете «Речь» обронила даже замечание об органической родственности талантов Шоу и Мейерхольда. Л. Гуревич усматривала общее в стремлении английского драматурга и русского режиссера к острой, до парадоксальности, трактовке эстетических проблем[[525]](#endnote-512). В известной мере мейерхольдовская постановка «Грозы», вызвавшая бурю недовольства, подтвердила эти размышления.

Первая проблема, сразу же возникшая перед Мейерхольдом, как только он задумался о «Грозе», — была неизбежная в данном случае проблема быта. Режиссер, всегда отрицавший бытовой театр, столкнулся с драматургом-бытописателем. В быт, в его доскональнейшее знание уходит корнями своими и великолепный язык Островского — значит, Мейерхольду предстояло решить, как прозвучит текст Островского в его спектакле. Можно подумать, что само обращение Мейерхольда к Островскому было продиктовано (по {186} крайней мере отчасти это так) стремлением испытать свои новые режиссерские принципы в обстоятельствах, наименее для его принципов благоприятных, в условиях для них априорно невыгодных.

В беседе с артистами Александринской труппы, опубликованной впоследствии журналом «Любовь к трем апельсинам», Мейерхольд сосредоточил свое внимание прежде всего на том, как следует произносить текст Островского. Он тщательно изучил все рецензии на первое представление «Грозы» в Александринском театре в 1859 году. И пришел к выводу, что исполнителям той далекой премьеры, сыгранной за полвека до его спектакля, мешал «пейзанский жаргон», мешало фальшивое понимание народности, когда актер «начинает отыскивать и подносить (с особенными подчеркиваниями) отдельные диковинные выражения и чудные словечки, совершенно не пытаясь овладеть строем речи драматурга в целом и совсем не умея синтетически собирать слова в своеобразную прозаическую мелодию».

Тут содержалось уже характернейшее для Мейерхольда указание: Островского надо воспринимать, как поэта, в его тексте надо уловить мелодию, надо найти в нем «ритмически-тонкую музыку».

Далее Мейерхольд резко и внутренне обоснованно изымал Островского из его окружения, отделял Островского от «жанристов вроде Потехина и Григоровича» и вводил его в круг таких великих поэтов русского театра, как Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Он обращал внимание своих слушателей на тот факт, что в годы наиболее интенсивной сценической жизни пьес Островского (т. е. во вторую половину прошлого века) ни Пушкин, ни Лермонтов не шли на русской сцене, что «Ревизор» по сути дела уступил место «доступной» «Свадьбе Кречинского», а «Смерть Тарелкина» не игралась. Другими словами, он показывал, что Островский исполнялся в ту пору, когда русской сценой завладели посредственные драматурги, подражатели, эпигоны, и традиция исполнения пьес Островского сложилась в условиях торжества эпигонского бытового театра, в пору кризиса и даже полного отсутствия театра поэтического. «Теперешние апологеты бытового театра, — замечал Мейерхольд, — упорно тащат Островского обратно в этот круг», т. е. к поверхностному жанризму.

Оставим в стороне вопрос о том, насколько прав был Мейерхольд, бегло анализируя общее состояние русского театра второй половины XIX века. Гораздо более важны для нас его конкретные намерения. Он хотел бы, чтобы актеры добились «подлинной народности» в той «манере словопроизношения», которая связана с «текстами театров Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Островского». Тут важно не только характерное для Мейерхольда восприятие названных им драматургов как целых сценических миров, как особых «театров». Еще важнее общее восприятие всех этих «театров» как единой — прерванной и подлежащей возобновлению — великой *поэтической* традиции.

Надо особо заметить, что Мейерхольд, обращаясь к «Грозе», пытался возродить или даже заново создать и *конкретно* традицию Островского. Ибо для русского театра начала XX века Островский был до той поры и мало интересен, и мало значителен. Только эпизодичные театральные события (вроде спектакля МХТ 1910 года «На всякого мудреца довольно простоты») и некоторые крупные артисты (О. Садовская в Москве, В. Стрельская в Петербурге, В. Комиссаржевская в столицах и на гастролях) сохраняли Островскому сценическую жизнь. А. Кугель из года в год оглашал страницы своего журнала стенаниями о том, что играть Островского некому, что играть его разучились.

В этой ситуации идея Мейерхольда поставить — и поставить по-новому — одну из главных пьес Островского приобретала особенно важное значение. Добиваясь поэтического звучания пьесы Островского, Мейерхольд указывал: «“Малейшие оттенки народности”, данные в тексте драматурга, еще не {187} дают права актеру давать “малейшие оттенки народности” в игре с подчеркиванием словечек». Подчеркиванию словечек он объявил жесточайшую войну. Целью же поисков стало «таинственное в творениях Островского»[[526]](#endnote-513), указанное в свое время еще Аполлоном Григорьевым, статьи которого Мейерхольд с увлечением цитировал.

В газетном интервью Мейерхольд говорил, однако, что в молодые годы ему «посчастливилось еще застать в Москве изумительный ансамбль специалистов по Островскому, которые бережно хранили заветы предшествующих годов, как следует играть Островского». И называл этих «специалистов»: «в роли Тихона мне довелось видеть Михаила Провыча Садовского, в роли Кабановой — Рыкалову, в роли Феклуши — О. О. Садовскую»[[527]](#endnote-514).

Неразрывно соединялась с ощущением поэтической природы языка Островского вся внешность спектакля, задуманная Мейерхольдом и Головиным в полемике с обычным и почти неизменным для русской сцены прямым желанием изобразить «темное царство». Головин вспоминал позже: «Размышляя над декорациями к “Грозе”, я решил отказаться от иллюстративного подхода к пьесе Островского, а пытался создать фон, соответствующий стилю русской романтической драмы, показав при этом ее национальные особенности. Введя цветную орнаментику в роспись стен и обстановки, я хотел придать всему зрелищу красочность и впечатление довольства»[[528]](#endnote-515).

Соответственно такому замыслу, декорация первого акта была чиста и нарядна. Первым планом ее был зеленый бульвар с аккуратно подстриженными деревьями, белой оградой, низенькими скамейками. Вторым планом {188} открывалась жемчужно-серая речная даль. «Налево на заднем плане, — писал В. Соловьев в “Аполлоне”, — пятикупольная церковь цвета красного кумача, куда ходят молиться в праздники и накануне праздников люди степенные, сами себя уважающие. Ходят они медленно, с надлежащей важностью, с презрением оглядывая тех, кто помоложе, кто любит по бульвару прогуливаться, семечки пощелкивать да подолгу стоять у белого палисадника и смотреть, как Волга бежит. А вдоль палисадника березки посажены, а под березками скамейки стоят зеленые, как перила у палисадника. А за березками, за палисадником, за церковью Волга бежит, а за нею даль, которой и конца нет»[[529]](#endnote-516).

«Таких на диво выкрашенных новеньких скамеечек, — посмеивались рецензенты, — даже в столице на бульваре не встретишь. А население, должно быть, на редкость благоденствовало, судя по тому, как оно было разряжено, даже в обыкновенные дни. Не жизнь была в гор. Калинове, а постоянная масленица, если судить по костюмам»[[530]](#endnote-517).

«Впечатление довольства» возникало и в доме Тихона. Сундуки и лари, обитые кованым железом, стояли в углах, красивая изразцовая печь словно бы восседала в центре комнаты, на заднем плане поблескивала стеклянная галерея. «В доме тишь да гладь, божья благодать, — замечал Соловьев. — Спокойная белизна стен оттеняет, по контрасту, развитие драмы Катерины». В третьем действии надо всем доминировали большие запертые ворота, за которыми причудливо громоздились строения дома Кабановых. По общим отзывам более всего удалась Головину декорация оврага. «Все эти сплетающиеся между собою стволы деревьев, освещенные полумесяцем, образуют особый мир, очень близкий к характеру русской романтической фантастики. Деревья меняют свои размеры. Это именно тот уголок, где влюбленные при свете луны назначают свидание»[[531]](#endnote-518). Один из рецензентов писал: «Декорация оврага на берегу Волги, создающая настроение любовной истомы, выше похвал. Там все заросло, все перепуталось»[[532]](#endnote-519).

Следующая декорация, где у Островского весьма кратко обозначена «узкая галерея со сводами старинной, начинающей разрушаться постройки», давала внезапный и сильный красочный ответ на тему «любовной истомы». Полыхали красные, малиновые, багряные краски. Изображалась геенна огненная. Головин написал развалины церкви, со стен которой глядели остатки большой фрески Страшного суда. На этом огненном фоне и завершалась трагедия, — вопреки ремарке Островского, Мейерхольд не пожелал возвращаться к декорации первого акта.

Режиссер и художник твердо вели зрителя от «благолепия» первой картины к сытости и довольству второго и третьего акта, затем — к романтической томности и греховности оврага и в финале давали внезапную вспышку пламени. В этом пламени должна была гибнуть героиня.

Героиней же была Рощина-Инсарова, — тут у Мейерхольда никаких колебаний не было, только с этой актрисой хотел он ставить «Грозу» и даже свою речь, обращенную к актерам, демонстративно Рощиной-Инсаровой посвятил.

Дарование Рощиной-Инсаровой считали изящным, но нервическим. Актриса славилась внезапными переходами от возбуждения почти экстатического — к меланхолической, как бы вовсе эмоционально не окрашенной скороговорке, от ритмов острых и нервных — к вялым, погасшим. Критики нередко в Рощиной-Инсаровой видели характернейшее знамение времени. Ее героини воспринимались обычно как серия утрированных, почти пародийных изображений современной женщины тех лет. Рощина-Инсарова была олицетворением модного женского типа. Ей подражали светские дамы, ее прически, платья, манеры со сцены уходили в жизнь, в быт.

{189} В «Грозе» Рощина уже играла на сцене московского Малого театра в 1911 году. Тогда ее Катерина, «худая, бледная женщина в тяжелом парчовом сарафане, в такой же, низко на лоб надвинутой повязке»[[533]](#endnote-520) повергла критиков в полное изумление. А. Кайранский писал, что не может принять этот «слишком нервный, слишком отрывистый и современный образ»[[534]](#endnote-521).

Между тем, Мейерхольда, конечно, такая «отрывистость» привлекала. А кроме того, Рощина обладала еще одним важнейшим достоинством. «Помимо эмоциональных свойств ее дарования, — писал Ю. Юрьев, — в ней всегда было велико стремление к яркому и точному воспроизведению стиля, который она необыкновенно схватывала»[[535]](#endnote-522). Это чувство стиля, чувство автора делало Рощину-Инсарову особенно нужной для Мейерхольда исполнительницей, и в композиционном и стилистическом центре его «Грозы» Рощина главенствовала по праву.

Пресса приняла мейерхольдовскую «Грозу» враждебно. А. Кугель писал, что постановка Мейерхольда «произвела впечатление, которое нельзя назвать иначе, как угнетающим». Его ошеломило прежде всего то, что вместо «темного царства» глазам зрителей предстало некое, по выражению критика, «царство берендеев». Кугель рассказывал: «В этом городе Калинове — вечный праздник. Все жители одеты в высшей степени нарядно, ярко, богато. Так, Дикой щеголяет в ярко-желтой длиннополой поддевке, бедняк Кулигин в чудесном сером сюртуке, с бархатным воротником, мещане то в синих, то в зеленых, то в оранжевых поддевках и пр. Само собой, что Катерина не выходит из шелков — даже в овраг на свидание. Да что Катерина! Феклуша, побирающаяся на бедность, и та одета в платье отличной добротности и примерной опрятности. О сумасшедшей старухе и говорить нечего. Она ходит по улицам и бульварам необыкновенного города Калинова в том самом ярко-золотистом {190} платье, которое у нее сохранилось от Эрмитажного бала при Екатерине Великой, и — замечательное дело, возможное только в этом единственном городе Калинове, — без малейшего пятнышка, словно только что вынуто из сундука.

Таков этот маскарад. Пестрота, нарядность костюмов дают впечатление иллюзорности, какой-то сказки жизни»[[536]](#endnote-523).

Возражения Кугеля были хотя бы конкретны. Постоянный и непримиримый оппонент Мейерхольда Александр Бенуа в статье о «Грозе» изливал свое возмущение, не затрудняясь аргументацией. «Это, — писал он, — нечто до такой степени странное, что только диву даешься. Это уже какие-то симптомы страшной болезни. Здесь и в небрежности нельзя винить, до того все, что мы видим, имеет характер нарочитый и даже в известной степени тщательный. Не просто неудача, а чудовищная слепота».

Разъясняя причины этой слепоты, Бенуа без обиняков замечал, что она есть не что иное, как «веяние немецкого засилья»! Такой выпад в 1916 году, в разгар русско-немецкой войны, был, очевидно, сделан вполне сознательно, ибо дальше Бенуа, задыхаясь от взволнованного патриотизма, утверждал: «В северной столице — теплице нужно бы с особой бережностью культивировать русскую правду, и горе нам, если мы станем себе на глупую мелкую забаву искажать то, что родина произвела возвышенного и прекрасного… Александринский театр должен быть, кроме разных других задач, каким-то “живым музеем русского быта”, волшебным фонарем, бросающим на финских берегах “отражение всей России”».

В спектакле Мейерхольда Бенуа этого патриотизма не сыскал. «Гуляют, — писал он, — какие-то скоморохи и марионетки среди бесцветного тряпья, что-то бормочут и поют, все это без намека на какую-то правду, без проблеска жизни…» Рощина-Инсарова возмутила Бенуа. «Полюбить эту шуршащую робронами и закутанную в платки истеричку, эту огрызающуюся, недовольную своим milieu[[537]](#footnote-17), скучающую и наводящую скуку даму — невозможно», — сокрушался он. Катерина «только шуршит робронами, сердится и скучает, и ни единая искорка ее души не пробивается наружу. Фигура из стеклянного шкафа исторического музея, а не живой человек».

Интересно, что безапелляционный приговор Бенуа был вынесен не сразу после премьеры, а спустя девять месяцев. Критик так объяснял свое запоздалое выступление: «Лишь на этих днях я, наконец, увидел “Грозу” в новой постановке на Александринской сцене. Успех ее в прошлом сезоне был так велик, что мне не удалось достать себе место»[[538]](#endnote-524). Признание любопытное. После того, как почти все газеты в один голос разругали мейерхольдовскую «Грозу», Александр Бенуа целых девять месяцев не мог попасть на спектакль. Значит, между критикой и публикой в это время никакого согласия не было. Что же, однако, заинтересовало зрителей, в чем видели они смысл спектакля? В известной мере отвечают на этот вопрос дневники Теляковского.

После генеральной репетиции 8 января 1916 года он записал: «Пьеса разыграна в духе 40‑х годов и производит сильное впечатление. Декорации и костюмы, которые должны быть фоном пьесы, играют при данной постановке не только роль фона — но дополняют развертывающиеся перед нами нравы старой России, придавая еще большую выпуклость тогдашней жизни. — Посмотрев “Грозу” Островского, во-первых, видишь, что многое только наружно изменилось в наше время и, во-вторых, понимаешь, почему многое может существовать и развиваться в настоящее время. В этой поэзии много темной силы, зла, уродства, которое пустило глубокие корни в русской жизни и {191} устройстве, и если юнкерство сделано из немцев — настоящих нравственных и сердечных дикарей в XX веке, то эти нравы подготовили наглых взяточников, воров и беззаконных законников настоящей России. Указание на ничтожество бедных, на силу и законное самодурство богатых, высказываемое лицами пьесы с полным убеждением, не могло не отразиться на будущих поколениях»[[539]](#endnote-525).

Так выступили наружу потайные мотивы замысла Мейерхольда. Избегая бытовой достоверности, отказываясь от прямого изображения «темного царства», превращая прозаический и дикий Калинов в некий сказочный град Китеж, Мейерхольд вырывал всю драматическую ситуацию «Грозы» из конкретных исторических обстоятельств русской жизни середины XIX века. Но одновременно тем самым обнаруживал актуальность этой ситуации для начала века XX. Опоэтизированная, она обретала значение всеобщности. Вместо конкретного купеческого темного царства и темного быта выступала угаданная — понятая даже Теляковским (отнюдь не самым проницательным зрителем) власть темных духовных сил. Исконно русское выступало в обобщенном и грозном виде, прошлое сближалось с современностью и заставляло с тревогой думать о будущем. «В этой поэзии много темной силы, зла и уродства» — таков был, как мы только что убедились, эмоциональный итог и вывод спектакля. Что же этим темным силам противостояло? Другими словами, какова была тема Катерины?

В день премьеры Теляковский отметил, что «Рощиной очень много рукоплескали»[[540]](#endnote-526).

В рецензиях удача актрисы никем почти не была отмечена. Один только Вл. Боцяновский в «Биржевых ведомостях» писал: «Рощина-Инсарова — с ее большими, глубокими, грустными глазами, со всем ее скитским обликом, точно сошедшая с картины Нестерова, — Катерина, лучше которой не подыскать… При грозных прорицаниях ее проникновенного голоса в театре водворялась мертвая тишина… Становилось действительно страшно»[[541]](#endnote-527). Впоследствии партнеры по «Грозе» отзывались о Рощиной-Инсаровой с восхищением. Ходотов, игравший Тихона, писал, что артистка «имела большой успех в роли Катерины»[[542]](#endnote-528), а Юрьев, игравший Бориса, вспоминал ее облик «как бы нестеровского письма» и музыку ее речи — «прямо из недр старообрядческого быта»[[543]](#endnote-529).

Нестеровская, иконописная краса мейерхольдовской Катерины, тонкой и хрупкой, страдальческий излом рук, горестный старообрядческий распев речи — все это придавало героине спектакля скорбную отрешенность, почти сомнамбулическую отделенность от жизни. Катерина была сама по себе — и сама не своя — с невозможной любовью и неминуемой бедой, никому не способная открыться до конца, никем не понятая, никому не нужная. В полном и застывшем одиночестве двигалась она сквозь спектакль. Критики, браня Рощину, признавали все же, что лучшими моментами роли были — разговор с Варварой в первом акте («Отчего люди не летают…») и встреча с сумасшедшей барыней в конце четвертого акта, т. е. именно те моменты, где наиболее точно и до боли остро выявляется страх Катерины перед жизнью, перед ее прозой и ее безумием. Зато все рецензенты в один голос писали, что «знаменитая сцена с ключом была проведена бледно»[[544]](#endnote-530). Иначе и быть не могло. Для Катерины — Рощиной, безоглядной, да и заведомо обреченной, этот момент колебаний, сомнений, момент нерешительности был, конечно, пустой условностью, самые колебания выглядели мнимыми, если не нарочитыми. Нет, такая Катерина — не колебалась. Из‑под низко, до бровей повязанного узорного цветастого платка встревоженные, вопрошающие и безответные глаза Катерины рассеянно глядели и на ключ (как будто отказ от ключа может что-нибудь изменить!), и на калиновское сытое и вычурное благолепие, {192} и на томную и хмельную, но тоже сытую, для нее — совершенно чуждую любовь Варвары и Кудряша.

Занятно, что в одной из рецензий сказано было, будто в спектакле Мейерхольда Варвара, а не Катерина — «луч света»…[[545]](#endnote-531). Во всяком случае, Варвара — Ростова играла «бойко», показала «своеобразную девушку, которую не запугать»[[546]](#endnote-532). Но для Катерины — Рощиной в свободе и в вызывающей независимости Варвары не было ничего привлекательного. Варвара воспринималась как самое вольное и живое олицетворение того «берендейского» мира, которым объединялись все — и Дикой, и Кабаниха, и Кудряш, и сумасшедшая барыня в ярко-золотистом платье времен Екатерины Великой, и даже Тихон, — мира, которому отчетливо противостояла Катерина.

Ее красота, холодная и строгая, была как бы внешним выражением нравственной чистоты и душевного оцепенения. «Когда Катерина — Рощина в мейерхольдовской “Грозе” в исступлении падала на колени перед образами, — вспоминал Б. Алперс, — она расправляла в живописном порядке складки своего тяжелого шелкового платья и изящным движением поднимала кверху тонкие руки, застывая на мгновение, словно на полотне изысканного художника»[[547]](#endnote-533). Тут, в интереснейшем противоречии между «исступлением» Катерины и ее заботой о красоте складок платья, всех этих «шуршащих робронов», так раздражавших Бенуа, была, как в капле воды, вся мейерхольдовская героиня — изящная, утонченная и обреченная.

Закутанная в платки, Катерина словно бы знала нечто никому неведомое, для всех скрытое. Она была нестеровская, но и — блоковская. Та женщина, которая прошла сквозь поэзию Блока, та, у которой «плат узорный до бровей», — вышла на Александринскую сцену, «так равнодушна и светла, как будто ангелу паденья свободно руку отдала». В отрешенности, в обреченности, в готовности к гибели была ее завидная свобода. Это был заманчивый для Мейерхольда образ романтической, в сущности, героини, противопоставившей нарядному, сытому и охальному балагану бытия некое, пусть смутное, пусть не вполне определенное, но, все же, более высокое, гордое предназначенье.

Такова была первая серьезная и масштабная работа Мейерхольда в сфере воплощения русской классики. Есть, конечно, определенная закономерность в том, что годы войны, годы напыщенного патриотического возбуждения, которым прикрывались империалистические вожделения России, стали для Мейерхольда порой специального и пристальнейшего внимания к классической отечественной драме и отечественной старине.

{193} Уже без прежнего азарта и увлечения восстановил Мейерхольд весной 1916 года в «Привале комедиантов» — маленьком театрике Бориса Пронина, где стены зрительного зала были расписаны С. Судейкиным, а фойе — Б. Григорьевым и А. Яковлевым, — пантомиму «Шарф Коломбины». В одной из немногочисленных рецензий говорилось, что «возобновленная пантомима… производила впечатление хорошо слаженного механизма. А механизм есть штука мертвая, как всем известно… Яркость и здоровый экстракт балагана, которые проповедует доктор Дапертутто-Мейерхольд», — «расплылись и поблекли»[[548]](#endnote-534).

В. Н. Соловьев утверждал, что увядание пантомимы произошло в результате смены художника: спектакль 1910 года оформлял Сапунов, спектакль 1916 года — Судейкин. Художники, в 1905 году совместно дебютировавшие в Студии на Поварской, по-разному понимали и чувствовали театр. Сапунов прекрасно знал театральную технику, у него «были свои краски, но он всегда умел их сочетать с особенностями той пьесы, для которой работал». Для Судейкина же театр был «выставочным помещением огромных размеров». Декоративность становилась у него самоцелью, он превращал сцену в огромный ковер. Судейкин, писал Соловьев, «иногда не чувствует театра»[[549]](#endnote-535), и пантомиму «Шарф Коломбины» он «задушил» чрезмерной пышностью.

Вероятно, холодность этот представления отчасти, по крайней мере, отражала также и охлаждение Мейерхольда к идее чистой театральности. Во всяком случае, снова — в который раз! — упрекая МХТ в натурализме, Мейерхольд в связи с явной неудачей МХТ — постановкой пьесы Д. Мережковского «Будет радость» — неожиданно выступал, во-первых, в защиту «настроения» и, во-вторых, против «вводных» режиссерских сцен, посторонних главной мысли пьесы. «Нужно, — говорил он, — отрешиться от натурализма на сцене — и больше давать настроения, больше самой живой и настоящей жизни. Пусть многие театры ошибаются, но обидно, до боли обидно допустить эту ошибку в Московском Художественном театре. В последней пьесе этого сезона, пьесе Мережковского “Будет радость”, этот натуралистический метод постановки чувствуется довольно-таки ясно. И лично мне, и целому кругу театральных русских деятелей, примкнувших к идеям нового желаемого театра, претит этот надоевший натурализм.

Скажу вам, что в настоящем театре *нужно играть самую пьесу и не выдвигать вводные сцены, которые только отнимают время у артистов и внимание у режиссера*.

{194} … Когда-то зародившийся *огромный* Художественный театр постепенно мельчал, постепенно отдалялся от театра настроения, на который имел все данные, — и упорно, презирая все на пути, шел к устаревшему натурализму.

А это уже плохое дело.

Если бы руководители Художественного театра помнили завет Чехова, они никогда бы не сбились со строго намеченного пути и никогда бы не зашли в тот тупик, в котором, довольные и сияющие, стоят сейчас»[[550]](#endnote-536).

Выпад Мейерхольда против спектакля, поставленного Вл. И. Немировичем-Данченко, был, видимо, отчасти обусловлен тем, что сам он в это время намеревался ставить другую пьесу Д. Мережковского — «Романтики». Действие ее происходило в 30‑е годы XIX века и, следовательно, отвечало тогдашнему острому интересу Мейерхольда к прошлому России. Главным героем пьесы был Бакунин, играл его Ю. Юрьев. Премьера «Романтиков» состоялась в Александринском театре 21 октября 1916 года; наиболее обстоятельный и серьезный разбор спектакля дала Л. Я. Гуревич.

«Волнующее ум и воображение имя центрального действующего лица пьесы, — писала она, — легкий аромат эпохи, с которой связаны дорогие для русской интеллигенции образы Белинского и Станкевича, красивые и нежные женские фигуры в поэтических костюмах и прическах 30‑х годов; цитаты из романтических стихов, и пение под аккомпанемент арфы, и ярко-голубое лунное освещение, льющееся сквозь стекла обширных сеней старинного помещичьего дома, и вообще все то “зрелищное”, что заложено в самой пьесе и обставлено красочными декорациями Головина, — все это при громком имени автора пьесы достаточно объясняет внешний успех ее… Неизбежная у Мережковского “полярность” образов дана была на этот раз самою жизнью: Михаил Бакунин — это всеразрушающий пламень мысли при недостатке непосредственного чувства, высшая экзальтация могущественного ума, воплощенные бунт и движение; скромный Дьяков — это благородное, но непросветленное сознательностью сердце, человек, способный на величайшую жертву, но неспособный возгореться разрушительно-творческой идеей. Мережковский хотел сознательно углубить этот контраст, дать образы, воплощающие, с одной стороны, “ум головной”, с другой стороны — “ум сердца”»[[551]](#endnote-537).

Тем самым Л. Гуревич вольно или невольно указывала, однако, на чисто «головное», рассудочное и искусственное построение пьесы, в которой эмоция (Дьяков) и интеллект (Бакунин) были даны в статичном противоположении, в схеме. Эту схему Мейерхольд попытался разрушить, предлагая задания актерам по классическому рецепту Станиславского: «играешь злого — ищи где он добрый». Юрьев старался играть Бакунина с максимально ему доступной экспансивностью и «актерской пылкостью» напоминал даже Фердинанда из «Коварства и любви»; роль страстного Дьякова сознательно была поручена холодному резонеру Лешкову. Таким образом, схема, данная Мережковским, была актерски опровергнута. Но вне этой схемы никакой идеи и мысли в пьесе не оставалось. И потому даже Теляковский, который считал, что критики напрасно бранят спектакль, что артисты «отлично справились со своей задачей и все играли хорошо: Юрьев, Коваленская, Яковлев, Лешков, Шигорина, Домашева и др., — неожиданно заключал: — Смыслу, конечно, в пьесе мало, и что хотел автор — трудно понять, но пьеса забавна»[[552]](#endnote-538).

Это последнее замечание, при всей его домашней непринужденности, вероятно, остается наиболее точным. Забавно было прежде всего то, что рождение идеи анархизма прямо выводилось из банальной любовной коллизии в семействе Бакуниных… Смыслу в пьесе, а, значит, и в спектакле было действительно маловато.

{195} После «Романтиков» на драматической сцене последовал «Каменный гость» Даргомыжского в оперном Мариинском театре. В этой работе для Мейерхольда многое решалось. С одной стороны, она как бы завершала тему Дон Жуана, любимую и выношенную, с другой стороны — вплотную приближала Мейерхольда к главнейшей его задаче этих лет — к созданию поэтического русского спектакля. Не следует забывать, что совсем незадолго до постановки «Каменного гостя» Мейерхольд в статье «Бенуа — режиссер» разгромил «до основанья» пушкинский спектакль МХТ, обвинил Бенуа в полном непонимании поэзии и стиля Пушкина, высмеял «звяканье цепей, щелканье замков, перекликание ночных сторожей» и вообще весь тяжеловесный натурализм, с которым исполнялся Пушкин на сцене МХТ. Теперь Мейерхольду предстояло на деле доказать, что возможен и продуктивен принципиально иной подход к «Маленьким трагедиям». То обстоятельство, что ставилась не просто одна из пьес Пушкина, а опера Даргомыжского, и упрощало, и усложняло дело. Неизбежные условности оперного спектакля вполне соответствовали в данном случае намерениям Мейерхольда. Но они же обязывали дать оригинальное решение, которое начисто снимало бы ощущение банальности, привычности. Опера должна была прозвучать без трафаретной оперности. Сквозь Даргомыжского и вместе с Даргомыжским должен был слышаться Пушкин.

Одна из главных постановочных идей Мейерхольда на этот раз вела к сознательному сокращению размеров сцены.

Идея эта подсказывалась самим творением Даргомыжского, создавшего речитативную оперу камерного характера, и осуществлялась Мейерхольдом {196} с обычной для него виртуозностью и смелостью пространственных решений. Действие концентрировалось умышленно на маленькой игровой площадке, ему придавалась камерность — в противовес обычной тенденции оперы распространяться вширь и захватывать всю сцену. Головин соорудил огромный черно-фиолетовый с серебром портал, украсил его колоннами и статуями и тем самым уменьшил зеркало сцены вдвое. Образовавшаяся маленькая сцена закрывалась специальным черным занавесом. Маленькая сцена эта была еще и приподнята и несколькими ступеньками соединена с вынесенным вперед просцениумом. Таким образом, получалось очень необычное для оперного спектакля сочетание маленького зеркала сцены с огромной ее глубиной, еще увеличенной просцениумом, и Мейерхольд обрел совершенно неожиданные возможности построения уходящих вдаль мизансцен.

Говоря об основных принципах постановки «Каменного гостя», Мейерхольд утверждал, что в этом произведении «пред нами как бы маскарадная Испания, возникшая в представлении поэта, вкусы которого отразили все особенности художественного настроения России тридцатых годов XIX века».

Так режиссер недвусмысленно связывал свою работу над «Каменным гостем» с работой над лермонтовским «Маскарадом». И продолжал: «Вследствие этого постановка избегает даже намека на этнографическое в сценическом воплощении пушкинской Испании».

Итак, мыслилась Испания пушкинская, Испания маскарадная. Далее излагались некоторые интересные конкретные решения. В первой картине, говорил Мейерхольд, «… обыкновенно представляют на сцене кладбище и совсем забывают о необходимости показать ворота Мадрита (вторая строка пьесы: “достигли мы ворот Мадрита”). Благодаря введению просцениума, нам удалось сделать так, что на сцене одновременно чувствуется близость кладбища и близость того города, куда стремится Дон Жуан».

Считая, что для Дон Жуана в принципе все женщины одинаково желанны и каждая — только новое олицетворение все той же страсти, что «Лаура и Донна Анна представляют собой различные маски одной и той же эротической сущности», Мейерхольд предложил Головину дать совершенно идентичные планировки комнат обеих женщин. Такое решение доводило до остроты парадокса мысль о роковой ошибке и о бездушии Дон Жуана, для которого нет разницы между бурным открытым темпераментом Лауры и тайной, глухой, подавленной чувственностью Донны Анны.

«Третья картина, — продолжал Мейерхольд, — гробница Командора. Статуя Командора поставлена так, что публике показан профиль ее. Это дает исключительно страшный эффект в сцене, когда Лепорелло зовет статую Командора на ужин с Дон Жуаном».

Наконец, Мейерхольд рассказал о том, как ставится финал трагедии — тут он с наибольшим художественным эффектом реализовал возможности узкой и глубокой сцены, представив «длинный коридор, уходящий в глубину по целому ряду ступеней». Сперва из мрачной дали этого коридора «в рисунке нервных, трепетных зигзагов» выбегал и мчался к краю просцениума Дон Жуан. Следом за ним, совершенно прямо, медленным неотвратимым шагом двигалась на публику фигура Командора. «Этим, — подчеркивал Мейерхольд, — дается нарастание ужаса»[[553]](#endnote-539).

Партию Дон Жуана пел И. Алчевский, Донны Анны — М. Черкасская, Лауры — В. Павлинова. Когда Лаура исполняла свой романс, ей аккомпанировал небольшой оркестр, расположившийся прямо на сцене.

Это последнее обстоятельство озадачило музыкальных критиков, но вообще-то отзывы о спектакле, впервые исполнявшемся 27 января 1917 года, были вполне благоприятными.

{197} Один из рецензентов писал, что «характер оперы прекрасно здесь понят», что в итоге работы Мейерхольда, художника Головина и дирижера Малько «получилась редкая по красоте и удивительно выдержанная по настроению картина спектакля»[[554]](#endnote-540). Даже журнал Кугеля «Театр и искусство» комментировал постановку без обычного раздражения. Правда, рецензент этого журнала писал, что в спектакле «… нарочито подчеркнут мистицизм “Гостя”, едва намеченный у Пушкина и Даргомыжского, на первое место выдвинуты какие-то мрачные, могильные тона… Не сделано в этом смысле отступления даже в полной жизни сцене у Лауры, где намеренно, по-видимому, сдержан темперамент артистов, темперамент дирижера… Декорации г. Головина ярки и красивы, но в достаточной степени “ирреальны”. Костюмы, сделанные по рисункам того же художника, тоже красочны, но имеют какой-то маскарадный характер. Этнографическая правда вообще отсутствует в постановке “Каменного гостя” на Мариинской сцене: ничто не говорит о том, что действие происходит в Испании. Впрочем, — признавал рецензент, — испанского почти нет и в музыке Даргомыжского, кроме разве двух песенок Лауры»[[555]](#endnote-541).

Наивно было бы предполагать, что А. Бенуа обойдет своим вниманием постановку «Каменного гостя» и упустит случай расквитаться с Мейерхольдом за статью «Бенуа — режиссер». В очередном «Художественном письме», озаглавленном «Постановка “Каменного гостя” на казенной сцене», Бенуа использовал едва ли не весь арсенал бранных слов, чтобы унизить своего давнего оппонента и противника. Тут говорилось о «безобразном» — не иначе — «попрании Пушкина и Даргомыжского», попрании «русской литературы и русской музыки», о «вандализме» и «столичном франтовстве», с «засилии эстетизма», о «капризах субъективизма», о том, что Мейерхольд «загубил живого художника» (т. е. Головина) и захватил императорские театры («ибо ныне, — заботливо указывал Бенуа, — это уже не театр г. Теляковского») и на сценах этих театров «вместо живых актеров и живой драмы появляются расфуфыренные марионетки, отплясывающие поп пупку режиссера какой-то (вечно один и тот же) балетик».

За всеми этими громами и молниями, за язвительными замечаниями о том, что из Мейерхольда мог бы выйти «незаменимый устроитель всякого рода праздников», который придумывал бы «аллегорические фейерверки», очень трудно добраться до позитивной программы Бенуа. Все же в конце концов она обнаруживается. Бенуа провозглашает: «*правдоподобия* требует каждая строчка, каждое слово Пушкина». И, вопрошая, «как себе представлял Пушкин Испанию Дон Жуана?» — тотчас возвращается к недавнему спектаклю МХТ. «Упоминание в тексте Эскуриала навело нас в Художественном театре на эпоху творца Эскуриала Филиппа II. Ничто не противоречило этому и у Пушкина, а с другой стороны, это обязывало исполнителей как-то особенно вдумчиво отнестись к выявлению тех переживаний, коими владеют бес сладострастья, вопль крови и закон возмездия… Надо было брать определенную и подлинную Испанию, непременно строгую, непременно пламенную, непременно прекрасную… Надо было начать с текста, с усвоения его, с углубления в него, с воссоздания характеров, с выяснения всех психологических нитей. Лишь закрепив эти находки в толковой репетиционной работе, можно было бы найти им и внешнюю форму выражения как в смысле планировки, так и в смысле костюмов и декораций»[[556]](#endnote-542).

Другими словами, Бенуа требовал неукоснительного соблюдения тех самых принципов, которыми он вместе со Станиславским и Немировичем-Данченко руководствовался в работе над пушкинским спектаклем МХТ 1915 года. Впоследствии Станиславский хвалил Бенуа за «изумительные, величавые декорации и превосходные стильные костюмы для этой постановки». Но, анализируя свою неудачу в роли Сальери, Станиславский по {198} существу впервые поставил под сомнение те самые принципы, незыблемость которых тщился отстоять Бенуа. Станиславский вспоминал, как он «старался до конца исчерпать внутреннюю суть драмы» — то есть именно начать с воссоздания характера, «с выяснения всех психологических нитей». И провалился. «Мучительно, — писал Станиславский, — не быть в состоянии верно воспроизвести то, что красиво чувствуешь внутри себя». Выход из этих мук был найден, с точки зрения прежних исканий Станиславского, совершенно новый и неожиданный. Станиславский «понял, что мы не только на сцене, но и в жизни говорим пошло и безграмотно, что *наша житейская тривиальная простота речи недопустима на сцене*». Это открытие означало глубокий и чрезвычайно важный поворот в исканиях Станиславского.

Мысль его стремилась объять отныне именно те сферы поэзии, в которых давно уже экспериментировал Мейерхольд. Но Станиславский искал свои, другие пути, основанные на принципах верности органической природе.

«Речь, стих — та же музыка, то же пение, — думал теперь Станиславский. — Голос должен петь и в разговоре, и в стихе, звучать *по-скрипичному, а не стучать* словами, как горох о доску. Как добиться того, чтобы звук в разговоре был непрерывным, тянущимся, сливающим между собой слово и целые фразы, пронизывающим их, точно нить бусы, а не разрывающим их на отдельные слога?»[[557]](#endnote-543)

В этих суждениях речевая *форма* роли, над которой многие годы бился Мейерхольд, оказалась в самом центре внимания Станиславского. Толчком к такому повороту явился пушкинский спектакль. Встреча с театром Пушкина заставила Станиславского пересмотреть всю разработанную к этому времени внутреннюю технику, снова задуматься над особыми средствами выразительности, которых требует стихотворная драма.

Бенуа, следовательно, атаковал Мейерхольда с позиций, уже покинутых Станиславским. Поражение, Станиславским осознанное, воспринималось Александром Бенуа как победа, уроки которой должны быть рабски восприняты и старательно вызубрены инакомыслящими. Все это — вместе с раздраженным, бранчливым и высокомерным тоном — придает ныне статье Бенуа значение одного из самых выразительных документов, свидетельствующих о том, как часто подлинно новое в искусстве встречается с авторитетным, важным, твердым и тем не менее совершенно бессильным, внутренне анемичным, по существу беспомощным консерватизмом.

Для того, чтобы оценить по достоинству значение статьи Бенуа о пушкинском спектакле Мейерхольда, надо сказать еще, что хотя Станиславский и понял, размышляя над ролью Сальери, какой глубочайшей ошибкой было пренебрежение выразительными возможностями стиха, тем не менее добиться подлинного успеха в этой конкретной сфере он так никогда и не смог.

Мейерхольд радикально и с исчерпывающей полнотой разрешил эту задачу уже в «Маскараде». Он настойчиво шел к этой цели еще со времен «Смерти Тентажиля» и «Сестры Беатрисы», тем не менее, трудности тут и для него были огромны, и они-то отчасти объясняют небывалую длительность работы Мейерхольда над «Маскарадом».

В феврале 1917 года эта работа была, наконец, доведена до конца. 23 февраля состоялась генеральная репетиция, о которой бегло упомянуто в дневнике Теляковского: «Постановка Головина прямо удивительна как по красоте, так и по законченности самых мельчайших подробностей. Глядя на нее, не удивительно, что Головин готовил ее несколько лет. Относительно игры я не могу иметь настоящего впечатления, ибо Студенцов совсем не говорил (боясь охрипнуть к завтрашнему дню), Юрьев репетировал неполным голосом — кроме того, меня все время отвлекали…»[[558]](#endnote-544)

{200} На следующий день, утром 24 февраля, была платная генеральная при полном зрительном зале. Теляковский вновь смотрел «Маскарад», и на этот раз его отзыв прозвучал весьма разочарованно. «На меня, — писал он, — постановка “Маскарада” произвела удручающее впечатление. Как и раньше я предполагал и говорил Головину — это не театральное дело разрабатывать детали и мелочи постановки в такой степени, чтобы понадобилось 5 лет, чтобы постановку сделать. Слов нет, декорации, бутафория, костюмы — все отдельно и вместе превосходно, но это уже не декорации, не костюмы и не бутафория, а настоящие вещи, как в жизни, кроме того — собранные так гармонично, как в жизни не бывает, ибо не всякой обстановкой и одеванием в жизни занимаются художники. И вот это так называемое перевкусие задавило все — и пьесу, и актеров, и их игру — получилась выставка, среди которой что-то говорили артисты и, как ни старались, связать не могли, и спектакль оказался без стержня общего, и впечатления не только никакого не получилось — но было скучно — особенно мне, который смотрел это во второй раз. Мейерхольд ставил и учил артистов с теми же выкрутасами, как Головин делал постановку, — чувствовался один общий учитель для артистов — и совсем опять не так, как в жизни, ибо в жизни не все кривляются — другие и просто живут. В результате оба желали изобразить жизнь — а изобразили музей с фигурами из Коппелии»[[559]](#endnote-545).

Ситуация складывалась весьма острая. Спектакль, который готовился пять лет, который Мейерхольд «строил» (по едкому замечанию Кугеля) «как некий фараон свою пирамиду», выпускался в дни, когда русская столица была охвачена огнем Февральской революции.

Обстоятельства, сопровождавшие премьеру «Маскарада», запечатлены пером Кугеля. «Был этот спектакль — первое представление “Маскарада” — в субботу, 25 февраля, когда революция шла уже полным ходом. На улицах, правда, еще отдаленных, постреливали, трамваи не ходили, фонари горели тускло… Одинокие извозчики заламывали бешеные цены. Слышались крики и собирались толпы с флагами. Было пустынно и жутко. Театр, однако, был полон — и по каким ценам! В 6 ряду кресло стоило 22 или 23 рубля… У подъезда театра стояли автомобили черными сплошными рядами. Все богатство, вся знать, вся огромная петроградская плуто-, бюро- и тылократия были здесь налицо».

«Было в этот трагический вечер русской истории нечто, — продолжал Кугель, — что беспокойно и назойливо торчмя торчало перед глазами. Когда поднялся один занавес, художественно намалеванный г. Головиным, потом такой же другой, столь же художественно им намалеванный, потом почему-то еще третий, и еще какой-то четвертый, прозрачный, газовый, а с боков воздвиглись неизвестно что означающие порталы со скульптурными золотом крытыми украшениями, художественной лепки г. Евсеева, и стали мелькать костюмы, один другого пышнее, один другого чудней, один другого замысловатей, и один другого, с точки зрения пьесы, ее происхождения, ее смысла и ее выявления, позволю себе выразиться — глупее, и все кругом ахали: “ах, ах, ах, как пышно, как богато!” — словом, когда весь этот Вавилон бессмысленно нелепой роскоши предстал во всей своей семирамидиной художественной похотливости — мне стало страшно. Я знал — все знали, — что верстах в двух-трех толпы людей кричали “хлеба”, и какие-то протопоповские городовые, получавшие 70 руб. суточных, поливали этих голодных, алчущих хлеба людей из пулеметов. И вот почти рядом, во всяком случае, так близко, в одном городе, рядом с голодными и хлеба алчущими — эта художественно-развратная, нагло-расточительная, бессмысленно-упадочная роскошь ради прихоти. Что же это — Рим цезарей? Что же, отсюда мы {202} поедем к Лукуллу кушать соловьиные языки, и пусть кричит голодная сволочь, ищущая хлеба и свободы?»

«В этот вечер, — писал далее критик, — о, в этот вечер! — я воистину пламенно возмущался: настолько красочно выразился весь *тлен режима* в бессмысленной расточительности этой так называемой художественной постановки!.. Все время дерзко и надменно высовывался из-за лепных порталов и нелепых занавесов, опускавшихся на просцениуме в самый неподходящий момент, некто, при всей своей quasi-художественности, жирный и самодовольный и возглашал: “У хозяина моего денег много! Могу и не такое еще показать!”»

Замечания Кугеля по существу спектакля были кратки и презрительны. «Слабости лермонтовской пьесы (а ведь в “Маскараде” много и слабоватого, и подражательного) выдвинуты и подчеркнуты; сильные стороны затенены и смазаны». Играть эту пьесу хуже, чем играли в Александринском театре, «конечно, можно, но играть нелепее — нельзя, как нельзя нелепее пьесу поставить… Не было ни одной роли, сыгранной надлежащим образом, ни одного характера, переданного верно и в духе автора».

Статью заключали мрачные строки:

«В последней картине пели панихиду по умершей, отравленной Арбениным Нине. Режиссер сделал из этой панихиды целое представление. Являлись какие-то старушки в шубках и салопах, пел хор Архангельского…

Где-то в отдалении стреляли и просили хлеба…

И в этой панихиде которой закончилось существование *Императорского* театра, было нечто символическое».

Когда Кугель писал эту темпераментную, тревожную и желчную статью он, конечно, и вообразить не мог, что спектакль, который показался ему чудовищным, будет жить на сцене в новом, совершенно преображенном мире еще более двух десятилетий. Что о спектакле этом сложится целая литература, что о нем будут написаны многие десятки статей и многие страницы воспоминаний. Что через двенадцать лет он сам, Кугель, по-новому взглянет на этот спектакль (да и на все искусство Мейерхольда). Если в 1917 году он услышал у Арбенина — Юрьева, например, только «каскад бесчувственных повышений и понижений, которому имя — неумеренная декламация»[[560]](#endnote-546), то в 1929 году он увидел в этом Арбенине «рокового, неотразимого, как судьба, карателя», убивающего «холодом непроницаемой для жалости души»[[561]](#endnote-547) и т. д.

Кугель ошибался часто и ошибался решительно. Ошибся и на этот раз. Все же его первая, исполненная благородным негодованием рецензия куда интереснее последующих, ретроспективных, несколько сконфуженных размышлений. В статье, написанной сразу после премьеры «Маскарада», с недоумением и гневом высказано главное — то ощущение страха, конца света, крушения империи, которое в конечном счете доминировало в спектакле Мейерхольда и которое даже тогда, когда оно оставалось непонятым, производило огромное впечатление. Сквозь рецензию Кугеля эта сила впечатления пробивается. Вся статья Кугеля словно бы сдвинутая, перекошенная, в ней смешаны, сбиты в кучу поразительные контрасты этого исторического вечера: на улицах стреляют, трамваи не ходят, собираются толпы с флагами, просят хлеба, в Петрограде пустынно и жутко, а возле Александринского театра сплошными черными рядами стоят автомобили, театр полон, в театре, вся знать, весь блеск и весь свет столицы, и на сцене — представление фантастически-роскошное…

Кугелю казалось, что театральное действо, которое он увидел, нелепо и безобразно контрастирует с реальностью, с жуткой, катастрофической жизнью, окружившей театр, что искусство Мейерхольда в этот момент демонстрировало {203} крайнюю степень отдаленности и отрешенности от действительности, что между стихией революции, уже бушевавшей в столице, и представлением, разыгрывавшимся на сцене, не было никаких точек соприкосновения.

В самом же деле ситуация была иной. Спектакль Мейерхольда прозвучал как мрачный реквием империи, как торжественная и грозная, трагическая и фатальная панихида миру, погибавшему в эти дни.

Сказанное не должно быть понято так, что Мейерхольд будто бы много лет кряду сознательно такой реквием готовил и точно угадал день и час, когда настала, наконец, пора положить на пюпитр партитуру и продирижировать. Вовсе нет. В искусстве Мейерхольда многое определялось вполне сознательно и обдуманно, однако главное почти всегда приходило и происходило как бы независимо от воли и умысла художника. Интуиция неизменно опережала его собственный разум, внезапно подсказывала самые неожиданные, но внутренне удивительно точно соответствовавшие пульсу времени находки и открытия, которые никогда и никем не могли быть достаточно просто объяснены. Нечто совершенно непредвиденное вдруг возникало в его сценических композициях и полностью их себе подчиняло, озадачивая современников, ошеломляя или раздражая критиков, а впоследствии удивляя историков непостижимой, почти курьезной — до одного дня — точностью совпадений.

Так было и с «Маскарадом». Работа, творившаяся медленно, толчками и рывками, то затухавшая, то разгоравшаяся, работа, то увлекавшая Мейерхольда с головой, то разочаровывавшая его и надоедавшая ему, вдруг созрела и внезапно завершилась в тот самый день и час, когда пришло ее время[[562]](#footnote-18).

Необычайные обстоятельства дней генеральной репетиции и премьеры зафиксировали авторы многих мемуаров. «Премьера состоялась 25 февраля 1917 года, — писала Е. Тиме, — а через день самодержавие было свергнуто — началась Февральская революция. На улицах стреляли. Пуля убила студента в вестибюле нашего театра. Патрули проверяли на улицах документы. Погас свет»[[563]](#endnote-548).

Я. Малютин вспоминал «пламя костров, которые были разложены на перекрестках», ночных прохожих, которые, «озираясь по сторонам, торопились домой», ибо «на улицах уже шла перестрелка и воздвигались баррикады»[[564]](#endnote-549).

В дневнике Теляковского сразу вслед за сообщением, что премьера «Маскарада» имела «большой успех», отмечены «беспорядки» в столице. 26 февраля записано: «Второй день как в Петрограде идут беспорядки сначала на экономической почве, а потом перешли на политическую. Недостаток хлеба и продовольствия. Бастуют фабрики и заводы, даже работающие на оборону. Сегодня не вышли газеты и, говорят, не выйдут и завтра». На следующий день, 27 февраля, Теляковский писал: «Сегодня с утра в Петрограде очень тревожно. Ходят различные слухи — включительно до бунтов в войсках. Особенно упорно говорят о бунте в Павловском полку и об убийстве командира — казармы будто бы оцеплены Преображенским полком, видимо, революция началась»[[565]](#endnote-550).

А. Я. Головин рассказывал, что, направляясь на премьеру «Маскарада», Мейерхольд и сам он «перебегали Невский под выстрелами». Он писал, что «нарастающее революционное движение в городе сулило неудачу первого {204} спектакля», но, тем не менее, «спектакль прошел блестяще» и привлек к себе в эти дни «повышенный интерес»[[566]](#endnote-551).

Конечно, отчасти интерес этот объяснялся и тем, что постановка очень долго готовилась, и тем, что она фантастически дорого обошлась. («Такого объема изготовляемых предметов для спектакля русский театр, я думаю, не видел никогда, — писал после Н. В. Петров. — Триста тысяч золотом стоила эта постановка. Масштабы и размах творческой затеи были грандиозны…»[[567]](#endnote-552)

Все же гораздо более важно было иное. Сквозной темой «Маскарада» в его мейерхольдовской интерпретации стала тема иллюзорности, мнимости, призрачности того самого мира, который в эти дни безвозвратно уходил в прошлое. Название лермонтовской драмы — «Маскарад» — расшифровывалось огромной, охватывавшей все действие, с начала и до конца, метафорой: маскарад целой эпохи, целой сложной и витиеватой жизни, якобы подлинной, а в самом деле — притворной, обманной, маскарад отношений, не выражающих, а только скрывающих, прячущих — и убивающих — настоящие чувства. Второй, не менее важной и тоже сквозной, лейтмотивной темой спектакля была игра. Игра, заменявшая жизнь, подменявшая ее мучительный, но естественный, истинный драматизм искусственными, ложными, «нарочными» драмами, затевающимися для возбуждения усталых, спящих чувств и вдруг, неожиданно, кончающихся настоящей кровью, пахнущих смертью. Карты и маски — мнимые драмы и мнимые люди, вместо жизни — условная игра, вместо лиц — условные обличья. Так создавался фантасмагорический образ спектакля.

В 1911 году, только приступая к работе над «Маскарадом», Мейерхольд писал, что атмосфера пьес Лермонтова насыщена «демонизмом», писал об «убийствах сквозь слезы» и о «смехе после убийства»[[568]](#endnote-553). Понятие «демонизма» постепенно сгустилось в фигуре Неизвестного, которая особенно волновала Мейерхольда. Из глубины прошедшего столетия на авансцену спектакля выдвигался мрачный и загадочный образ убийцы гения.

«Неизвестный — писал Мейерхольд, — наемный убийца. Свет нанял Неизвестного отомстить Арбенину за “то адское презренье ко всему, которым он гордился всюду”»… «Смерть Пушкина и смерть Лермонтова, стоит вспомнить злые замыслы света тридцатых годов, — две смерти — лучшие источники для уяснения значительности и загадочности Неизвестного. Мартынов стоит за спиной Лермонтова, как тень, и ждет лишь приказания “своих”».

Такое восприятие смысла трагедии подсказывало и формы ее воплощения. Мейерхольда волновало «сочетание лоска с *демонизмом*». Актеры, писал он, должны следить за «красивою формою», даже — «лощеною формою», но под этим лоском должны бушевать страсти. Арбенин, продолжал Мейерхольд, «… брошен в вихрь маскарада, чтобы сеть маскарадных интриг и случайностей опутала его, как муху… Когда нет маски и когда она на лице у действующих лиц маскарада — не понять. Так слиты грани: маскарада, страшной жизни, “света”»!

Поиски стиля вели от Лермонтова к Байрону, от Петербурга XIX века к Венеции XVIII века. Романтизм сводился к формуле, взятой Мейерхольдом из книги П. Муратова «Образы Италии». Формула была такая: «Маска, свеча, зеркало — вот и образ Венеции XVIII века». Но затем венецианские аксессуары вновь возвращались в конкретность русской светской жизни прошлого века. И Мейерхольд писал о том, что образы лермонтовского «Маскарада» видятся ему «на границе с бредом, с галлюцинацией»[[569]](#endnote-554).

«В трактовке режиссера, художника и композитора, — писал Я. Малютин, — Неизвестный становился фигурой в полном смысле слова символической: зловещим был его внешний облик, зловещей была музыкальная тема, сопровождавшая его появление на сцене, зловещим должен был быть даже {205} самый голос его — суровый и пророческий голос безжалостного и гневного судьи. Черная мантия и отталкивающая маска, в которых он появлялся на энгельгардтовском маскараде, цилиндр и глухо закрытый сюртук, в которые он был облачен, делали Неизвестного не человеком, а переодетым дьяволом… Неумолимая и злая водя Неизвестного держала в своих руках течение событий и предопределяла трагическую развязку драмы»[[570]](#endnote-555).

В образе этом как бы обретала окончательность конкретного олицетворения тема Рока, сквозившая во многих прежних спектаклях Мейерхольда и теперь только сгустившаяся в одной человеческой фигуре. Рок не витал над представлением, не разливался в его атмосфере, заставляя всех тревожно прислушиваться и замирать в ожидании, — нет, он входил в толпу, проходил сквозь нее, он, этот вполне конкретный и, тем не менее, загадочный, окутанный тайной человек нес в себе смерть для других. Арбенин играет судьбой. Неизвестный играет Арбениным…

Тема Рока, судьбы, так отчетливо персонифицированная, обретала значение обобщающее. Воссоздавая атмосферу лермонтовской эпохи и стиль николаевской России, Мейерхольд и Головин, однако, давали в этом спектакле образ более широкий и более емкий — образ империи. Пользуясь тем, что лермонтовские ремарки до крайности скупы и позволяют только догадываться о месте действия, режиссер и художник торжественно возводили на сцене образ дворцовой величественной и монументальной России, окутывая ее парадные очертания атмосферой тревожной и мятущейся, настроением беспокойным, нервным, ароматом сладко-ядовитым, завораживающим, удушающе-пряным. Россия возникала такой, какой она больше не была и быть не могла. В пестром и величавом движении маскарада, в азарте игры, в напряженном и рискованном столкновении скрытых страстей возникало — и с угрозой глядело со сцены в зал — прошлое.

Надо понять, в каких взаимоотношениях со временем оказался спектакль тогда, когда он появился. Самодержавная Россия разваливалась на глазах. Ее имперское величие стало призрачным. Все пахло тленом. Весь торжественный ритуал двора, вся роскошь мундиров, завораживающая сила титулов, строжайшая законность этикета, несокрушимая преемственность традиций, спесь родословных, геральдика, орденские звезды, эполеты, выезды, парады — все это словно корова языком слизнула. Все исчезало или исчезло, все, что только что было несомненной, вещественной, тяжелой и веской реальностью, стало мистически призрачным, сомнительным, все было под вопросом. Все тонуло в распутинщине, во фронтовых неудачах, в коррупции, взяточничестве, шпиономании, в судорожном и крикливом газетном патриотизме, в пьянстве.

На страницах петроградских газет объявления ювелиров, скупавших золото, серебро и драгоценности по ценам, возраставшим день ото дня, соседствовали с адресами ясновидящих, гадалок и прорицательниц: «Узнавайте судьбу!» Предприимчивые визионерки, сообщавшие, что они прибыли из Индии или из Египта, соперничали с хиромантками, гадалками на кофейной гуще и с цыганками, гадавшими на картах…

В этот момент Мейерхольд и Головин явили изнуренному, гибнущему императорскому Петрограду зрелище роскошное и страшное, пышное и трагическое. На афише этого спектакля тоже могли бы красоваться популярные тогда слова: «Узнавайте судьбу». Только — в отличие от гадалок и прорицательниц — Мейерхольд никого не обнадеживал. Спектакль прорицал беду и конец света. «Закат империи» — так называли это зрелище. Еще его называли «последним спектаклем царской России»[[571]](#endnote-556).

Не в первый раз — но зато наиболее последовательно и твердо — Головин и Мейерхольд в «Маскараде» связали убранство сцены с убранством зрительного {206} зала Александринского театра. В. Соловьев писал в «Аполлоне»: «Они соорудили просцениум и лепной архитектурный портал, предназначенный служить рамкой спектакля. Попеременно опускающиеся занавесы, давая возможность играть всю пьесу с двумя антрактами, характеризовали по-особому то впечатление, которое зрители должны были получить от той или иной картины. Матовые зеркала, стоящие на просцениуме, отражали море огней зрительного зала. Так была уничтожена линия рампы, отделяющая публику от сцены. Зеркала — наследие театральной эпохи Венеции, которая для многих за последнее время была единственным источником жизненной правды, — сообщали всему происходящему на сценической площадке особую таинственность…» Просцениум «… обрамляли две лестницы с перилами. На краю просцениума были размещены диваны, остававшиеся неизменными на протяжении всей пьесы»[[572]](#endnote-557).

Выстроенный Головиным архитектурный портал с двумя дверями для выходов действующих лиц повторял мотив архитектуры зрительного зала — и тонкие колонны портала вторили колоннам боковых лож. Росси в архитектуре зала дал золотые орнаменты на белом фоне, а Головин этот мотив зеркально отразил и дал белые орнаменты на золотом фоне.

Сцена была отделена от просцениума сменявшимися занавесами, которые написал Головин. Главный черно-красный с картами и масками сменялся разрезным занавесом с бубенцами для сцены маскарада, бело-розово-зеленым для бала, белоснежно-кружевным для спальни Нины, траурно-черным, с нашитыми погребальными венками для финала.

{207} Система занавесов позволяла режиссеру свободно маневрировать сценическим пространством, то открывая всю сцену в глубину (Мейерхольд это делал дважды, в картинах маскарада и бала), то сокращая ее размеры. Кроме занавесов, он мог пользоваться для этой цели и ширмами, позволявшими всякий раз по-новому обрамлять просцениум. В результате каждая из десяти картин драмы по-своему располагалась на планшете сцены. Такая, возведенная в принцип, изменчивость сценического пространства способствовала общему впечатлению сдвинутости, призрачности, таинственной переменчивости, которого добивался Мейерхольд.

Но ему нужна была не призрачность туманных видений, не атмосфера миража, нет, он хотел добиться ощущения сдвинутости и некой инфернальности мира вполне конкретного, внешне устойчивого, на первый взгляд — прочного и пышного. Потому-то «каждый предмет был сделан) по рисунку Головина — на сцене не, было ни одного подборного предмета бутафории или мебели. Даже игральные карты, бумажники или фарфоровые безделушки в комнате баронессы — все было выполнено в бутафорских мастерских. И мебель, и все аксессуары были несколько большего размера, чем бытовые. Это делало их заметными и значительными»[[573]](#endnote-558).

Работа Головина над «Маскарадом» заслуживает особого и специального исследования. Достаточно сказать, что художник сделал около 4 000 рисунков костюмов, гримов, предметов мебели и бутафории[[574]](#endnote-559).

Не имея возможности здесь подробно рассказать об исканиях Головина, укажем только некоторые наиболее интересные его находки. В сцене бала художнику удалось, писал {208} Б. Альмединген, «светлыми женскими платьями создать поразительный по нарядности фон, превосходно оттеняющий черный трен Нины и красный доломан князя. Как нельзя более удачно выбрал он для Неизвестного костюм бауты (карнавальный венецианский костюм XVIII в.) с ястребиным профилем белой полумаски, с пелериной из черных венецианских кружев — во всем облике таивший “неизвестность” персонажа».

В сцене маскарада Головин ввел голубого Пьеро, интригующего Нину и играющего ее браслетом. Головин прекрасно знал, что традиционный костюм Пьеро — белый. Но в белом домино была на маскараде Нина, а Мейерхольд требовал, чтобы у Нины обязательно была пантомимная сценка с Пьеро. Следовательно, белый Пьеро был невозможен. «Помню, — продолжает Б. Альмединген, — как доволен был Головин, когда в какой-то старинной книге нашел изображение голубого Пьеро»[[575]](#endnote-560).

Работа Мейерхольда с Головиным, как всегда, протекала в условиях полного взаимопонимания. Это видно, в частности, из раздраженных замечаний в дневнике Теляковского, что Мейерхольд-де полностью «оседлал Головина», что Теляковский с Коровиным думали, как вытащить Головина «из паутины Мейерхольда» и т. п. (В эту пору отношение Теляковского к Мейерхольду резко ухудшилось, директор считал, что Мейерхольд «уже весь выдохся» и вообще только «сдабривает свою бездарность талантливой постановкой Головина»[[576]](#endnote-561).) Но Головин в Мейерхольда верил свято и из «паутины» вылезать не хотел. Идеи Мейерхольда он подхватывал налету и осуществлял виртуозно.

Разработанная Головиным по просьбе Мейерхольда система занавесов позволила режиссеру впервые применить и опробовать в этом спектакле прием, которым он впоследствии пользовался неоднократно: прием членения действия на эпизоды. Занавесы нередко опускались посреди диалога, как бы разрезая его: Мейерхольд выводил персонажей на просцениум и закрывал занавесом сцену. Тем самым он выигрывал время для перемены декораций, добивался либо чрезвычайной краткости антрактов между картинами, либо вообще ликвидировал антракты и вел действие непрерывно.

Музыку к спектаклю — кадриль, мазурку, полонез, романс Нины, темы Арбенина и Неизвестного, финальный траурный хор — написал А. К. Глазунов.

Самые сложные задачи решались режиссером в работе с актерами. В процессе репетиций некоторые роли неоднократно переходили из рук в руки. В конечном счете, к моменту премьеры, роли разошлись так: Арбенин — Ю. Юрьев, Нина — Е. Рощина-Инсарова, Звездич — Е. Студенцов, баронесса Штраль — Е. Тиме, Казарин — Б. Горин-Горяинов, Шприх — А. Лаврентьев, Неизвестный — Н. Барабанов. Самой сложной проблемой был для Мейерхольда Арбенин. О том, как велика была амплитуда его колебаний в трактовке этой роли, свидетельствуют две записи, обе относящиеся еще к 1911 году. В одной сказано: «Арбенин отрицательно относится к “свету”, свысока. Лермонтов хотел написать комедию в духе “Горе от ума”. В “Маскараде” прозвучала сатирическая нота. Арбенина он делает своим Чацким»[[577]](#endnote-562). В другой же записи намечается иное толкование роли: «Печоринство в Арбенине. Автобиографические черты в Печорине. Лермонтов — Печорин — Арбенин»[[578]](#endnote-563). Возобладала, в конечном счете, вторая, несомненно, более близкая к истине, концепция роли, и много лет спустя, в 1939 году Ю. Юрьев, особо оговорив то обстоятельство, что трактовка роли с годами не менялась, что «Арбенин предстал передо мною в первый же период моей работы и четко определился», что «каким он рисовался мне в моем представлении о нем, я и пытался, или, вернее, пытаюсь его взять, вплоть до настоящего времени», — специально подчеркивал автобиографические черты в этой лермонтовской {209} фигуре. «Арбенин, — писал он, — в своем главном — автобиографичен, не взирая на всю сгущенность красок, которую Лермонтов придал своему герою»[[579]](#endnote-564).

Сближая Арбенина с Лермонтовым, Мейерхольд тем самым укреплял и свое толкование роли Неизвестного, в котором чудился ему убийца поэта Мартынов. Неизвестного должен был играть и великолепно репетировал В. П. Далматов. «Что-то жуткое чувствовалось в его облике, и пронизывающим холодом веяло от его интонаций, насыщавших атмосферу какой-то жутью, от которой, как говорится, “мороз по коже”. Но Далматов умер задолго до премьеры, и роль перешла к молодому артисту Н. Барабанову, который, по свидетельству Юрьева, “вышел с честью из этого трудного положения”»[[580]](#endnote-565).

Когда Юрьев готовил к печати свои «Записки», выдержавшие ныне уже три издания, Мейерхольд был арестован, и имя его нельзя было упоминать в печати. Тем не менее, артист, игравший главные роли в «Дон Жуане» и в «Маскараде» и участвовавший во многих других спектаклях Мейерхольда, воздвиг на страницах этих «Записок» подлинный памятник режиссеру. Они содержат, в частности, тщательную и любовную, от картины к картине, литературную реконструкцию спектакля «Маскарад». Отсылая читателя к этим страницам[[581]](#endnote-566), процитируем отзывы об исполнителях главных ролей.

{210} «Нина — Рощина-Инсарова, — писал он, — вносила с собой атмосферу тридцатых годов: ее внешность, движения, манера говорить — все изобличало, из какой среды ее героиня — и на какой почве возрос этот изнеженный цветок. Прибавьте еще к этому врожденную женственность, изящество и прекрасные выразительные глаза, напоминавшие глаза Дузе, — и перед вами подлинная Нина».

Баронесса Штраль — Е. Тиме. «Эффектная внешность, умение владеть своей фигурой, музыкальный голос, прекрасная читка стиха, темперамент и общая выразительность исполнения — помогали талантливой артистке создать выразительный образ лермонтовской баронессы Штраль».

«Казарина весьма типично играл Б. А. Горин-Горяинов. В его Казарине чувствовался человек, умудренный опытом жизни, прошедший, как говорится, через огонь, воду и медные трубы. Это человек весьма незаурядного ума, отпущенного ему от природы. Внешний вид его импонировал. Он умел держать себя в обществе и производил впечатление светского льва. Говорил с иными не без гордости, немного свысока, покровительственно, чем иной раз давал чувствовать свое превосходство перед другими. Был проницателен, остроумен, его “мо” пользовались популярностью. Вот каким рисовался Казарин, когда смотрели Б. А. Горин-Горяинова в этой роли».

В «Маскараде» Мейерхольд добился редкой ансамблевости актерской игры. Ансамбль строился согласно сложной ритмической и пластической партитуре, опиравшейся на ритмику лермонтовского стиха, и принципы построения ансамбля были, в сущности, принципами музыкальными. «Изящество музыки речи, — писал Юрьев о звучании лермонтовских диалогов в спектакле, — совпадало с изяществом их внешнего исполнения. Сдержанность, недоговоренность, намеки и полутона дополнялись многозначительными паузами и мимической игрой». Так осуществлялась поставленная Мейерхольдом «задача для актеров — следя за красивой формой, не забыть и о том, что страсти должны под этой лощеною формою бушевать». Лидировал в ансамбле Юрьев, который поначалу в Арбенине особенно сильного впечатления не произвел и чувствовал себя неуверенно, но постепенно освоился со всеми внутренними сложностями роли и с труднейшей мизансценической партитурой Мейерхольда, а главное, «с интонацией трагической издевки над окружавшим Арбенина равнодушием, над бесчеловечностью мира, в котором он жил»[[582]](#endnote-567).

Эта тема в спектакле звучала настойчиво и многообразно, то порождая {211} дразнящие и насмешливые образы маскарада, то печально изливаясь в танцевальных сценах бала, то азартно и даже демонично пронизывая напряженные эпизоды, сосредоточенные вокруг игорного стола, и неизменно создавая настроение мрачное, грозное.

Динамичные, бурные эпизоды сменялись тихими, элегичными. «Вот, например, — писал критик, — сцена бала, ярко освещенный зал, стройные малахитовые колонны; живописной группой расположились близ рояля гости, слушающие романс Нины. “Воздушность” кружевного письма декорации сливается в одно с музыкой романса, раскрывающей нерв “сценической ситуации”. Ослепительно золотой, как бы мерцающий портал, сверкая и переливаясь в отражающих его зеркалах, настраивает зрителя, завороженного незабываемым зрелищем. Во всем, в каждом извиве орнамента, в каждом лепестке траурного цветка звучит какое-то мутное предчувствие»[[583]](#endnote-568).

Злой, мстительной и насмешливой иронией были продиктованы знаменитые мейерхольдовские круговые мизансцены спектакля — роковой круг игроков над зеленым столом; сплетающиеся в бесшумном танце маски, окружившие Арбенина и Неизвестного…

«Несчастье с вами будет в эту ночь», — пророчествует Арбенину Неизвестный, то исчезающий, то вновь возникающий в бесшумной, пестрой мазурке масок. В этом пророчестве, язвительно прозвучавшем в жуткой, холодной {212} и призрачной атмосфере спектакля, слышалось предвестье судьбы всего аристократического Петербурга.

Финал спектакля был овеян «мистическим и инфернальным ужасом»[[584]](#endnote-569). Сцена безумия Арбенина разыгрывалась на фоне панихидного пения. Зеркала, портреты, простенки — все в большом зале было затянуто траурным черным флером. У входа в комнату, где стоит гроб, стояла толпа с зажженными восковыми свечами, проходила монашенка, вели под руки старушку-няню, молоденький кадетик суетился, зажигал и раздавал свечки. Хор А. Архангельского пел за сценой отходную Нине, — но только ли Нине? Панихида на старинный церковный мотив была написана А. Глазуновым. Слышалось это жуткое, надрывающее душу пение как отходная всему державному миру, отжившему свой век… Опускался черный занавес с надгробным венком посредине.

«Маскарад» был для Мейерхольда спектаклем во многих отношениях итоговым, завершающим. Многолетняя, пусть с большими перерывами, но все же последовательная работа привела к тому, что в спектакле этом наиболее полно реализовались некоторые выношенные, излюбленные идеи режиссера.

Много лет кряду волновавший Мейерхольда мотив маски и балагана обрел в этом спектакле новый глубокий смысл. Если в «Балаганчике» маска защищала лирического героя от пошлости и мертвенности жизни, позволяла, ему закрыть свое страдающее лицо иронической и неподвижной ухмылкой; {213} если в студийных вариациях Мейерхольда на темы «commedia dell’arte» маски взывали к озорству и веселью простонародных забав, уводя зрителем подальше от современных неврастенических рефлексий, противопоставляя им азарт и здоровье площадной игры, то в «Маскараде» оба эти мотива синтезировались и переосмысливались. Фигура Неизвестного вступала в спектакль как бы из мира блоковской сценичности и приносила с собой романтический образ неумолимого Рока, грозной неизбежности трагического финала. В движении же самого маскарада, в его причудливой и пестрой игре маски обозначали теперь обманность, двусмысленность бытия, хамелеонство, неразгаданность всех и каждого. Образ маскарада читался как образ призрачности, фантомности жизни.

В «Балаганчике» призрачны были видения поэта. В «Маскараде» призрачна оказывалась сама реальность, а взгляд на нее режиссера-поэта оставался сухим и трезвым. Фантасмагоричен был Петербург, воспроизведенный с блеском и лоском эффектнейшей и обстоятельной ретроспекции. Сомнительно, угрожающе переменчиво и зловеще подвижно выглядел мир. Монументальная державность николаевской эпохи, поданная с максимальной пышностью головинских декораций и костюмов, с тревожной переизбыточностью роскоши, бьющей в глаза, с завораживающей рефренностью круговых мейерхольдовских мизансцен, была сдвинута к краю катастрофы, крушения, гибели.

Причастность зрителя к действию, обязательная для теории и практики условного театра, на этот раз обретала характер сопричастия зрителя к истории, к историческому акту. История, остраненная и эстетизированная, связывалась тем самым с современностью и отвергалась. Прошлое метилось знаком смерти, небытия, ему произносился суровый и безапелляционный приговор.

Пройдет всего несколько лет, и Мейерхольд в «Зорях» разрушит «до основанья» эти монументальные формы спектакля. Но через некоторое время они, преображенные, сатирически обостренные, вновь возникнут в очертаниях «Ревизора», тематически связанного с той же эпохой и тоже претендующего на раскрытие ее стиля, ее сути и ее призрачности.

Игра артистов в «Маскараде» подчинялась принципу строжайшей, до нюансов, фиксации внешнего, пластического рисунка роли, требованию точнейшего соблюдения заданного ритма, темпа, найденных и усвоенных интонаций. Форма была не только заранее обусловлена, но и отшлифована. Спектакль являл собой редкий образец гармонического творения, все элементы которого — живопись, музыка, игра артистов, мизансценический рисунок, ритм, темп — прочно связаны режиссерской партитурой в единое целое.

Именно поэтому спектаклю суждена была долгая жизнь. Он был восстановлен в репертуаре театра в 1923 году, затем возобновлялся в 1932 (вторая редакция) и в 1938 году (третья редакция), он шел с огромным успехом и тогда, когда создателя этого спектакля уже не было в живых, — он шел без упоминания имени Мейерхольда в программах и на афишах. Последнее представление «Маскарада» состоялось 1 июля 1941 года. Блокадной осенью того же года бомба, попавшая в здание бывшего Александринского театра, почти полностью уничтожила декорации Головина, и сценическая жизнь одного из подлинных шедевров Мейерхольда оборвалась[[585]](#footnote-19).

Фантасмагория гибнущего мира игры и маски, мира искусственных страстей, подавлявших подлинные человеческие чувства, продолжала {214} волновать зрителей на протяжении целой четверти века, пока «Маскарад» сохранялся на сцене.

Гораздо менее трудоемка, менее эффектна, но все же по-своему весьма значительна была осуществленная Мейерхольдом в том же 1917 году постановка трилогии А. В. Сухово-Кобылина (25 января — «Свадьба Кречинского», 30 августа — «Дело», 23 октября — «Веселые расплюевские дни»). Трилогия полностью давалась на сцене впервые — правда, в «Деле» и в «Смерти Тарелкина» («Веселых расплюевских днях») были восстановлены не все купюры, сделанные царской цензурой.

Видимо, меньше всего занимала и увлекала Мейерхольда первая, наиболее популярная пьеса «Свадьба Кречинского». Ставил он ее не один, а вместе с А. Лаврентьевым, причем режиссеры сознательно строили весь мизансценический рисунок, приноравливаясь к В. Н. Давыдову, который с огромным успехом играл в «Свадьбе Кречинского» Расплюева уже добрых тридцать пять лет и, разумеется, ни одной мизансцены, ни одной интонации менять не хотел. Кречинского играл Ю. Юрьев, сменивший в этой роли В. Далматова, Нелькина — Л. Вивьен, Муромского — К. Яковлев, Лидочку — Н. Коваленская, Атуеву — А. Немирова-Ральф. Декорации к этой {215} и двум другим пьесам трилогии писал ученик и помощник Головина Б. Альмединген. Отзывы критиков о спектакле немногочисленны и незаинтересованны. Пьеса, замечал рецензент газеты «Речь», «тянется вяло и медленно»[[586]](#endnote-570). «Дело» Мейерхольд тоже ставил совместно с А. Лаврентьевым. Божена Витвицкая писала в журнал «Театр и искусство»: «То ли умиротворяющее соседство г. Лаврентьева, то ли другие привходящие к тому причины, но спектакль обошелся без обычных для “мастера сценических постановок” г. Мейерхольда затей. Декорации и костюмы не кричали о себе, стремясь во что бы то ни стало затмить содержание пьесы, а актеры передавали замысел автора и эпоху не наизнанку, а как раз таким образом, чтобы быть понятными для публики»[[587]](#endnote-571).

В рецензиях отмечали успех Судьбинина в роли Ивана Сидорова, Валуа в роли Весьма важного лица, Немировой-Ральф в роли Атуевой, попросту кисло отзывались о Г. Ге, игравшем роль Важного лица. Судя по очень конкретным и вызывающим глубокое доверие воспоминаниям Я. Малютина, самым заметным событием спектакля «Дело» стало выступление Аполлонского в роли Тарелкина.

Обаятельный, красивый, но не обладавший большим темпераментом «герой-любовник» получил острохарактерную роль и «впервые и по-настоящему потряс зрительный зал — потряс остротой и силой психологической наблюдательности… Аполлонский сумел быть в этой роли безжалостным к своим собственным данным: он переломал, перекосил свою походку, сделал неузнаваемым свое лицо… В его Тарелкине все смешалось, все спуталось — убогие притязания полуголодного чинуши с самой необузданной жадностью, трусость с наглостью, головокружительное хвастовство с горьким и ясным пониманием своего жизненного удела»[[588]](#endnote-572).

В 1917 году, когда Мейерхольд ставил трилогию Сухово-Кобылина, бурная политическая жизнь страны вытесняла со страниц газет и журналов театральные рецензии. Было не до театра, история безоглядно мчалась от Февраля к Октябрю. Поэтому мы располагаем весьма скудными данными о каждом из трех спектаклей. Ясно только, что и в режиссуре, и в декорациях трилогии «была сознательно проведена мысль о последовательном нарастании элементов сценического гротеска. Графически спокойной декорации (“Дело”, 2‑й акт), изображающей казенное учреждение с анфиладой коридоров, были противопоставлены в “Веселых расплюевских днях” две театрально-декорационные схемы с предумышленной изломанностью линий контуров, долженствующие почти условно изображать комнату Тарелкина и приемную полицейского участка». В «Деле», писал В. Н. Соловьев, режиссурой «была применена медлительная робость сценических пауз, слегка затушевывающая мелодраматический стиль самой пьесы», а в «Смерти Тарелкина» — «манера преувеличенной сатиры»[[589]](#endnote-573).

Самым удачным и по-своему пророческим, запоминавшимся надолго, был третий, заключительный спектакль — «Веселые расплюевские дни» («Смерть Тарелкина»). Эта пьеса приковала к себе пристальное внимание Мейерхольда, и недаром он к ней спустя несколько лет вернулся. В Александринском театре, уже переименованном в Драматический государственный театр, она была впервые разыграна в понедельник, 23 октября 1917 года.

А. Кугель писал: «“Веселые расплюевские дни” с налетом кошмара, который им придал режиссер, шли тогда, когда на улицах шумел и волновался народ, готовясь ко второму акту революции». Не понимая, подобно многим своим собратьям по перу, историческое значение «второго акта революции», воспринимая Октябрь как некое временное и случайное «завихрение» в ходе истории, как скоропреходящую смуту, Кугель горестно замечал: «Какая-то трагикомическая дьявольская улыбка была в этой, если можно так выразиться, {216} “невпопадности” обличительной сатиры на произвол полицейского государства и гипертрофию власти. Где уж! Что уж! Как уж! Все эти своевольные действия полиции, над которыми в иное время можно было бы охотно посмеяться, казались такими давно прошедшими… Для сатиры нужно поискать какой-нибудь поближе закоулок».

Кугель, статья которого появилась в печати уже после Октября (12 ноября 1917 года по старому стилю), без обиняков указывал на большевиков, захвативших государственную власть. Понадобилось изрядное время, чтобы люди, подобные Кугелю, поняли, что произошло. Стремительное движение революции их пугало, они стали с тоской вспоминать о полиции, о старорежимных нравах, и сатира, направленная против произвола полицейского государства, казалась им совсем несвоевременной. Их настроения подчас приводили к весьма выразительным инцидентам. В том же ноябре 1917 года в «Обозрении театров» появилась симптоматичная заметка «Тоска по городовому».

«На представлении “Живого трупа” в Александринском театре произошел на днях своеобразный и характерный для переживаемого нами времени инцидент:

В последней картине толстовской пьесы, как известно, изображен суд. Перед дверями зала судебного заседания стоит городовой. Роль городового, по структуре пьесы, самая скромная, и его играет самый простой статист. Но на этот раз городовому — статисту выпала великая честь: публика встретила его появление громовыми долго несмолкавшими аплодисментами.

Сам Шаляпин не видал таких оваций.

В чем же дело? А дело в том, что петроградская публика соскучилась по сильной власти — по власти, “близкой к населению”… Петроградская публика затосковала по городовому — по настоящему городовому, в “полной форме”, с бляхой и тесаком! Публика долго тосковала молча, почти бессознательно. А тут вдруг городовой предстал перед ней в ослепительном виде, осязаемый, явный! И тоска разразилась бурной овацией и смешными аплодисментами!»[[590]](#endnote-574)

Контрреволюционные настроения, побуждавшие публику аплодировать городовому, выразила — в более сдержанной только форме — и статья Кугеля. Но спектакль, видимо, все же произвел на критика сильное впечатление, ибо давний и убежденный противник Мейерхольда на этот раз скрепя сердце, признал его сценическое решение внушительным и точным. Режиссер, писал Кугель, усмотрел в пьесе Сухово-Кобылина «… нечто от Гофмана и его фантастики. Я бы сказал, что г. Мейерхольд обнаружил чутье и ловкость — потому что налет фантастики только и в состоянии хотя несколько примирить реалистическую форму с грубостью преувеличений и карикатур… В данном случае это было приемлемо — не совсем правдоподобное колебание житейских и жизненных фигур на несколько фантастических, но не вполне оторванных от жизни декорациях г. Альмедингена»[[591]](#endnote-575).

Роли в день премьеры «Веселых расплюевских дней» разошлись так: Варравин — И. Уралов, Тарелкин — Б. Горин-Горяинов, Ох — Я. Малютин, Расплюев — К. Яковлев, Мавруша — Е. Корчагина-Александровская, Попугайчиков — Н. Шаповаленко, Брандахлыстова — А. Чижевская. В рецензии Кугеля с похвалой отмечены были Горин-Горяинов и Яковлев. «Замечательно, — вспоминал Я. Малютин, — играл роль главного героя Горин-Горяинов. Растерянное, полубезумное, одержимое существо представало зрителям уже при первых же тарелкинских словах… Актер создавал образ, в котором как бы воплощался распад законности российской, внутренний крах чиновничества — жалкого оплота монархии. Было что-то пугающее в мертвом взгляде, обращенном Тарелкиным в зрительный зал, — {217} взгляде самоубийцы, продолжающем жить после того, как петля затянулась до предела. Страшен он был и в финальном своем монологе. Под сорванным с головы париком обнаруживался голый безжизненный череп, а лицо было перекошено каким-то необыкновенно уродливым и тоже неживым оскалом». Эта страшная гротескная фигура выступала из мрачной и тусклой среды спектакля — «какие-то беспокойные мазки-пятна на стенах подчеркивали атмосферу тревоги и мрака, в которой совершаются превращения Тарелкина».

Если люди, испуганные Октябрьской революцией, говорили о «невпопадности» сатиры, то остальные зрители — их было большинство — «высоко оценили спектакль, в котором с огромной страстью и глубиной осмеивалось проклятое царство», звучала анафема миру, где «живое и мертвое перестают отличаться друг от друга и мертвое празднует свою победу над живым»[[592]](#endnote-576).

«Маскарад» был впервые сыгран в канун Февральской революции, «Веселые расплюевские дни» — в канун Октября. Это была последняя премьера Александринского театра. Его восьмидесятипятилетняя история завершалась гротескным сатирическим спектаклем, яростно проклинавшим прошлое.

Завершался и сложный путь дореволюционных исканий Мейерхольда.

В системе императорских театров режиссер этот ценой почти десятилетних усилий создал, в сущности, свой особый театр, свой сценический мир, не имевший почти ничего общего с традициями и навыками Александринской и Мариинской сцены. С 1908 по 1917 год спектакли Мейерхольда — и драматические, и оперные — эстетически противостояли рутине и повседневной инертности императорских театров, где до появления Мейерхольда «… ни смелости, ни исканий, ни опрометчивости, никаких опытов, хотя бы и блестящих, быть не могло. В смысле репертуара, распределения ролей и манеры исполнения, — писал искушенный петербургский театрал поэт М. Кузмин, — все должно было двигаться постепенно и верно. Новые веяния должны были доходить обязательно с опозданием, проверенными и установившимися»[[593]](#endnote-577). Мейерхольд сумел в этом царстве традиции отвоевать место для искусства, далеко опередившего свое время.

Мы привыкли думать, что любую эстетическую систему рождает эпоха, когда система эта формируется, и в самом общем виде такая мысль правильна. Но всякое время несет в себе и предвестье будущего, нового времени. Интуицией художника такое предвестье может быть услышано и выражено.

Время, когда Мейерхольд работал в Александринском и Мариинском театрах, несло с собой — и в себе — революцию. Зримо и конкретно, в повседневности быта она еще не обозначалась, но в «подтексте» времени, в самой сущности его — уже присутствовала, уже шла. Гений Мейерхольда (как и гений Блока) прорывался к этой сущности, минуя поверхность явлений.

Антибуржуазность, ненависть к самодержавию свойственны были Мейерхольду и в его молодые годы, и в ту пору, когда он пребывал в почетном, но для него довольно затруднительном положении режиссера императорских театров. Не следует, однако, забывать о том, что Мейерхольд весьма смутно ориентировался в конкретной социальной и политической обстановке, плохо разбирался в противоречиях классовой борьбы, в стратегии, тактике и программах русских политических партий. Его революционность пламенная и радикальная, — Мейерхольд вообще, по самому характеру своему, был человеком крайностей, — замыкалась в пределах искусства, в стремлении революционизировать театр, сценические формы. Уже после Октября, оглядываясь в прошлое, Мейерхольд замечал, что с 1906 года определилось его «лицо режиссера-революционера», и тут же добавлял: «режиссера-изобретателя»[[594]](#endnote-578).

{218} В мейерхольдовских изобретениях, исканиях, во многих его спектаклях предреволюционных лет отразились катастрофичность времени и трагические противоречия века, подступавшие, — по слову Блока, — «неслыханные перемены». Искусство Мейерхольда творилось в условиях кризисных и потому было внутренне драматично и переменчиво. Все преходящее в экспериментах режиссера, все, что диктовалось желанием эпатировать публику или воздействием художественной моды, само себя изжило и сравнительно быстро забылось. Достоянием историков стали отклонения искусства Мейерхольда в эстетизм, фаталистическая расслабленность символистской поры, вычурность и пышность его «модерна».

Очень часто, однако, новое, — как говорил позже Б. Пастернак, — «возникало не в отмену старому, как обычно принято думать, но совершенно напротив, в восхищенном воспроизведении образца»[[595]](#endnote-579). Новое смыкалось с вечным. И то, что открылось Мейерхольду в «Балаганчике», в постановках Мольера, Кальдерона, Островского, Лермонтова, обладало одновременно и свежестью первозданной новизны, и верностью извечной природе театра. В рафинированной интеллигентской и аристократической среде, на придворной императорской сцене возникали творения демократического по духу искусства, перешагивавшего границу между подмостками и зрительным залом, отменявшего рампу и «четвертую стену», резко изменявшего все привычные взаимоотношения между актерами и партнерами, между актерами и публикой.

Близившаяся революция взрывала пласты старой культуры, ставила под сомнение старые эстетические ценности. Время нового их освоения и осмысления было далеко впереди. Мейерхольд предчувствовал и трагическое крушение всего старого мира, и неизбежный обвал его пышного великолепия, и открытие каких-то еще неведомых, манящих и страшных горизонтов. Гений, революционный по самой своей природе, он быстро шагал навстречу надвигавшейся буре. Ее отблески вспыхивали в искусстве Мейерхольда внезапными озарениями, обогатившими театр будущего.

Предреволюционное творчество Мейерхольда вплотную приблизило художника к той черте, за которой начиналась новая эпоха, новая жизнь, с неизбежностью диктовавшая искусству прежде небывалые, да и невозможные требования.

# **{****219}** Часть вторая

Мейерхольд дал корни театрам будущего. Будущее и воздаст ему.

Е. Вахтангов

## **{****221}** «Театральный Октябрь»

Пышноголового Мольера  
Сменяет нынче Мейерхольд.  
Он ищет новые дороги,  
Его движения — грубы.  
Дрожи, театр старья, в тревоге:  
Тебя он вскинет на дыбы!

Эдуард Багрицкий

Решительность и быстрота, с которой Мейерхольд сразу же, в первые дни Октября, отдал свой талант революции, вызывала тогда и вызывает еще поныне известное недоумение. Одни склонны думать (как думали в свое время противники Мейерхольда), что режиссер императорского Александринского театра быстро и ловко применился к силе, понял, что большевики утвердятся и восторжествуют, и повел себя сообразно обстоятельствам. Однако в 1917 – 1918 годах для преимущественной части русской художественной интеллигенции победа большевиков была в высшей степени сомнительной. Разгоралась гражданская война, и очень многие либо сохраняли выжидательный нейтралитет, либо уповали на белых, с которыми вернется буржуазная демократическая республика, а на худой конец — монархия, во всяком случае, какая-то понятная власть. Большевики, разогнавшие Учредительное собрание, установившие власть Советов, были понятны широчайшим народным массам, но отнюдь не «избранным», далеко не всем представителям интеллигентской духовной элиты.

Не вполне убедительна и противоположная точка зрения, приписывающая Мейерхольду революционность, так сказать, «задним числом». Уверения, будто Мейерхольд еще до Октября был революционно настроен, хотя и базируются на некоторых выразительных отрывках из дневников и писем режиссера, проникнутых отвращением к самодержавию и буржуазности, сами по себе еще ничего не объясняют: в предреволюционные и военные годы недовольство царизмом испытывали едва ли не все интеллигентные люди России, а протест против буржуазности пронизывал творчество большинства талантливых художников.

Что же до Мейерхольда, то он, человек искусства, стоявший в стороне от конкретной революционной деятельности, человек увлекающийся, порывистый, постоянно — и всецело — поглощенный театральными поисками, всем своим существом принадлежавший театру, отзывался на политические события жизни России иногда очень экспансивно, но всегда непоследовательно.

Тем не менее художник этот, отнюдь не обладавший политической целеустремленностью и прозорливостью, никогда не был художником аполитичным. Его искусство чаще всего неосознанно и тем не менее весьма чутко реагировало на биение пульса общественной жизни. Причем эта специфическая обостренность мейерхольдовского восприятия сдвигов времени год от года становилась все более ощутимой.

Простыми совпадениями не объяснишь тот факт, что в самый канун Февральской революции он показал «Маскарад», а за двое суток до Октября — «Смерть Тарелкина». Искусство Мейерхольда подчинялось велениям эпохи, {222} я в этом смысле стихийное развитие таланта художника опережало его идейную эволюцию.

Многое тут, вероятно, обусловлено огромным темпераментом режиссера, его несравненной художнической смелостью. То, что Мейерхольду подсказывала его гениальная интуиция, он осуществлял без колебаний. Кроме того, он дерзко и даже охотно — с явным удовольствием — шел на конфликт с аудиторией, с критикой, с официальными ценителями искусства. Атмосфера скандала, неизменно сопутствовавшая его премьерам, вполне определенным образом воздействовала на искусство Мейерхольда, раздувая искры оппозиционности, постоянно ставя Мейерхольда в ситуацию борьбы против господствующих эстетических — а часто и политических — воззрений. Мы уже видели, что весь дореволюционный творческий путь Мейерхольда прошел в условиях раздраженного и злобного неприятия его работ, в атмосфере газетной и журнальной травли, очень часто обретавшей недвусмысленно политический характер.

В 1926 году А. В. Луначарский писал: «Связь, существующая между театром Мейерхольда и революцией, очень проста и, я сказал бы, примитивна. Она заключается частью в сознательной, частью в подсознательной чуткости Мейерхольда». И дальше: «Революция смела. Она любит новизну, она любит яркость. Традиция сама по себе не опутывает ее, как опутывает людей театральных старой веры, и поэтому она охотно принимает те расширения реализма, которые в сущности вполне лежат в ее области. Она может принять фантастическую гиперболу, карикатуру, всевозможные деформации, если эти деформации… служат именно выявлению внутренней реальной сущности путем художественного преображения»[[596]](#endnote-580).

Мейерхольд пришел к революции движимый внутренней логикой развития своего творчества, выражавшего в лучших спектаклях — чутко и отзывчиво — динамику, ритм, дух и напряжение предреволюционной жизни русского общества.

Программа Мейерхольда, от которой он не отклонялся никогда, — при всей разносторонности его сценического формотворчества, — предполагала максимальное использование (а не сокрытие) условности театра, выявление его игровой природы (а не подражание обыденной жизни в актерском искусстве). Программа его содержала в себе и тенденцию к созданию театра-балагана. В конфликте с избранной публикой Петербурга созревало искусство потенциально демократическое, способное служить широчайшим массам. Возникла мечта о балагане, о «Новом Театре, подлинно народном театре»[[597]](#endnote-581).

После революции Мейерхольд увидел возможность реального возникновения такого театра. Его опыты могли быть теперь вынесены на подмостки, окруженные толпой солдат, рабочих, крестьян. Театр революции мог — и должен был — заговорить языком народного балагана. Возрождение площадного искусства театра во всей его первозданности должно было осуществиться само собой в результате приобщения театра к революции, развязавшей энергию широчайших народных масс. Здесь, в этом пункте обнаруживается историческая закономерность, а отнюдь не биографическая случайность того факта, что создатель новых театральных форм, революционер театра Мейерхольд сразу же принял Октябрь.

Первый революционный спектакль он поставил ровно через год после Октября, раньше всех профессионалов-режиссеров России, но все-таки через год. Год прошел в напряженной и трудной для Мейерхольда борьбе. Бывшие императорские театры ответили на Октябрьскую революцию провозглашением саботажа. Правда, уже в начале ноября спектакли бывш. Александринского театра возобновились. Но в драматической труппе скоро начался раскол. Самые именитые артисты с благородным негодованием выступали против {223} новой власти. С другой стороны, возник Временный комитет по управлению Александринским и Михайловским театрами; в этот комитет, поддерживавший большевиков, из видных артистов вошли И. И. Судьбинин, И. М. Уралов, молодые Л. С. Вивьен и Н. В. Смолич, а из режиссеров — один В. Э. Мейерхольд.

В буржуазных газетах ехидно удивлялись тому, что «в большевики попал ультрамодернистический г. Мейерхольд, которого даже почему-то прозвали “красногвардейцем”»[[598]](#endnote-582), замечали, что из 83 человек александринской труппы 45 решили оставить театр, а Мейерхольд «вполне определенно пошел на соглашение с комиссаром Луначарским и остался в своем звании режиссера»[[599]](#endnote-583).

Сравнительно скоро, однако, положение радикально изменилось. Луначарский после ряда встреч с актерами завоевал их доверие, и почти все заявления об уходе из труппы были забыты. В драме, в опере и в балете возобновилась нормальная творческая жизнь.

12 декабря 1917 года на Александринской сцене дана была в постановке Мейерхольда ибсеновская «Дочь моря» (которая раньше, в провинции, шла у Мейерхольда под названием «Женщина с моря»). В главных ролях выступали М. Ведринская и Ю. Юрьев. Хронологически это была первая послереволюционная работа режиссера, но дыхание революции в нее не проникло, и спектакль прошел незаметно, никакого интереса не вызвал.

В конце сезона 1917/18 года В. Мейерхольд выпустил в бывш. Александринском театре еще один спектакль — пьесу-легенду Льва Толстого «Петр Хлебник». Премьера состоялась 8 апреля 1918 года. В неоконченной пьесе в пяти крохотных актах-сценах излагалась легендарная история злого и скупого богача, который однажды бросил в нищего куском хлеба — просто потому, что под рукой не оказалось камня. Потом скупой Петр тяжко заболел, и во сне привиделся ему ангел, который сказал, что нечаянно совершенное «доброе дело» перевешивает все злодеяния прежней жизни Петра. Выздоровев, Петр уже сознательно раздает все свои богатства нищим, сам продается в рабство и деньги, вырученные ценой его свободы, тоже велит раздать беднякам. В пьесе были с ясностью притчи высказаны типично толстовские идеи. Переработка жития святого Петра Мытаря была подчинена проповеди идеи опрощения, братского единения богатых и бедных, взывала к милосердию. Артист Д. Пашковский вспоминал о том, как возникло намерение эту пьесу поставить. «Тогда шли страшные реквизиции. Дело касалось матрацов для армии. Приходит И. М. Уралов, говорит: “Ну, братцы, какую я пьесу достал! Читал, плакал всю ночь. Надо поставить! Все стонут о реквизициях, а ведь столько тут радости: отдать, что можно, от себя! Надо доказать им: несите сами. Покажем это, хотя бы в религиозном освещении”. Уралов прочел нам пьесу, он плакал, и мы все с ним»[[600]](#endnote-584).

Уралов был большевик, но горячо увлекался толстовством. Роль ему, тем не менее, не удалась, он играл «с всхлипываниями и придыханиями», слова звучали у него «мертво». Вообще актеры, судя по немногочисленным рецензиям, разыграли пьесу неважно.

Неодобрение, с которым встретили спектакль зрители и критики, вызывалось, кроме того, эскизностью, фрагментарностью и, главное, проповедническим тоном пьесы, резко дисгармонировавшим с напряженной жизнью Петрограда 1918 года. А также тем, что режиссура Мейерхольда никак этому проповедническому тону не соответствовала. Спектакль, справедливо замечает А. Альтшуллер, «ломал религиозно-мистическую основу драмы»[[601]](#endnote-585). Современный рецензент упрекал Мейерхольда и художника Головина в том, что в спектакле «забыт Л. Н. Толстой и выдвинут на первый план колорит востока, где проходит жизнь Петра Хлебника. Восток с его философским спокойствием, негой и сладострастием, с пестротой костюмов и яркостью {224} ландшафта, понятно, колоритнее, чем яснополянский старец, босой и в посконной рубахе… Причудливым сочетанием красок пестрели декорации Головина, солнечной ленью сомлели группы “живого товара”, продавцов и покупателей на базаре, который г. Мейерхольд сделал центром своей постановки»[[602]](#endnote-586).

Ясно, что Мейерхольда толстовская проповедь, взволновавшая Уралова до слез, не заинтересовала. И, режиссируя «Петра Хлебника», он, как и Головин, увидел тут возможность создать колоритные, экзотические картины Сирии, Дамаска, статуарные группы выставленных на продажу рабов.

К современности, к революции работа Мейерхольда ни прямого, ни косвенного отношения не имела, потому и успехом не пользовалась.

Несколько иным, принципиально более важным для Мейерхольда был оперный спектакль «Соловей» И. Стравинского, впервые исполненный 30 мая 1918 года в декорациях А. Головина на бывш. Мариинской сцене. Из писем Головина к Мейерхольду видно, что они вместе задумывали эту постановку по крайней мере за год до премьеры и что сам Стравинский хотел, чтобы ставил оперу именно Мейерхольд («Стравинский наметил просить Вас», — сказано в письме Головина 7 июля 1917 года[[603]](#endnote-587)). Для Мейерхольда же Стравинский был в ту пору, вероятно, самым интересным современным композитором. «Соловей», написанный на сюжет андерсеновской сказки, впервые исполнялся в Париже в 1914 году, а на русской оперной сцене еще не появлялся.

Многое в этой опере Стравинского должно было импонировать Мейерхольду: гротескный ансамбль камергера, бонны и кухарочки в первом действии; «булькающий» хор придворных дам (они набрали в рот воды и подражают пению соловья) — во втором действии; хор привидений и бред императора — в третьем действии. «Интересно задуман, — пишет музыковед Б. Ярустовский, — концертный поединок лесного и искусственного (японского) соловья… Превосходна в своем лаконизме смена тембровых “декораций” в самом конце оперы, когда траурное, мрачное по инструментовке шествие придворных сменяется воздушными глиссандирующими арфами и светлым прозрачным аккордом деревянных, вводящими в тихую, но радостную реплику исцеленного императора: “Здравствуйте!”»[[604]](#endnote-588)

Музыкальные новшества Стравинского внутренне соответствовали мейерхольдовским преобразованиям на оперной сцене, Постановка «Соловья» явилась своеобразным эскизом к новым режиссерским работам, в которых сильно акцентировалась условность оперного жанра. Например, перед {225} каждым исполнителем Мейерхольд поставил пюпитр с нотами. Переходя с места на место, персонажи носили с собой свои пюпитры, устанавливали их, где нужно, вступая со своим соло по знаку дирижера, пели, глядя в ноты, а заканчивая партию, сидели (или стояли) с отсутствующим выражением лица. Мейерхольд тут объявлял решительную войну драматизации оперы, попыткам внести в оперное искусство правдоподобие драматического спектакля. Опера рассматривалась как костюмированное *музыкальное* действо. Соответственно этой цели Мейерхольд справа и слева на просцениуме разместил две совершенно неподвижные группы хористов и чрезвычайно ограничил перемещения главных персонажей. Солисты и хор были обречены на статичность. Зато безмолвные фигуранты средствами пантомимы чрезвычайно динамично разыгрывали сюжет. Единственная дошедшая до нас рецензия на этот спектакль, хоть она и проникнута откровенной неприязнью к Стравинскому и Мейерхольду, показывает, что зрелище получилось весьма оригинальное.

«Опера открывается небольшим оркестровым вступлением, непосредственно сливающимся с 1‑м актом. В постановке В. Э. Мейерхольда роль Рыбака исполняет певец на просцениуме. Рыбак поет об очаровавшем его Соловье — невидимом Соловье, у Мейерхольда же певица восседает на глазах у зрителей рядом с Рыбаком. Соловей распевает, как и полагается, о розах; входят придворные и кухарочка послушать дивное пение. Все прислушиваются и выражают восторг, принимая за пение соловья сначала мычание коровы, затем кваканье лягушки и т. д., и, наконец, приглашают Соловья во дворец.

При спущенных тюлевых занавесках оркестр исполняет антракт ко второму действию… Под бойкую и живую музыку этого антракта происходит суматоха, изображающая встречу Соловья. Антракт переходит в китайский марш. Тюлевые занавесы медленно поднимаются.

Перед зрителем фантастический фарфоровый дворец китайского императора.

Третий акт, связанный с предшествующим небольшой интермедией мрачного характера, изображает покой во дворце китайского императора. У постели больного богдыхана Смерть с короной императора на голове, его саблей и знаменем в руках. Слышатся голоса Привидений. По указаниям автора хор альтов находится за сценой. В постановке Мейерхольда Привидения сидят на просцениуме в неподвижных позах. Появляется Соловей. Раздаются рулады в чрезвычайно высокой тесситуре (ре-бемоль). Смерть очарована пением Соловья и просит продолжить смолкнувшее пение. Соловей соглашается под условием, чтобы Смерть возвратила императору корону, саблю и знамя… Начинает светать. Китайский {226} император появляется в полном царском облачении при ослепительном свете солнца. Придворные падают ниц пораженные, рассыпаясь веером с поднятыми кверху ногами!»

Рецензент возражал против постановочных приемов Мейерхольда, говоря, что они отзываются «грубой клоунадой». Он вопрошал: почему «иноземного “Соловья”» предпочли нашему родному «Золотому петушку», который-де «ближе сердцу русского человека». Самым резонным было, пожалуй, замечание о том, что «для надлежащего восприятия “Соловья” у нас нет теперь подходящей психологической основы»[[605]](#endnote-589).

Действительно, поздней весной 1918 года в Петрограде «Соловей» мог быть воспринят как «сценический мираж» — именно этими словами характеризовал рецензент оперу. Успеха она никакого не имела, и тщетно было бы искать ее прямые или даже косвенные связи с «переживаемым моментом» (как тогда писали в газетах). Но связи ее со многими дальнейшими опытами обновления оперного искусства неоспоримы.

Первые два спектакля Мейерхольда 1918 года ни тематически, ни стилистически с революцией связаны не были. Но близилось уже время, когда он смог высказаться о революции прямо и по существу дела, дать революции революционное искусство. Ставилась «Мистерия-буфф» Маяковского.

Мейерхольду, чье приятие революции было поначалу весьма абстрактным и расплывчатым, предстояло выразить в театре идеи революции с конкретностью и ясностью прямой политической агитации. Тут было противоречие, в принципе до конца неразрешимое и не разрешенное. Отсюда — и характерная резкость, прямолинейность, даже грубость, с которой сперва решал свои новые задачи Мейерхольд.

Эволюция Маяковского была в этом смысле особенно сходна с эволюцией Мейерхольда, и они вплоть до самой трагической гибели поэта шли рядом, ощущая друг друга союзниками. Оба они стремились найти новую структуру искусства, которое могло бы выразить правду нового этапа истории.

Их поиски были трудными и сложными. Их союз был глубоко органичен. Как и Маяковский, Мейерхольд мог бы сказать о себе, что в октябре 1917 года он решил: «Моя революция. Пошел в Смольный». (Через несколько дней после Октябрьской революции ВЦИК, только что избранный на II съезде Советов, предпринял попытку установить контакт с мастерами литературы и искусства. В штаб революции, Смольный, были приглашены писатели, художники, артисты Петрограда. Явились только пятеро: А. Блок, В. Мейерхольд, В. Маяковский, Н. Альтман, Р. Ивнев). В 1918 году Мейерхольд вступил в партию большевиков и принял пост заместителя заведующего петроградским ТЕО. Вся активнейшая театральная деятельность Мейерхольда — и организационная, и собственно режиссерская — была в годы Октября и гражданской войны решительно направлена в русло политической агитации. Именно Мейерхольду удалось, как заметил Луначарский, «приспособить» футуризм «к плакатно-митинговому периоду нашей революции. Плакат и митинг были нужны для революции и, вместе с тем, хоть в некоторой степени, мирились с футуристическим подходом. Футуризм мог дать плакат и мог дать остроумно инсценированный митинг»[[606]](#endnote-590).

(Тут нужна существенная оговорка. В статьях и речах А. В. Луначарского 20‑х годов понятие «футуризм» употребляется в чрезвычайно расширительном смысле. Говоря о «футуристах», Луначарский имеет в виду всех «левых» мастеров самых разных устремлений — от действительных футуристов, кубистов, супрематистов вплоть до имажинистов. Мейерхольд сплошь да рядом попадает у Луначарского в «футуристы».)

Говоря о том, что Мейерхольд приспособил футуризм к революции, Луначарский прежде всего имел в виду, конечно, союз Мейерхольда с футуристом {227} Маяковским. Но дважды поставленная Мейерхольдом «Мистерия-буфф», строго говоря, не была уже произведением футуристическим. Изначально, в самом замысле приспособленная для агитации, пьеса эта должна была избегать футуристического искривления слова и чрезмерной усложненности образов. В «Мистерии-буфф» слову Маяковского свойственна точность удара, слово с плакатной силой и стремительностью врывается в сознание слушателя, обладает афористичностью, норовит запомниться.

«Заслуга Маяковского, — писал Осип Мандельштам, явно имея в виду “Мистерию-буфф”, — в применении могучих средств наглядного обучения для просвещения масс. Подобно школьному учителю, Маяковский ходит с глобусом, изображающим земной шар, и прочими эмблемами наглядного метода. Отвратительную газету недавней современности, в которой никто ничего не мог понять, он заменил простой здоровой школой. Великий реформатор газеты, он оставил глубокий след в поэтическом языке, до нельзя упростив синтаксис и указав существительному на почетное и первенствующее место в предложении». Но Мандельштам заметил, конечно, что Маяковский весело вертит свой глобус, что в его «простой и здоровой школе» просвещение превращается в агитацию, агитация же ведется задорно, зажигательно, «со звоном». Сила и меткость языка — точно указал Мандельштам, — сближает Маяковского «с традиционным балаганным раешником»[[607]](#endnote-591).

Ритмы раешника, примитивная четкость частушечной формы проступили в эту самую пору и в поэзии Блока. Поэма «Двенадцать», появившаяся в том же 1918 году, ошеломила поклонников певца Незнакомки и Прекрасной Дамы неожиданной и никем не предвиденной грубостью. Б. Эйхенбаум был, как и многие, изумлен тем, что Блок, «тихий поэт лиры», написал «громкую, кричащую и гудящую поэму “Двенадцать”, в которой учится у Маяковского»[[608]](#endnote-592). Конечно, Блок у Маяковского не «учился». Но революция переоркестровывала на свой лад и поэзию Блока, и поэзию Маяковского. И тогда обнаруживались некоторые разительные совпадения. Смелое кощунство ее выразилось и в поэме Блока и в пьесе Маяковского с полной определенностью. Маяковский, охальничая и издеваясь, высмеивал ад и рай, интеллигенцию и демократию, монархию и республику. Блоку весь образ старого мира предстал как образ «голодного пса», он славил «черную злобу» и «винтовок черные ремни», стихию ненависти и разрушения. Но в финале поэмы, осеняя весь ее мрачный пейзаж и как бы успокаивая, завершая, даже закрывая всю ее разухабистую динамику, возникал — «в белом венчике из роз» — образ Христа. Точно так же и у Маяковского насмешливая пародия библейской легенды о всемирном потопе, намеренно кощунственная, фамильярная, грубая, вдруг прерывалась патетической, возвышенной интонацией речей «Человека просто», обещанием Обетованной земли, «Новой нагорной проповедью». Самое разительное, даже озадачивающее совпадение находим в дневнике Блока: обдумывая пьесу из жизни Христа, он пишет: «Нагорная проповедь — митинг»[[609]](#endnote-593). Другими словами, Блок нащупывает темы, уже по-своему реализованные в «Мистерии-буфф» Маяковским.

Конечно, митинг и плакат «Мистерии-буфф» возникали в органическом: сплаве с балаганной природой представления. Оно замышлялось как грандиозный агитационный балаган, как «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи». Тут все уходило в старинные традиции площадного зрелища и — одновременно — все было ново.

«Мистерия-буфф» была *первой* полностью и насквозь политической пьесой в истории русского театра. Пьесой без любви, без психологии, без сюжета в прежнем, традиционном его понимании. Подлинным ее сюжетом стала современная политическая жизнь. Поэтому конструкция пьесы предполагала и заранее предусматривала возможность вторжения нового жизненного {228} материала — в соответствии с требованиями «текущего момента» и актуальными задачами агитации. Призывая: «играющие, ставящие, читающие, печатающие “Мистерию-буфф”, меняйте содержание», Маяковский не шутил. Когда ставилась новая редакция пьесы, он доказал, что каркас ее легко обрастает новыми, злободневными фактами и событиями.

Чтобы понять, какие проблемы выдвигала «Мистерия-буфф» перед режиссером-постановщиком, следует разобраться в устройстве самого каркаса пьесы, в ее конструкции.

Вглядываясь в «Мистерию-буфф», убеждаешься, что за пять лет до появления знаменитой статьи Сергея Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» Маяковский этот монтаж уже осуществил.

Тем самым было заранее предопределено многое в последующих режиссерских композициях Мейерхольда.

Согласно теории Эйзенштейна, аттракцион — «всякий агрессивный элемент театра». Другими словами, аттракцион — первичная единица, молекула действенности театра. Это может быть трюк. («Трюк, — указывал Эйзенштейн, — лишь один из видов аттракционов», но в его собственном «Мудреце» трюков было великое множество.) Это может быть драматический эпизод. Это может быть монолог. Сознательно задуманный разрыв действия. Песня. Пляска. Фарсовая сцена. Короче говоря, в принципе это может быть все, что угодно: любой целостный, внутренне законченный момент театрального действия. При одном только непременном условии: каждый аттракцион должен быть рассчитан на «определенные эмоциональные потрясения воспринимающего», ведущие затем к «конечному идеологическому выводу». Эйзенштейн указывал также, что в отличие от трюка, в себе замкнутого и рассчитанного на отдельную «продажу» (трюки «продаются» поштучно), аттракционы в системе спектакля взаимосвязаны, смонтированы друг с другом.

Теория монтажа аттракционов не отрицала, а, напротив, вбирала в себя и по-своему переосмысливала многовековой опыт театра. Можно было рассматривать как аттракционы, например, эпизоды шекспировских трагедий и комедий или даже «явления» в пьесах, допустим, Островского. Стремясь отмежевать свою теорию от прошлого и обозначить ее принципиальную новизну, Эйзенштейн подчеркивал, что аттракционы монтируются, приводятся в систему отнюдь «не в плане развертывания психологических проблем». Истинно новым в его теории было восприятие театрального спектакля прежде всего как особым образом организованной динамической системы.

Динамическая система опиралась на старинный опыт цирка и на новейший опыт кинематографа. Высвобождаясь из-под груза психологизма и задаваясь целью идеологически организовать реакции зрителя, теория «монтажа аттракционов» предвосхищала некоторые основные положения театральной теории Брехта.

Органичность же возникновения эйзенштейновской теории была в первые послеоктябрьские годы заранее доказана существованием «Мистерии-буфф», пьесы, еще в 1918 году смонтированной из аттракционов, и ее постановками. Так что Эйзенштейн, который начал изложение своих принципов гордыми словами: «Употребляется впервые. Нуждается в пояснении»[[610]](#endnote-594), — был не вполне прав. Статья его заканчивалась перечнем аттракционов из эпилога «Мудреца». Точно такой же перечень легко составить и для «Мистерии-буфф». Возьмем для примера хотя бы первое действие: 1. Клоунское антре рыбака и эскимоса, заткнувшего пальцем дырку в земном шаре. 2. Экспозиционный монолог француза. 3. Два парных клоунских антре (пара австралийцев; итальянец и немец). 4. Фехтовальный поединок итальянца и немца. 5. Акробатический трюк: падение купца на голову эскимоса. 6. Парад {229} чистых и нечистых. 7. Сцена-митинг. 8. Балаган: начало строительства ковчега.

Все эти аттракционы в полном соответствии с эйзенштейновским принципом «смонтированы» воедино и составляют целостную динамическую конструкцию. Само собой понятно, что в режиссерском решении их количество могло быть умножено. Даже во второй авторской редакции пьесы аттракционов стало гораздо больше. Вероятно, иные из них были продиктованы конкретными театральными решениями Мейерхольда.

Интересно другое: обилие аттракционов, цирковых по своей природе. «Циркизация театра» в эйзенштейновском «Мудреце» вне всякого сомнения была подсказана мейерхольдовскими постановками «Великодушного рогоносца» и «Смерти Тарелкина», — о них речь впереди. Циркизация театра в «Мистерии-буфф» осуществлялась впервые. Театральные актеры должны были стать клоунами и акробатами, чтобы воплотить фантастически смелый замысел, связывавший воедино пародийное и озорное переложение библейской легенды (прошлое) с реальностью революции (настоящее) и с утопическими образами «Земли обетованной» (будущее).

На свете был только один режиссер, чей опыт мог пригодиться при постановке такого зрелища. Вот когда Мейерхольду сослужили службу его прежние эксперименты в сфере старинной итальянской комедии масок, его увлечение балаганом, его занятия в многочисленных студиях, — прежде всего, в Студии на Бородинской.

Свойственная «Мистерии-буфф» умышленная развязность тона, ее насыщенность простейшими и грубыми трюками, ее охальность привели в ужас артистов Александринского театра, которым Маяковский впервые прочел пьесу 27 сентября 1918 года. Мейерхольда «Мистерия-буфф» восхитила.

Для постановки «Мистерии-буфф» Маяковский и Мейерхольд сумели — при активной поддержке Луначарского — отвоевать на три дня помещение Консерватории, где работал тогда театр Музыкальной драмы. Актеров набрали по объявлению, опубликованному 12 октября 1918 года, меньше чем за месяц до премьеры, в «Северной коммуне» и других петроградских газетах.

Премьера состоялась 7 ноября 1918 года, в первую годовщину Октября. Оформлял постановку супрематист К. Малевич. Режиссерами спектакля были Вс. Мейерхольд и В. Маяковский.

То обстоятельство, что спектакль был приурочен к первой годовщине Октября, имело далеко не формальное значение. Эту дату все художники, признавшие Советскую власть и готовые восславить революцию, рассматривали как самый подходящий момент для того, чтобы дать бой искусству консервативному, замкнувшему уста в гордом и неприязненном молчании. Масштабы и размах работы «левых» художников были грандиозны. Десятки тысяч метров холста раскрашивались для уличных празднеств. Один только Н. Альтман раскрасил 20 000 аршин ткани! Левое искусство, писал Я. А. Тугендхольд, «не только “украшало” улицы, но выполняло революционную миссию — закрывало собою “святыни”, дворцы и памятники, разрушая их привычные облики новыми формами (как, напр., Альтман — Александровскую колонну на Дворцовой площади), оно *взрывало* и *подрывало* старые рабские чувства. Это была та разрушительная работа, которую требовала психология момента…»[[611]](#endnote-595).

Маяковский и Мейерхольд чувствовали себя в одном боевом строю с Альтманом, Штеренбергом и другими «левыми» и готовили свое представление с азартом и увлечением.

В футуристических очертаниях первой постановки «Мистерии-буфф» «плакат и митинг» переводились Мейерхольдом на театральный язык: возвышенно {230} патетический строй монолога Человека просто и всей группы «нечистых» (пролетариев) намеренно контрастировал с шутовским изображением «чистых» (эксплуататоров).

«Нечистые» были в одинаковых серых костюмах, художник К. С. Малевич сознательно стремился представить их, независимо от национальностей и профессий, единой массой трудящихся, борющихся за свои права. Решение это было первой пробой актерской «прозодежды», впоследствии неоднократно применявшейся Мейерхольдом. Самое же стремление вывести на сцену борющуюся массу было характернейшим знамением времени.

В колорите декораций господствовал холодный, стальной оттенок, который Малевич постарался придать и ультрамариновому полушарию, занимавшему сцену в первой картине, и весьма условным формам ковчега, обращенного носом к публике, — во второй, и сталактитовому, похожему на пещеру, «аду» — в третьей. Черти в «аду» были в красно-черных костюмах. «Для “рая”, — писал критик А. Февральский со слов Малевича, — были выбраны серые тона; облака изображали анилиново-розовые, голубые, малиновые “пряники”… “тошнотворные” по сочетаниям цветов»[[612]](#endnote-596). «Земля обетованная» предстала в виде царства механизмов — сталь, железо, большая бутафорская машина — таким виделось грядущее.

А. Гвоздев и Адр. Пиотровский позже замечали, что именно эти «отвлеченно-механистические черты» оформления Малевича противоречили (отчасти, по крайней мере) идее веселой балаганности зрелища, воодушевлявшей Маяковского и Мейерхольда. Маяковский был недоволен оформлением Малевича и вскоре после представления «Мистерии» сделал собственные эскизы костюмов «чистых» и «нечистых». Эскизы шаловливые, очень забавные, несомненно балаганные — для «чистых» и с оттенком суровой, плакатной патетики, в духе «окон Роста» — для «нечистых».

«Режиссура Мейерхольда, — продолжали Гвоздев и Пиотровский, — вела спектакль именно по линии агитационного, сатирического, подъемно-пафосного, политически-актуального представления, применяя балаганно-буффонные приемы для резкого осмеяния “чистых”, особенно удачно проведенного во втором акте — на корабле»[[613]](#endnote-597).

Характеристика «чистых» в спектакле была верна принципам балаганного, петрушечного театра. Один главный — классовый — признак исчерпывал все содержание образа. Поп есть поп, купец есть купец, «купчина» — этим все сказано, и никакие оттенки никому не нужны. Это снова были маски, возвращенные Мейерхольду революцией в их самом первозданном, самом наивном и совершенно свободном от стилизации виде. Они теперь не уводили от современной смуты в прекрасное детство народного театра, не становились формой иронического остранения жизни и вовсе уж не претендовали на изображение ее двусмысленности, маскарадности, инфернальности. Маски освободились от груза символизма, романтизма, ретроспекции и эстетизма. Они приняли на себя задачи веселой и вполне конкретной политической сатиры. Вокруг них бушевала стихия площадного озорства. «Нечистые» вязали всех «чистых» одной веревкой и всей толпой, с хохотом и гиканьем, спихивали их в трюм — в оркестровую яму театра. В «аду» на сцену из люков выскакивали красные черти и, как заправские акробаты, кувыркались, прыгали, плясали.

Балаган, который долго манил к себе русских художников и режиссеров, который был их мечтой, обещанием недостижимой радости и невозможной яркости давно забытых красок, стал самим собой. В этой своей безыскусной подлинности он оказался более грубым и более наглым, нежели тот далекий балаган старинных народных гуляний, о котором некогда мечтали и сам Мейерхольд, и Сапунов, и В. Н. Соловьев, и многие другие. Важно то, что {231} Мейерхольд, верно чувствуя время, ни наглости, ни грубости, ни запальчивости, ни кощунственного гаерства этого балагана не испугался.

Еще до первого представления «Мистерии-буфф» Луначарский опубликовал в газете «Петроградская правда» самый сочувственный отзыв о пьесе Маяковского и загодя высказал уверенность в ее успехе. Он, правда, опасался, и не без оснований, «как бы художники-футуристы не наделали в этой постановке миллионов ошибок», оснастив пьесу «всякими экстравагантностями», но выражал уверенность, что «бойкий, звучный поток поэзии Маяковского разнесет всякий слишком новый хлам…» Луначарский утверждал, что текст пьесы «понятен всякому, идет прямо в сердце рабочего человека, красноармейца, представителя крестьянской бедноты. Он сам говорит за себя»[[614]](#endnote-598).

Первая же рецензия на спектакль — злая и едкая — косвенно подтвердила эту уверенность. Критик Андрей Левинсон, вскоре эмигрировавший, упрекнул Маяковского в желании «угодить новому хозяину». Признавая, что «Мистерия-буфф» задумана «в древнем, но неувядаемом духе аттической комедии», критик был шокирован ее «грубостью и запальчивостью», уверял, что «насмешливая величавость замысла подкошена внутренними немощами выполнения». А. Левинсон заявлял далее, что «наша эпоха не пожелала узнать себя в “изображении” Маяковского, а именинник народ и не вздумал взглянуть на отражение свое в этом кривом зеркале».

Любопытнейшие противоречия выпирали из этой статьи. Создателей спектакля упрекали в попытке угодить «новому хозяину», революционному народу и одновременно сообщали, что народу спектакль не понадобился. Ссылались на «немощи выполнения» и тут же признавались: «Немало было в этом спектакле интересного — но лишь для нас, старых завсегдатаев столичных премьер, бражников художественных кабачков, скитальцев по вернисажам». Левинсону нравилась «… сочная грубость нечаянных каламбуров, щелчки по вчерашним святыням… Там, — писал он, — где автор сан произносил свои стихи, фактура их казалась внушительнее, ритм покорял слух. Каждая короткая тяжкая строка будила длительный резонанс, словно пуля, ударившаяся в стену. И пока звучал мелодический и мощный голос, акустическое очарование не расточалось». Но А. Левинсон оставался при убеждении, что простонародью все эти особенности формы недоступны.

Многое оказалось, однако, непонятно и самому изысканному ценителю. А. Левинсон сетовал, что «невозможно было по костюмам отличить хотя бы каменщика от трубочиста», что «нельзя было узнать немца или француза по интонациям и осанке». Его раздражала «хоровая читка», его «удручали банальностью мнимой новизны» выходы актеров на сцену через зрительный зал. «Все же, — заключал Левинсон, — некоторые из лицедеев запомнились: Желкевич (прачка), Новгородцев (купчина), отчасти Шадурский (батрак)… Декорации были писаны Малевичем; очень живописен сводчатый “Ад”, багровый и зеленый, зато невразумителен и уныл явленный им лик “Обетованной земли”, города радостного труда; веселы в “Раю” пестрые пузыри облаков»[[615]](#endnote-599).

Противоречия статьи Левинсона отчасти разъясняла другая рецензия, напечатанная несколько позднее в журнале «Книжный угол». Здесь ясно сказано было, что пьеса Маяковского — «не просто пьеса, а апофеоз советской коммуны», что она рассчитана «на весьма невзыскательные вкусы», а потому «громкое ура, овации и все прочее незамысловатым замыслом пьесы были обеспечены»[[616]](#endnote-600).

Пьеса, следовательно, прошла с шумным успехом, и неприятие ее иными критиками — А. Левинсоном в том числе — было неприятием политическим. Это сразу понял Маяковский, — он 21 ноября 1918 года напечатал в {232} «Петроградской правде» открытое письмо Луначарскому, негодуя против «грязной клеветы и оскорбления революционного чувства»[[617]](#endnote-601). Это поняли и художники — в их числе А. Т. Матвеев, С. В. Чехонин, Д. П. Штеренберг, приславшие в редакцию «Жизни искусства» групповое «Заявление по поводу “Мистерии-буфф”». Художники писали, между прочим, что А. Левинсон необоснованно пытается говорить от имени народа и навязывать свои «мертвые чувства» народным массам[[618]](#endnote-602). Луначарский отозвался на это заявление художников и на статью Левинсона заметкой «О полемике», в которой писал, в частности, что А. Левинсон «позволил себе совершенно недопустимое чтение в сердцах». И продолжал: «Если вспомнить, что выдающийся поэт, каким почти по всеобщему признанию является В. Маяковский, в первый раз имел возможность дать образчик своего творчества в удовлетворительной обстановке — то еще неприятнее выделяется столь далеко в сторону спорной этики заходящий выпад критика против “Мистерии”»[[619]](#endnote-603).

Политические страсти разгорались, и очень скоро театральная полемика стала заходить еще дальше «в сторону спорной этики», никого этим особенно не удивляя. В полемике вокруг первых представлений «Мистерии-буфф» уже послышались суровые обличительные интонации, характерные для «Театрального Октября».

«Театральный Октябрь» со всеми его неизбежными крайностями возник в неповторимой обстановке упоения победой революции и драматической напряженности уже начавшейся гражданской войны. «То были годы, — писал Я. Тугендхольд, — когда перед нашим искусством, еще вчера келейным к комнатным, взвилась гордая и смелая мечта преобразить самый лик жизни, прыгнуть в будущее, в царство Коммуны». Этой мечтой пронизана вся «Мистерия-буфф», и недаром Мейерхольд дважды ее ставил. «То были годы, — продолжал Тугендхольд, — когда в упоении, в прибое молодой энергии казалось, что нет ничего легче, как сразу же сжечь за собою все корабли старой буржуазной культуры и тотчас же на обломках прошлого воздвигнуть здание новой культуры — пролетарской. То были годы, когда вопреки блокаде, нищете и голоду казалось, что искусство тотчас же сможет приступить к созданию новой среды, новой жизненной обстановки, к новому оформлению всего быта. То были годы, когда революционная переоценка всех ценностей не остановилась ни перед какими традициями»[[620]](#endnote-604).

Так обстояло дело в изобразительном искусстве, точно так же выглядело оно и на театре.

А потому в прологе «Мистерии-буфф» высмеивались «гардеробы театров» («блестки оперных этуалей да плащ мефистофельский — все, что есть там!») и «нечистые» провозглашали:

Сегодня  
над пылью театров  
наш загорится девиз:  
«Все заново!»  
Стой и дивись!

Согласно ремарке Маяковского, «нечистые» после этих слов раздирали занавес, «замалеванный реликвиями старого театра». Мейерхольд решил проще и — конкретнее. Актеры в прологе «Мистерии-буфф» просто-напросто рвали в клочки афиши петроградских театров. Противник тем самым был без обиняков назван по имени. Речь шла уже не о «старом театре» вообще, а о вполне конкретных, находившихся тут же, неподалеку, всем известных и прославленных театрах.

Носителям и хранителям традиций объявлялась война. Если «левые» художники в день первой Октябрьской годовщины закрыли ярко раскрашенными {233} холстами петербургские дворцовые ансамбли и памятники, дабы их условно «разрушить», дабы «взорвать» их привычные формы и облики формами небывалыми, новыми, то режиссер и драматург «Мистерии-буфф» желали точно так же разрушить «до основанья» всю эстетическую систему старого театра.

Через месяц, выступая 12 декабря 1918 года в Наркомпросе на особом совещании по театральным вопросам, В. Э. Мейерхольд сформулировал свои претензии к старым театрам достаточно ясно. «У каждого театра, — говорил он, — есть своя идеология… Государственные театры заявляют, может быть вполне законно, о благополучии своего существования. Может быть, они ослепляются своим успехом, когда демонстрируют цифры посещаемости — какое количество людей перебывало в их театрах. Мне кажется, они в то же время никогда не расскажут, чем они этих людей кормили… Не кажется ли им, что этот репертуар и лица, его выполняющие, не дают мира преображенного? И я отвечаю: да, так. Художественный театр считает нормальным для себя, что он молчит и продолжает давать публике, современному новому зрителю то, что давал десять лет назад. Несмотря на то, что я весьма почтительно отношусь к его деятельности (никто не может так показать, как показывает Художественный театр), тем не менее мне кажется весьма роковым его молчание. Я бы хотел предостеречь: не превратится ли его молчание завтра в смерть… Все указания на то, что театры наводняются публикой, что в Художественный театр нельзя достать билетов, — еще не означают, что все обстоит благополучно… Публика, которая жадно ищет искусства, бросается в те двери, которые открыты, и в те театры, которые еще действуют. Этим вопрос еще не разрешается; нужно произвести строжайший анализ того, чем кормят публику, которая бросается в эти театры… Молчание Художественного театра, — продолжал Мейерхольд, — симптом близости к настоящей катастрофе».

В этой же речи Мейерхольд заявил, что он ушел из Государственного театра драмы (бывш. Александринского) «потому, что от них ускользает идеологический план». Он говорил, что главная задача — «освежить театр… привлекать специалистов и заставлять их служить на пользу театра народа, которому мы призваны служить».

Позиция Мейерхольда на этом совещании, впервые после Октября объединившем почти всех виднейших мастеров русского театра, заметно отличалась от позиций Станиславского, Немировича-Данченко, Южина, Таирова, Комиссаржевского, Евт. Карпова и др.

Устанавливая свои отношения с недавно образованным Театральным отделом (ТЕО) Наркомпроса, деятели театра по преимуществу оборонялись от требований новой большевистской власти. Об этом откровенно говорил Евт. Карпов: «Театральный отдел для нас, работников театра, является букой, дядькой, который может от кого-то защищать; к нему мы являемся просить, чтобы нас не выгоняли из квартир, чтобы нас защитили, не отнимали у нас вещей, не закрывали тот или иной данный театр, не диктовали нам репертуар с указанием разыграть пьесу в три дня».

Гораздо шире и глубже ставил вопрос Вл. И. Немирович-Данченко. «Мне кажется так, — говорил он, — если современное правительство придает такое огромное значение для народа искусству, театру, что театр есть самая большая радость, наполняющая всю жизнь народа, театр станет для него чем-то вроде религии, он должен заполнить его повседневную жизнь красотой… — если театр должен сыграть такую колоссальнейшую роль, то все заботы должны быть направлены к тому, чтобы театр был хорошим… Но одна черта есть (пришедшая, вероятно, от направления всей жизни), которая является нонсенсом — это то, что мы слышали: “Не упустить темпа жизни”. {234} Это — самая большая ошибка… Искусство, созданное наскоро, каким-то залпом, оно всегда хуже, чем с виду кажется…»

Станиславский поддержал Немировича-Данченко. «Я, — признавался он, — отчаянно аполитичен и не могу судить, кто прав — направо или налево или на середине, — я все путаю, ничего в этом деле не понимая». Но против грубого осовременивания и приспособления к агитации своего искусства возражал очень твердо: «Театральное искусство — очень тонкое, ювелирное, и с ним обращаться нужно очень деликатно и тонко».

А. Я. Таиров высказал опасение «что сейчас, когда смешаны все идеологии, взгляды и убеждения, в эту пору может затеряться и без того где-то очень давно затерянная идеология театральная, искусства вообще, не нашего только, но вообще театрального человеческого искусства».

Самым острым было выступление А. И. Южина. Ссылаясь на то, что в прошлом «все, что из центра шло, имело малое значение, а все, что создавалось театральными идеологами, все это шло снизу; все выдающиеся актеры, создавшие театр, вышли из народа», Южин возражал против принципа руководства театром «сверху», против самой идеи государственного управления театрами. «Если мы взамен старого виц-мундира получим новый, то какая же разница?.. Я требую — если могу так выразиться — требую, чтобы новое правительство, широко предоставляющее начала свободы и обеспечения трудовой личности, дало бы ту свободу актерской личности, без которой не может быть творчества… Я прошу совершенно освободить русского актера, его трудовую личность, как кузнецов, как пахарей, как кого угодно, освободить от всех опек мундирных, чтобы ни в коем случае в наши дела не вмешивались блестящие пуговицы или эти пошлые кожанки»…

Возражая Южину, Луначарский настаивал: «необходимо признать право руководства театром» со стороны государства хотя бы на том основании, что государство эти театры финансирует. Он высказал далее надежду, что государственные театры постепенно «вступят на путь обновления репертуара и на путь искания художественных достижений, которые проходили бы в огромной народной аудитории». Новые искания, заверил он, «всегда найдут сердечный отзыв у нас и желание помочь со стороны Комиссариата Просвещения»[[621]](#endnote-605).

Так обозначилась уже в 1918 году основная линия разногласий, впоследствии обострившихся до крайности. Руководители старых театров в той или иной форме, мягко или вполне определенно, высказывали беспокойство за судьбы своего искусства и нежелание торопливо применяться к новым политическим лозунгам. С другой стороны, Мейерхольд выдвигал идеи незамедлительного обновления и политической активизации репертуара. Главным для него вопросом был вопрос «чем кормить» публику, как выразить в искусстве идеи Октября.

Обстоятельства гражданской войны на полтора года прервали театральную деятельность Мейерхольда.

Он уехал в Крым лечиться, был внезапно отрезан от Советской России белыми, с трудом перебрался в Новороссийск, там был арестован деникинцами и только в 1920 году, после освобождения Кавказа Красной Армией, вернулся в Москву. А. В. Луначарский незамедлительно назначил его заведующим театральным отделом Наркомпроса.

В это время «левые» уже весьма рьяно и чересчур озлобленно атаковали старые театры, особенно те из них, которые были названы академическими и сокращенно именовались «аками». Впоследствии А. В. Луначарский писал, что «сопротивление, оказывавшееся старыми театрами, преувеличивалось крайними левыми. Вносимое ими озлобление и радикально враждебное отношение к старому театру *затрудняло* его продвижение вперед»[[622]](#endnote-606).

{235} В таких условиях политика защиты старой театральной культуры, а также сдерживания «левых», которую настойчиво проводило Советское правительство, была верной и дальновидной. «Озлоблению» левых, их «радикально-враждебному» отношению к старым театрам не давали принять формы администрирования, упразднительства и т. п.

Характерный в этом смысле документ — распоряжение Народного комиссара по просвещению А. В. Луначарского, опубликованное 20 ноября 1920 года. В нем сказано: «… политика Советской власти в области театра определенно делится на две задачи: 1) революционно-творческого создания нового театра, подъема уровня театра для масс и революционной чистки театра, лишенного художественной, культурной и политической ценности, и 2) сохранения лучших театров прошлого, как безусловно заслуживающих заботы государства в качестве хранителей художественных традиций».

Тем же документом «все руководство всеми театрами России, разумеется, в рамках прав, предоставленных центру по отношению к местной власти», передавалось заведующему Театральным Отделом — т. е. только что назначенному на этот пост В. Э. Мейерхольду. Однако специально оговаривалось, что ведению Мейерхольда не подлежат «государственные Академические театры в Петрограде (бывшие Александринский, Михайловский, Мариинский) и в Москве — Большой, Малый, а также вошедшие в ассоциацию их театры: Художественный с Первой и Второй студиями и Камерный и, наконец, недавно возникший Детский показательный театр». Названные театры оставались «в непосредственном ведении народного комиссара по просвещению»[[623]](#endnote-607).

Следовательно, поручив Мейерхольду руководство ТЕО, Луначарский все же ограничил его власть и не отдал под его эгиду академические театры.

Именно в это время, возглавив ТЕО, Мейерхольд провозгласил программу «Театрального Октября». Практическое воплощение идеи «Театрального Октября» находили на сцене тотчас же созданного Мейерхольдом нового Театра РСФСР-первого. Глашатаем этих идей была газета «Вестник театра», фактическим редактором и вдохновителем которой тоже стал Мейерхольд.

Как только Мейерхольд возглавил ТЕО, разнеслись слухи, что он будет вести борьбу против профессионального театра вообще. Мейерхольд поспешно опровергал эти слухи: «Утверждаю: никакой борьбы с профтеатрами вести я не намерен. Что же касается до укрепления позиции пролетарского театра, считаю долгом отметить, что позиция его настолько крепка, что в моей помощи она не нуждается. Пролеткульт — достаточно сильная организация… Театральному спецу надлежит все свои технические достижения заботливо передать в руки нового актера из пролетарской среды. Так что не в наших интересах изгонять спецов с поля театральной арены»[[624]](#endnote-608).

В этом любопытном интервью ощутима явная неуверенность, даже растерянность нового заведующего ТЕО. Ленинская идея использования опыта и знаний специалистов в интересах революции обретает в устах Мейерхольда довольно примитивный вид. «Спецы», т. е. профессиональные режиссеры и артисты, должны отдать свои «технические достижения» новым «актерам из рабочей среды». Следовательно, на этих актеров — рабочих по происхождению — возлагаются в конечном счете все надежды. Постановка вопроса — типично пролеткультовская. Характерно и заявление о чрезвычайно сильных якобы позициях Пролеткульта вообще и «пролетарского» (т. е. опять же пролеткультовского) театра в частности.

На самом же деле театры Пролеткульта не были ни сильными, ни пролетарскими. Действительно массовое самодеятельное театральное движение, которое Пролеткультом возглавлялось и которое объединяло тысячи театральных кружков и студий, было весьма разнородным по составу. В кружках {236} и студиях играли многие любители из рабочих и крестьян. Но везде, по всей стране, кружками руководили актеры — и столичные, и провинциальные. Сплошь да рядом и играли в спектаклях кружков и студий профессионалы. Отчасти такое их тяготение к искусству любителей объяснялось тем, что в годы гражданской войны самодеятельность стала своего рода политической трибуной. Отчасти тем, что Пролеткульт обеспечивал сравнительно лучшие пайки, и совмещать работу в театре с работой в одной из пролеткультовских студий было выгодно всякому актеру. Отчасти, наконец, театры Пролеткульта вбирали в себя огромное количество актеров, вообще оставшихся без ангажемента. Пестрый состав участников, эклектичный репертуар, любительщина, которая во всем сказывалась, придавали пролеткультовскому театру отпечаток всесторонней — и идейной, и художественной — бесформенности. Это массовое движение было хаотичным. Театральные теории Пролеткульта к практике его театров и студий имели весьма отдаленное отношение.

Но надежды на Пролеткульт возлагались большие, и организация в целом считалась авторитетной. Мейерхольд поначалу, видимо, предполагал на нее опереться. Очень скоро, однако, он отказался от иллюзий, связанных с Пролеткультом.

На страницах «Ватника театра» появилось выражение «театральный фронт», замелькали патетические фразы о «Театральном Октябре». 4 января 1921 года газета писала: «На фасаде ТЕО, наконец, развевается знамя Октября». И в том же номере печатала тезисы Мейерхольда. Мейерхольд утверждал теперь, что «Пролеткульт впадает в плохой профессионализм и в нем мало самодеятельного творчества, при обилии влияний инструкторов из Художественного театра». Он заявлял далее, что даже «массовые действа» — предмет особой гордости теоретиков Пролеткульта и главная, с их точки зрения, самая перспективная форма театра — «должны быть взяты под подозрение, т. к. в них слишком много муштры и мало живого творчества самих масс»[[625]](#endnote-609).

Лозунги «Театрального Октября» объявляли бой аполитичности старого сценического искусства. Главной целью театра провозглашалось сближение с запросами пролетарского зрителя. Считалось, что «старые», академические театры заведомо никогда не смогут достичь этой цели, и потому самое их существование признавалось вредным, в лучшем случае — ненужным.

Вождь «Театрального Октября» тогда твердо верил, что вслед за революцией социальной должна произойти революция театральная. Стремление к такому перевороту было выражено в самом наименовании «Театральный Октябрь». Идея была прожектерская, утопическая.

Будущее, думали сплотившиеся вокруг Мейерхольда теоретики «Театрального Октября», создаст обязательно массовый площадный театр народных действ, а Мейерхольд прокладывает путь к такому театру. «Мы в прогнозе будущего театра говорим о монументальном театре, о “массовом действии”[[626]](#endnote-610), — писал Эм. Бескин. “Массовое действо”, — утверждал Алексей Ган, — не вымысел и не фантазия, а прямая и органическая необходимость, вытекающая из самого существа коммунизма»[[627]](#endnote-611).

Хотя Мейерхольд, как мы уже имели возможность убедиться, заметил, что в массовых действах «много муштры и мало живого творчества самих масс», хотя он весьма кисло отзывался о практике Пролеткульта, все же и он в довольно расплывчатых выражениях поддерживал эти мечтания. «Будущий театр сложится из элементов физической культуры, радости, простоты, солнечности, отваги и порывов к всеобщему братскому всемирному единению»[[628]](#endnote-612), — заявил Мейерхольд. Только слова об элементах физической культуры придавали этой декларации относительную реальность.

{237} Провозгласить «Театральный Октябрь» было неизмеримо легче, нежели осуществить его, нежели противопоставить творчеству старых театров искусство, базирующееся на новых, революционных эстетических принципах. Где было взять эти принципы? Пролеткультовская идея умозрительного «выдумывания», «изобретения» новых, небывалых форм культуры и искусства не внушала Мейерхольду никаких симпатий по той простой причине, что он, режиссер-практик, не ощущал за этой идеей никакой реальности. Чем философичнее рассуждали теоретики Пролеткульта, тем дальше улетало их воображение от действительности. Театральные формы, которые им мерещились, практически невозможно было осуществить, — одного этого достаточно было, чтобы Мейерхольд от них разочарованно отмахнулся. Он не мог витать в сфере словесных умствований, ему надо было ставить спектакли, надо было дать революции и выдвинуть против «старых» театров вполне конкретные, облеченные в плоть живого театра художественные формы.

Распространенные в годы гражданской войны пьесы-агитки также не могли ни удовлетворить этого режиссера, ни подсказать ему прямые пути к новому искусству. Примитивность, прямолинейность, элементарность агиток отпугивали Мейерхольда точно так же, как Станиславского или Южина. Полностью разделяя боевой политический пафос «агиток», он стоял перед сложнейшей проблемой создания новых средств сценической выразительности, таких эстетических форм, которые могли бы этот пафос революции вместить и выявить.

Именно такая попытка и была сделана в спектакле «Зори» в Театре РСФСР-первом.

Этот новый театр, созданный осенью 1920 года, должен был на деле показать возможности «Театрального Октября». Он сложился из трупп Нового театра, Вольного театра и театра «Госпоказ». Мейерхольд верил, однако, что разношерстная труппа актеров «сцементируется прочно» и выступал перед ней с пламенными речами. «Огонь творческого созидающего духа должен согреть и воодушевить наш театр. Назовем его “Театром Красного Знамени” в pendant к тому, как некогда испанцы именовали театр свой театром плаща и шпаги. Пусть это знамя и будет нашим символом, нашей эмблемой, как в свое время эмблема Чайки была символическим знаком для Художественного театра».

Психика актера, — предупреждал Мейерхольд, — должна претерпеть некоторые изменения. «Никаких пауз, психологии и “переживаний” на сцене и в процессе выработки роли. Вот наше правило. Много света, радости, грандиозности и заражаемости, легкое творчество, вовлечение публики в действие и коллективный процесс создания спектакля — вот наша театральная программа»[[629]](#endnote-613).

Театр РСФСР-первый должен был, по мысли Мейерхольда, ставить пьесы двух крайних жанров: «революционную трагедию и революционную буффонаду».

Мысль о постановке «Зорь» Верхарна, как известно, увлекала и Вахтангова. В символистской пьесе бельгийского поэта, написанной еще в 1898 году, многое было, как тогда говорили, «созвучно» идеям Октября. Война превращалась в народное восстание, причем особенно актуально звучал мотив объединения солдат и народа обеих враждующих сторон и их сплоченность в революционной борьбе против правителей и военачальников. Народ осажденной Оппидомани восстает против преступных властителей. Солдаты вражеской армии, осаждавшей город, обращают оружие против своих офицеров и входят в Оппидомань как друзья и братья простого трудового люда. Правда, в пьесе-утопии Верхарна народ почти безгласен. От имени революционных масс — горожан, солдат — говорят вожди: Эреньен, {238} Орден, Эно, Ле Бре и другие — и драма движется их взаимной борьбой, их сомнениями, колебаниями, подвигами. В послеоктябрьские годы такое понимание природы революции выглядело и упрощенным, и неверным. Но следует учесть, что в восприятии революции даже такими художниками, как Мейерхольд, была неизбежна определенная абстрактность, расплывчатая романтизация. Поэтому «Зори» пришлись очень кстати, ко времени, и после постановки в Театре РСФСР-первом ставились многими театрами страны (например, в Иваново-Вознесенске, Екатеринодаре, Тамбове, Туле и др.).

Театр РСФСР-первый получил здание бывшего театра Зон на Садово-Триумфальной. Помещение было холодное, ободранное, обшарпанное. Обычно в те годы в нем проводились митинги. «Провал сцены ободран, — писал Виктор Шкловский. — Театр похож на пальто с выпоротым воротником. Не весело и не светло»[[630]](#endnote-614). Но Мейерхольд и не хотел, чтобы было «весело и светло», не пожелал придавать помещению обычную уютность театрального зала. Задуманный спектакль-митинг вполне органично «вписывался» именно в такой зал. «Двери этого театра не знали билетеров… С лож были содраны перила. Стулья и скамейки для зрителя были плохо сбиты и нарушали правильность рядов. В кулуарах можно было грызть орехи и курить махорку… В этом театре каждый чувствовал себя хозяином. В театр ворвалась революционная улица»[[631]](#endnote-615).

По стенам зрительного зала виднелись там и сям остатки вульгарной закрашенной лепнины — наследие полутеатра, полушантана, который был здесь раньше. Зато занавес сразу бросался в глаза: на черном фоне красный круг, в него врезан желтый сектор с надписью «РСФСР».

Старые декорации театра Зон Мейерхольд выбросил в сарай, оголил сцену и откровенно обнажил кирпичные стены здания. Рампа была отменена. Сцену соединили подмостками с залом, театр делал все для того, чтобы сблизиться с «улицей». Стены театральных коридоров были оклеены плакатами, лозунгами, карикатурами.

Именно стремление найти общий язык с массой красноармейцев, рабочих, заполнявших театр, побуждало тогда Мейерхольда смело подчинять литературную основу спектакля требованиям «переживаемого момента». «Если, — заявил Мейерхольд своей труппе, — до 1917 года мы относились с известной осторожностью и бережностью к литературному произведению, то теперь мы уже не фетишисты, мы не стоим на коленях и не взываем молитвенно: “Шекспир! Верхарн!..” Теперь мы уже стоим на страже интересов не автора, но зрителя»[[632]](#endnote-616).

«Мейерхольд, — писал Евг. Кузнецов, — осовременил пьесу. Вместо верхарновской вневременности в мейерхольдовской постановке говорили о власти Советов и о Союзе действия. Войско было дано не как войско вообще, как обобщает это Верхарн, а как войско современных империалистов. Гимн “Великого Города” был заменен Интернационалом. Современность была введена в пьесу “сырьем”»[[633]](#endnote-617).

Премьера «Зорь» состоялась 7 ноября 1920 года. Постановщики В. Мейерхольд и В. Бебутов извлекли форму спектакля из «формы» революционного митинга, порожденной самой жизнью. Актеры в этом спектакле выступали без грима, без париков и были, в сущности, митинговыми ораторами. Самая манера произносить речи, жестикуляция, даже их «хриплые, простуженные голоса», вызывавшие иронию опытных театралов — все это выглядело «как на митинге». Подчас к публике обращались сразу два оратора. Свет в зале по ходу спектакля не выключался.

Связь между сценой и залом искусственно усиливалась рассаженными в публике «актерами-клакерами» которые должны были активно реагировать {239} на сценические события и, таким образом, подавать пример всем остальным зрителям.

«Рампы нет. В полном смысле слова, — констатировал один из рецензентов. — … “Зори” поставлены на принципе сценической площадки. Использована плоскость подмостков и больше ничего. В зрительном зале полный свет. Актеры не только играют на том месте, где была рампа, но по широкой лестнице сходят в пространство, занимаемое прежде оркестром. Толпа, дающая авторские реплики, скрыта внизу в углу помещения для оркестра, и создается впечатление, что эти массовые реплики летят из публики, к которой и обращаются в таких местах герои трагедии Верхарна. Это зажигает, это волнует. Это устанавливает токи живой связи, выражающиеся в аплодисментах зала на отдельные реплики. Сверху полно звучит скрытый хор, в нужных местах поддерживающий рокот толпы. Над гробом убитого вождя торжественно и грозно раздаются звуки похоронного марша. Я видел, как зрители-красноармейцы инстинктивно снимают шапки. В театре ощущается биение общего пульса, общий ритм. А когда над гробом убитого руки рабочих ударами молота сокрушают колонну власти старого мира, весь зал и актеры сливаются под звуки “Интернационала” в клятве построить новый мир»[[634]](#endnote-618).

Мейерхольд и Бебутов пользовались в «Зорях» приемами прямой аллегории, вообще характерными для агитационного и митингового театра гражданской войны. («Руки рабочих ударами молота сокрушают колонну власти…») Такие аллегорические сцены были доступны всеобщему восприятию, их прямая плакатность обладала силой немедленного воздействия.

{240} Внешне, однако, спектакль-митинг был обряжен весьма экстравагантно. Ученик К. Петрова-Водкина, художник Владимир Дмитриев воздвиг на пустынной сцене серебристо-серые кубы, призмы и треугольники на фоне красного и золотого фанерных кругов. Декорации были сделаны из железа, дерева, веревок, проволоки: подлинность материала возводилась в принцип. Над геометрическими фигурами висел кусок блестящей жести, напоминавший по очертаниям крышку рояля.

«Кубы, цилиндры, изогнутые плоскости, окрашенные в локальные цвета и перерезанные прямыми линиями проволок, составляли изобразительный материал сцены, — писал Н. М. Тарабукин. — Сценическая площадка оставалась, однако, плоской. Кулисы сохранялись. Рельефные формы вещественного оформления были неподвижны и выполняли, по существу, функцию декораций. Но этой “супрематической” формой был брошен вызов плоским и иллюзорным декорациям»[[635]](#endnote-619). С точки зрения Тарабукина, беспредметное оформление «Зорь» — еще «живопись», но уже не иллюзорная, а «пространственная».

«Оформление к “Зорям”, — считал С. Марголин, — уводило от натурализма, но не от декоративности. Абстрактность и беспредметность этого оформления производили впечатление чего-то расплывчатого и недосказанного»[[636]](#endnote-620). Актеры в серебристых холщовых костюмах декламировали, стоя на высоких кубах или внизу, на линии рампы. Еще ниже, в оркестровой яме, стоял «хор» трагедии: несколько юношей и девушек. Такое постановочное решение несколько озадачивало зрителей, — Луначарский, например, писал, что рабочие, «сконфуженные и почти вспотевшие от сознания своей некультурности, {241} указывая перстом на ту или другую подробность декорации», спрашивали его, «что сей сон значит»[[637]](#endnote-621).

Недоумения вызывал и текст Верхарна. Маяковский раздраженно заметил: «Актер два часа говорил о каких-то химерах. В текущем моменте эта химера не участвует»[[638]](#endnote-622).

Текст Верхарна воспринимался зрителями «Зорь» как некое препятствие. Спорили только о том, в какой мере удалось это препятствие преодолеть.

Противоречия пронизывали весь строй спектакля. Особенно резко ощущались они в исполнении главных ролей. П. Керженцев писал, что А. Закушняк «был не на месте» в роли Эреньена. «В нем было слишком много чего-то галантного, салонного, и весь он был розовенький, гладенький…»[[639]](#endnote-623) С. Юткевич вспоминал, что А. Мгебров в роли Пророка «произносил свои заклинания в не менее странной манере патетической декламации, с примесью мелодраматических завываний, стоя на огромном кубе, но глаза его горели какой-то подлинной исступленностью…»[[640]](#endnote-624)

Эм. Веский, видимо, вполне справедливо констатировал, что в спектакле «во многом чувствовалась еще интеллигентская рафинированность, которую новый зритель, массово переступивший порог театра, не мог еще усвоить»[[641]](#endnote-625).

Самая существенная новость спектакля не была замечена современными критиками, вероятно, потому, что была наиболее органичной, естественно сливавшейся с самой жизнью тех лет. Речь идет о суровости, о небывалом прежде строгом аскетизме всего зрелища, о его воинской, хмурой и гордой осанке. Мизансценический рисунок «Зорь» строился в духе военных маршей. Суровыми полукружиями или прямыми фронтально развернутыми линиями выстраивал Мейерхольд своих серебристо-серых статистов. Они обрамляли спектакль-митинг, торжественно и безмолвно внимая его развитию. «Хор» трагедии воспринимался как строй готовых к сражению бойцов. Патетика гражданской войны как бы застывала в монументальной пластике этих тщательно продуманных передвижений, перестроений. Конечно, она спорила с мелодраматизмом декламации актеров-ораторов. Конечно, она становилась эмоциональной преградой тому общению между сценой и залом, которого добивался Мейерхольд.

В каком-то смысле «Зори» были антитезой «Мистерии-буфф». Ее озорству и фамильярности они противопоставляли суровое величие, ее общительной непосредственности — сухой аскетизм и горделивый пафос.

Вожделенный контакт с аудиторией возникал далеко не на каждом представлении. Евг. Кузнецов замечал, что на спектакле, который он видел, аплодисменты зала, трижды, по замыслу Мейерхольда, прерывавшие речь Эреньена, не получались: «… народ безмолствует. Аплодируют “зрители” в оркестре, аплодирует клака, неприятная тем, что она на виду»[[642]](#endnote-626). Юрий Соболев зафиксировал многие погрешности и расхлябанность хода спектакля: заминки на выходах, путаницу в репликах, торопливость жестов, нечеткость в движениях толпы. «Спектакль шатается»[[643]](#endnote-627), — писал он, и был прав.

Все в «Зорях» шаталось, ходило ходуном. Это была неустойчивость нового, только что возникшего, родившегося в хаосе противоречий и неуверенно ощупывавшего свою форму.

Потому и воспринимался спектакль очень по-разному.

С точки зрения Н. К. Крупской, эксперимент Мейерхольда был решительно неудачен. «Кто-то, — писала она, — придумал не в добрый час приспособить “Зори” к русской действительности… Русский пролетариат в роли шекспировской толпы, которую всякий самовлюбленный дурак ведет куда ему вздумается, — это оскорбление»[[644]](#endnote-628). Этот известный отзыв свидетельствовал прежде всего о том, что Крупскую возмутило политически нечеткое, абстрактно романтическое изображение революции в спектакле. Вряд ли {242} в этот момент оно могло быть иным. Во всяком случае реальная история театра тех лет в этом смысле ничего противопоставить «Зорям» не может. Но следует помнить, что Крупская была отнюдь не одинока в своем неприятии спектакля, а все те, кому спектакль показался победой революционного театра, тоже усматривали в нем серьезные недостатки.

Споры по поводу «Зорь» не смущали ни самого Мейерхольда, ни его соавтора по спектаклю Бебутова. Мейерхольд давно привык к тому, что премьеры его проходят в атмосфере полемики и дискуссий. Он и Бебутов охотно и горячо отвечали своим оппонентам, даже таким авторитетным, как А. В. Луначарский и Н. К. Крупская. Ответ Валерия Бебутова Крупской содержал развернутое (в форме риторических вопросов) обоснование почти всех элементов спектакля и обещание вместо возврата к Верхарну «вступить на путь еще более радикальных переделок»[[645]](#endnote-629). Маяковский спорил с Луначарским, О. Брик с публикой, С. Марголин с Бриком, А. Мгебров с Марголиным — все это было в порядке вещей.

В Театре РСФСР еженедельно проводились «понедельники “Зорь”» — диспут не прекращался, и предполагалось, что спектакль-митинг как раз и должен иметь такого рода дискуссионное, митинговое продолжение.

Но Луначарский, выступая на диспуте о «Зорях», неожиданно поставил под сомнение самую идею спектакля-митинга. «Вероятно, — говорил он, — в России мало людей, которые так часто митингуют, как я, а я считаюсь знатоком и мастером этого дела… И я скажу: митинг надоел настолько, что тащить его на сцену не нужно. Чем ближе будет сцена к митингу, тем меньше она будет иметь действия… Театр не может быть митингом и не должен быть по той причине, что это уже устарело»[[646]](#endnote-630). Луначарского в этом пункте радостно поддержал А. Таиров. «Давно пора уже сказать, — сострил он, — что агитационный театр после революции — это все равно, что горчица после ужина»[[647]](#endnote-631).

Довольно скоро стало ясно, что Луначарский в принципе был прав. Россия кончала митинговать, жизнь после гражданской войны постепенно входила в берега. Тем не менее очень многое в спектакле нравилось ему: «Если вы спросите, удачен или неудачен этот спектакль, я скажу, что удачен… Это действительно реальный, настоящий шаг вперед. Можно не соглашаться со всем по частям, с общей конструкцией спектакля, но нужно сказать, что сделан новый смелый революционный акт и проявлено настоящее искание нового, яркого, и, несмотря на переделку риторики Верхарна и на вычурность футуристических элементов, в постановке часто вспыхивало настоящее настроение, подлинное чувство. И чувствовалось, {243} что творится жизнь, что это первый, может быть косолапый шаг, но что это событие большой важности… Я не могу не поздравить всех, ставивших этот спектакль, ибо имена их будут записаны, как (имена) завоевателей новой области нового пролетарского революционного театра»[[648]](#endnote-632).

Маяковский утверждал, что театр вступил «на исключительно правильный путь», что постановкой «Зорь» обозначена «первая революционная тенденция в театре»[[649]](#endnote-633). По словам П. Маркова, это был один из тех спектаклей, «которые входят в историю театра не столько благодаря своей долголетней сценической ценности, сколько как родоначальники новых сценических направлений. “Зори” были “Чайкой” театра Мейерхольда… Кубы и контрфорсы Дмитриева, жесть и медь отдельных частей декораций, не объединенная в общее целое игра впервые встретившихся в этом театре актеров — все это было второстепенно по сравнению с резкостью и определенностью сценической платформы, выдвинутой Мейерхольдом… Сила “Зорь” была в том, что Мейерхольд принципиально утвердил театр, наполненный значительной {244} политической идеей, и театр, направленный к широкому массовому зрителю»[[650]](#endnote-634).

18 ноября 1920 года по ходу представления «Зорь» было оглашено только что поступившее известие о взятии Перекопа. М. Загорский, который был тогда завлитом Театра РСФСР-первого, рассказал о том, как возник экспромт. «Мною, — вспоминал он, — была налажена связь с РОСТА и сводки с фронтов немедленно вывешивались в коридорах театра. Телеграмма о решающей победе наших войск над Врангелем была вручена Мейерхольду. И тут же, в порыве гениального вдохновения, он решил заменить ею реплику Вестника, по ходу пьесы сообщавшего о победе над врагами.

Трудно передать, что произошло в театре, когда была “прочитана” эта историческая телеграмма. Такого взрыва криков, возгласов, аплодисментов, такого всеобщего восторженного, я бы сказал, яростного гула никогда не приходилось слышать в стенах театра. Впечатление усиливалось тем, что известие о разгроме врага прочно и органично входило в ткань всего спектакля, как бы дополняя его ярчайшим эпизодом, продиктованным самой жизнью. Большего слияния искусства с действительностью я ни до этого спектакля, ни после него не видел на театре»[[651]](#endnote-635).

Впоследствии сообщения РОСТА уже не вывешивались в коридорах, а всякий раз зачитывались со сцены.

Успех злободневных вставок в текст «Зорь» по ходу спектакля настолько увлек Мейерхольда, что он задумал даже постановку «Гамлета», в которой сцена могильщиков была бы современным политическим обозрением. Написать сцену могильщиков заново, как и все прозаические сцены трагедии, которым также намеревались придать политическую актуальность, должен был Маяковский.

Идея переделки «Гамлета» и приспособления его к целям политической агитации вызвала холодно-иронические комментарии Н. Эфроса. «Я думаю, — писал он в “Культуре театра”, — Маяковский, сотрудничающий с Шекспиром, не увеличит, а непременно уменьшит революционное, агитационное воздействие трагедии Шекспира»[[652]](#endnote-636). Марина Цветаева, которая, по мысли Мейерхольда, должна была заново перевести стихотворный текст трагедии, категорически отказалась принимать участие в этой работе[[653]](#endnote-637). Поэтесса была в эту пору во власти жгучей ненависти к революции, болезненно, как личную трагедию, восприняла поражение белых на Дону, оплакивала «Лебединый стан». Ясно, что затея Мейерхольда ей вовсе не улыбалась. По этой, да и по другим причинам, замысел переделки «Гамлета» не осуществился.

Симптоматичен сугубый интерес режиссера именно к сцене могильщиков с их шутовством и гаерством, с их циничным и кощунственным балагурством. Поручая Маяковскому новое словесное оформление этой сцены, Мейерхольд, значит, не только предполагал развить возможности, внезапно открывшиеся ему в «Зорях» в момент вторжения в сценическое действие сенсационной — «с пылу, с жару» — информации, но и почувствовал необходимость возвращения к эстетическим формам «Мистерии-буфф». После торжественной патетики спектакля-митинга сухих аскетических очертаний вновь потянуло к балаганному озорству. Гражданская война кончилась, трудная, почти невероятная победа была достигнута, ее радость требовала выхода. В это самое время Маяковский принес Мейерхольду вторую редакцию «Мистерии-буфф».

Новой премьере «Мистерии» предшествовала напряженная борьба.

Группа литераторов (среди них, в частности, был А. Серафимович, который руководил ЛИТО — Литературным отделом Наркомпроса) писала в ЦК РКП (б), что пьеса «непонятна для рабочих», что ее сценическое воплощение {245} повлечет за собой «колоссальные затраты», и протестовала против намерения ее поставить. Маяковский, чтобы опровергнуть это мнение, несколько раз читал пьесу на собраниях рабочих с неизменным успехом. 30 января в Театре РСФСР-первом состоялся открытый публичный диспут: «Надо ли ставить “Мистерию-буфф”»? Репетиции, впрочем, уже велись Мейерхольдом, и 1 мая 1921 года состоялся первый спектакль. Успех был столь велик, что затем «Мистерия-буфф» вплоть до закрытия сезона, т. е. до 7 июля, шла ежедневно.

Мейерхольд отказался от занавеса, а заодно и от футуристического, кубистского оформления, да и вообще от декорации, как «фона» к актерскому действию.

Декорацию заменила конструкция, сделанная художниками В. П. Киселевым, А. М. Лавинским и В. Л. Храковским: система лестниц, мостков и помостов, окружавшая сравнительно небольшую полусферу — верхнюю половину глобуса, на которой начертано было «Земля». «Земля» эта лежала внизу справа у самых ног зрителей. Сцена объединялась с залом, вернее сказать — оформление как бы вываливалось в зал.

«Сценическая коробка была сломана, — вспоминала М. Ф. Суханова, которая играла в этом спектакле. — Действие было вынесено в зрительный зал, для чего вынули несколько рядов стульев партера. Впереди, на первом плане, был построен земной шар, или, вернее, кусок земного шара. Все кулисы были убраны. “Рай” громоздился на конструкции под потолком, в самой глубине сцены. Мы в “Раю” (я была ангелом) стояли, воздев вверх {246} руки, а за спинами у нас при каждом движении трепетно вздрагивали белые крылышки, сделанные из тонкой проволоки, обтянутой марлей. Место чертям отведено было у подножия земного шара. Вещи, машины размещались в ложах. “Человек будущего” появлялся в правом портале сцены (если смотреть из зрительного зала), в самом верху у потолка, на специально сооруженной для этого площадке»[[654]](#endnote-638).

Действие, следовательно, перебрасывалось и в партер, и в ложи, а на сцене разыгрывалось в нескольких, размещенных по вертикали, планах (на нескольких «этажах») — с самого низа, где был «ад», до колосников, где был «рай».

Большая и довольно громоздкая деревянная постройка, занимавшая сцену, не изображала ковчег, но все же напоминала палубу корабля, его мостики и лесенки. Вся эта постройка обыгрывалась изобретательно и весело. На вершине полусферы с надписью «Земля» восседал Эскимос. Он затыкал пальцем дырку, спасая мир от потопа. По меридиану этой же полусферы с позором сваливался и плюхался на пол Соглашатель. Когда надо было показать ад, «Земля» поворачивалась, и из вырезанной ее «краюхи» — из люка — выскакивали черти, которые тотчас повисали на цирковых трапециях и начинали весело кувыркаться.

Слева почти во всю высоту сцены поднималась ажурная башня, напоминавшая очертаниями семафор. Справа наверху были подвешены плоскости, прямые и изогнутые. Этот «семафор» и эти загадочные плоскости были словно воспоминанием о супрематизме «Зорь», уже отвергнутом Мейерхольдом. Оформление «Мистерии-буфф» подчинялось иным принципам.

«“Мистерия-буфф” своей зрительной стороной перекидывает мост к конструктивизму, — писал Н. М. Тарабукин. — Пол сцены “снят”. Сценическое пространство имеет три горизонтальных этажа, развертывается в глубину и бежит, подымаясь вверх по параболе. Лестницы, переходы, площадки создают моменты для наиболее рельефной игры актера. Сценическое оформление “Мистерии-буфф” можно считать в известной мере конструктивным. Здесь налицо элементы “установки”. Она же заключает в себе и моменты архитектурного порядка. Ее можно рассматривать как ядро, из которого в дальнейшем стали развиваться две основные линии театра: конструктивизм и архитектурность. И тот и другой момент были налицо в “Мистерии-буфф”. Но оба они были в зачаточной и неразвитой форме. Много было здесь декоративного, бутафорского. Отсюда неотчетливая, смутная и по идее и по выражению форма пространства сцены». Тем не менее форма эта «звучала дерзновенно и вполне созвучно с другими видами искусства»[[655]](#endnote-639).

Вполне справедливо указывая, что «Мистерия-буфф» изначальна для основных линий дальнейшего развития оформления в театре Мейерхольда — конструктивизма и «архитектурности», Н. М. Тарабукин мог бы заметить, что она одновременно была и своего рода итогом предшествующих мейерхольдовских исканий. Все прежние опыты соединения сцены с залом здесь как бы суммировались, граница между игровой площадкой и местами для публики стиралась (по крайней мере, настолько, насколько это позволяли конкретные обстоятельства здания бывш. театра Зон).

Взаимоотношения артистов с публикой обрели максимальную свободу и непринужденность. В актерской игре отчетливо обозначились, как мы увидим сейчас, два важнейших для тогдашних исканий Мейерхольда момента: самочувствие импровизаторов и спортивная тренированность. Опыты времен Студии на Бородинской приносили, наконец, вполне ощутимые результаты. То, что прежде пробовалось — увлеченно, но неуверенно, азартно и наудачу, — вдруг стало само собой разумеющимся, не просто возможным, а необходимым.

{247} Окрыляющее чувство ясности целей, прямой злободневности, сиюминутной нужности творимого спектакля и (что еще важнее, быть может) возникшее у Мейерхольда чувство уверенности, что он делает спектакли *для народа* — для солдатской и рабочей массы, возбудило веселую энергию мастера. Спектакль создавался в атмосфере эмоционального подъема. Тут все слилось: и радость победы, которой завершилась гражданская война, и радость художника, ощутившего свое единство с народом.

Впоследствии, вспоминая о Маяковском, Мейерхольд говорил: «Маяковский знал, что такое театр. Он умел владеть театром. Он обращался не только к чувствам и к чувствицам. Он был настоящим революционером. Он не обращался к тем, которых влекло в мюзик-холл или к трафарету, он был человеком, насыщенным тем, что нас всех волнует… Я могу с уверенностью сказать и говорю это с полной ответственностью: Маяковский был подлинным драматургом, который не мог быть еще признан, потому что он перехватил на несколько лет вперед».

Но сам он не только «признавал» Маяковского, он всю свою фантазию, инициативу, изобретательность полностью отдавал Маяковскому в подчинение и в услужение. Мемуаристы, с большим или меньшим ужасом повествующие о том, как бесцеремонно и кощунственно-свободно Мейерхольд обращался с пьесами других драматургов, в том числе и классиков, в один голос говорят о бережном отношении Мейерхольда к текстам Маяковского, о тщательном выполнении всех — подчас почти невыполнимых — ремарок поэта. Это кажется странным, особенно сейчас, когда перечитываешь пьесы Маяковского, в частности ту же «Мистерию-буфф», и убеждаешься в их почти импровизационной небрежности, в том, что иные эпизоды едва обозначены, другие, напротив, четко и твердо отделаны, одни роли написаны, другие только придуманы, но не написаны вовсе, третьи — вообще не роли, а своевременные выкрики и т. д.

Разгадку дал сам Мейерхольд, заметивший, словно бы между прочим, что Маяковский «был блестящ в области композиции…»[[656]](#endnote-640)

Вне всякого сомнения, говоря о блестящем композиционном даровании Маяковского, Мейерхольд прежде всего имел в виду тот характерный для поэта принцип построения драмы, который мы условно определили как «монтаж аттракционов». Мы замечали уже, что принцип этот восходит еще к шекспировскому театру. Важно раскрыть его глубинное соответствие самой природе условного театра.

Если театр переживания, имитируя жизнь, заинтересован в показе ее непрерывного течения, «потока жизни», захватывающего с собой многие подробности, сами по себе незначительные, но зато косвенно доказывающие доподлинность всего происходящего на сцене, то условный театр, отвергая имитацию, тотчас, естественно, выдвигает и принцип отбора главнейших динамических моментов. Он вырывает из действительности *существенный момент*— эпизод, фрагмент или «аттракцион» — и подает его в максимально сконцентрированном виде, заботясь о смысловой и эстетической связи с предшествующим или последующим моментом, но вовсе не добиваясь ощущения непрерывности действия. Напротив, разорванность действия — одно из средств обозначения условности его. В расчлененности и отборе, свершаемом как бы на глазах у зрителей, обнаруживает себя творящая воля художника. Ее присутствие, ее ощущение, ее постоянное и заметное воздействие, преобразующее жизнь, формующее жизнь по законам искусства — альфа и омега условного театра.

Конкретно же, в ситуации начала 20‑х годов, Маяковский предлагал Мейерхольду формы условного театра, наиболее близкие духовным и эмоциональным требованиям эпохи. Во второй редакции «Мистерии-буфф» {248} элементы «циркизации» театра и балаганности еще усугублены — сравнительно с первой редакцией пьесы. Одновременно в ней еще более явственно обозначились черты, сближающие балаган с новой, только тогда рождавшейся формой политического обозрения, формой, обладавшей далекими перспективами развития. Все эти новации поэта были чрезвычайно близки его режиссеру.

Другими словами, в пьесах Маяковского уже заранее заключены были вполне соответствующие режиссерским идеям Мейерхольда принципы их пространственного, ритмического и стилистического решения. Начиная с 1921 года, со второй редакции «Мистерии-буфф», Маяковский писал для Мейерхольда. В каждом эпизоде любой его пьесы содержится предощущение мейерхольдовского воплощения этого эпизода. Он знал, что Мейерхольду нужно, что для него достаточно и что для него излишне. Когда Мейерхольд ставил Маяковского, они были в полном смысле этих слов соавторами спектакля.

Маяковский чувствовал себя в театре Мейерхольда полным хозяином. Он, говорил Мейерхольд, «показал себя в совместной работе со мной не только замечательным драматургом, но также и замечательным режиссером. Сколько лет я ни ставлю пьесы, я никогда не позволял себе такой роскоши, как допускать драматурга к совместной режиссерской работе. Я всегда пытался отбросить автора на тот период, когда я его пьесы ставлю, как можно дальше от театра, потому что всегда подлинному режиссеру-художнику драматург мешает… Маяковского я не только допускал, а просто даже не мог начинать работать пьесу без него… Я не мог начинать работу до тех пор, пока ее не заварит сам Маяковский… Маяковский всегда присутствовал у меня в театре на всех первых репетициях»[[657]](#endnote-641).

Таким образом, Маяковский определял основные очертания будущего спектакля. Но он же охотно и безропотно выполнял любые вполне практические, технические, самые прозаические поручения Мейерхольда, принимая на себя скромные обязанности «помрежа». Никем не зафиксированы хотя бы незначительные разногласия режиссера и автора. Напротив, они, постоянно сменяя друг друга или сидя рядом за одним режиссерским столиком, во всех вопросах обнаруживали полнейшее согласие и единомыслие.

Если «Зори» Верхарна были использованы Мейерхольдом как «предлог для митинга» и «наполнены намеками на современность»[[658]](#endnote-642), то вторая редакция «Мистерии-буфф» представляла собой готовый текст злободневного спектакля-политобозрения с призывной патетикой прославления революции и грубой балаганной сатиричностью шутовского издевательства над ее врагами.

Актеры (которые в Театре РСФСР-первом именовались «комедиантами») были вовлечены Мейерхольдом в активнейшие, задорно-непринужденные взаимоотношения со зрительным залом. Спектакль и начинался задорной шуткой. «Один из нечистых», открывая представление словами пролога:

Через минуту  
мы вам покажем…

грозил публике кулаком и после короткой паузы, вспоминает А. Февральский, произносил:

«Мистерию-буфф».

В спектакль были введены акробатические и цирковые приемы. «Был даже целиком введен цирковой номер: в третьем действии (“Ад”) сверху по {249} канату спускался специально приглашенный для этого спектакля популярнейший артист цирка Виталий Лазаренко и в качестве одного из чертей проделывал различные акробатические трюки»[[659]](#endnote-643).

То обстоятельство, что Маяковский во второй редакции дополнил пьесу целым вновь написанным действием «Страна обломков», где доминировала тема борьбы с разрухой и где была роль Разрухи, еще усиливало актуальность вещи. В этом направлении шли и многие другие перемены: например, Красноармеец и Машинист заменили Трубочиста и Сапожника, в «Земле обетованной» зазвучал мотив электрификации, «Человек просто» превратился в «Человека будущего» и т. д. Вместо русского купчины первой редакции появился более злободневный тип — спекулянт. Возникли маски Клемансо, Ллойд-Джорджа, Льва Толстого и Жан-Жака Руссо. Балаган Маяковского и Мейерхольда высмеивал и политических противников революции, и тех мыслителей, идеи которых воспринимались как враждебные уже потому, что противостояли принципу революционного насилия. Студент превратился в Интеллигента, Дама-истеричка — в Даму с картонками (олицетворение эмиграции), и, наконец, появился Соглашатель с «парой заплаканных щечек — меньшевичочек», пытающийся «все согласить» и всех примирить и поэтому, как рыжий в цирке, беспрерывно избиваемый обеими сторонами.

Некоторые роли «чистых» были сыграны с подлинным буффонным азартом и блеском: Интеллигент — М. А. Терешкович, Американец — В. Ф. Зайчиков, Поп — П. П. Репнин, Дама с картонками — Е. А. Хованская.

{250} Соглашатель был первой шумной сценической победой Игоря Ильинского. С этого момента заговорили о рождении нового комедийного таланта. Ильинский играл в рыжем всклокоченном парике, с рыжей спутанной бороденкой и вообще сильно напоминал циркового Рыжего. Только плащ-крылатка топорщился у него на плечах, очки были напялены на нос, а рука сжимала зонтик. Эти очки и зонтик с той самой поры надолго стали в театре и в кино непременными атрибутами для ролей всевозможных политических ренегатов и капитулянтов… «Артист, играющий меньшевика, превосходен»[[660]](#endnote-644), — отметил Луначарский, который тогда еще фамилии Ильинского не знал.

«Нечистые» в спектакле, сравнительно с «чистыми», выглядели менее занимательно. Единообразие их было «задано» Маяковским. Если сатира его искала конкретности — пусть только политической — и превращала каждого из «чистых» в фигуру оригинальную, по-своему смешную, то патетика его, напротив, обнаруживала склонность к унификации, к созданию образа однородной массы победителей.

Мейерхольд превратил обезличенность в принцип и в достоинство: в монолитность. Все «нечистые» были у него в одинаковых костюмах — в синих блузах, движения их были согласованы, все вместе они должны были слиться в единый плакатный образ класса-победителя.

Впоследствии синие блузы «нечистых» из этого спектакля перешли на эстраду и стали униформой многочисленных трупп «Синей блузы» у нас и за рубежом.

Все же монотонность «нечистых» рассматривалась современными критиками как ощутимый недостаток, еще усугублявшийся напыщенной декламацией В. Сысоева в роли «Человека будущего».

Но эти недостатки замечались немногими. Премьера «Мистерии-буфф» произвела огромнейшее впечатление. Форма спектакля была ясной, энергичной, воспринималась легко, без всяких недоумений и затруднений.

В театре раздавали зрителям «опросные листы» — анкеты — с целью выяснить, какое впечатление производит «Мистерия-буфф». Чаще всего зрители отвечали кратко и радостно: спектакль нравился. Играли его ежедневно более сорока дней подряд с неослабевающим успехом.

«“Мистерия-буфф”, — писал С. Марголин, — спектакль максимальной театральной чрезмерности. Его мощь неоспорима, спектакль скован из стали, его размах безусловен, спектакль проглатывает народы и выбрасывает из своего исполинского нутра… Его неистовые движения захватывают.

Меня увлекает стремление говорить о вселенной на единой сценической площадке в “Мистерии-буфф”, мне нравится масштаб действий, отрывочная чеканность, железный язык, колкие остроты, огнеметная решимость, самонадеянность и какая-то воистину воинственная искренность автора… В “Мистерии-буфф” — чрезмерность — существо театрального представления, существо, оправданное режиссерами Мейерхольдом и Бебутовым. Спектакль груб, резок, веществен, но мощен. Спектакль мог бы быть еще сильнее, заостреннее, неистовее. Глаже, чище он быть не должен, это не его стиль и не его стихия… О, это — совсем не “Зори”, не прежнее искривление трагической поэмы в политический митинг, не риторство и не лед бескровности. Здесь — найден стиль нового театрального письма, ритм нового театрального сдвига»[[661]](#endnote-645).

Эм. Бескин так описывал постановку: «Нет сцены и зрительного зала. Есть монументальная площадка, наполовину вдвинутая в зрительный зал. Чувствуется, что ей тесно в этих стенах. Ей нужна площадь, улица. Ей мало этих нескольких сот зрителей, которые вмещает театр. Ей нужна масса. Она оторвалась от всей машинерии сцены, выперла локтями кулисы и колосники {251} и взгромоздилась под самую крышу здания. Сорвала подвесные полотнища мертвой декоративной живописи. Она вся выстроена, выстроена легко, условно, балаганом, вся из деревянных станков, козел, досок и раскрашенных ширм и щитов. Она не копирует жизнь с ее колышущимися занавесками и идиллическими сверчками. Она вся из причудливых на взгляд и вместе с тем чрезвычайно простых рельефов, контррельефов и силовых линий, фантастически переплетающихся между собой. Но каждый рельеф, каждая линия, каждая ступень заиграет, приобретет смысл и движение, когда на нее ступит нога комедианта и упадет звук его голоса… Актеры приходят и уходят на площадку-сцену. Рабочие тут же, на глазах зрителя, переставляют, складывают, разбирают, собирают, приколачивают, уносят, приносят. Тут же автор и режиссер. Кончилось представление, и часть актеров в костюмах смешивается с публикой. Нет “храма” с его великой ложью “таинства” искусства, есть новое пролетарское искусство…»[[662]](#endnote-646)

Приведенный отзыв, написанный критиком — глашатаем идей «Театрального Октября», ясно выражает полемическую направленность работы Мейерхольда. Духом полемики были пропитаны даже программы спектакля, где объяснялось, что «входить в зрительный зал можно и в ходе действия. Знаки одобрения (аплодисменты) и протеста (свистки) допускаются. Актеры на вызовы выходят и после каждой картины и в течение спектакля». Эта забавная декларация решительно попирала сложившееся в Художественном театре и его студиях трепетное отношение к искусству, вызывающе отвергала самое понятие «театра-храма» и звала к искусству, которое рождается в самом свободном, панибратски-простом общении со своей аудиторией.

Дм. Фурманов писал в иваново-вознесенской газете «Рабочий край», что пьеса Маяковского «довольно сумбурна, сыра, слабо отделана», но «совершенная новизна постановки» Мейерхольда сглаживает все эти дефекты драматургии. «Здесь нет отделки, отшлифовки, внешней лакировки — наоборот, здесь вас поражает крайняя неотделанность и элементарная простота, граничащая с грубостью, и грубость, граничащая с вульгарностью. Зато здесь много силы, крепкой силы, горячей веры и безудержного рвения. Вы его чувствуете и в голосе, и во взоре, и в движении актера»[[663]](#endnote-647).

В своих дневниковых записях Дм. Фурманов тоже неодобрительно отозвался о пьесе Маяковского и тоже высоко оценил работу Мейерхольда: «Тут зачинается, — писал он, — совсем новое дело о театре. Новый театр выпирает в публику и душой, и телом… Постановка прекрасная, дает впечатление грандиозного, значительного, сильного»[[664]](#endnote-648).

Мейерхольду, единственному из советских режиссеров, удалось в первые же годы революции передать ее героический пафос. Созданный им в эти годы особый тип политического, агитационного спектакля был мажорным, жизнеутверждающим. Он становился все более веселым, шумным, победоносно хохочущим над врагами революции.

Общий смысл исканий Маяковского и Мейерхольда в первые годы революции заключался в том, что они стремились в образах театра-митинга и театра-балагана выявить самую суть происходящего, охватить мыслью и воображением *всю* динамику революционной действительности, революционной ломки. Этот-то обобщенный, избегающий частностей подход к действительности позволил им увидеть главное в грандиозной картине революции.

В атмосфере пылких диспутов, которыми сопровождались премьеры «Зорь» и «Мистерии-буфф», все резче и все радикальнее становились выпады против академических театров, все чаще и все настойчивее звучали речи о «гражданской войне в театре». Между тем гражданская война в стране кончилась. История подвела итоговую черту под коротким, но героическим {252} периодом военного коммунизма. Существование агитационного искусства со всеми его неизбежными крайностями больше не оправдывалось необходимостью. Победа в гражданской войне, победа, которую «Мистерия-буфф» так восторженно славила, означала, что искусство, взошедшее на дрожжах вооруженной классовой борьбы, теряет перспективу дальнейшего развития, должно измениться.

В стане «Театрального Октября» этого еще почти никто не понимал. Раньше других понял или, во всяком случае, почувствовал неизбежность перемен, вероятно, сам Мейерхольд, всегда чрезвычайно остро и быстро улавливавший сдвиги времени. Но и для него были скорее всего неожиданны удары, которые не замедлила нанести «Театральному Октябрю» внезапно наступившая пора нэпа.

Мейерхольд был еще 1 мая 1921 года смещен с поста заведующего Театральным отделом (ТЕО) Наркомпроса.

6 сентября 1921 года прекратились спектакли Театра РСФСР-первого.

Газета «Вестник театра», рупор идей «Театрального Октября», закрылась в августе 1921 года.

Каждое из этих событий имело свою историю, свои причины.

Помещение Театра РСФСР-первого было передано «Масткомдраму» — Мастерской коммунистической драматургии, организации, вопреки ее пышному наименованию, совсем немощной. Предполагалось, что Масткомдрам сумеет превратить бывший театр Зон в доходное предприятие: наступила пора бережливости, революция занялась экономикой. Правда, расчеты на прибыли Масткомдрама не оправдались, и помещением вскоре вновь завладел Мейерхольд.

Но Театр РСФСР-первый уже не существовал.

Поясняя впоследствии обстоятельства, побудившие его освободить Мейерхольда от должности заведующего ТЕО, Луначарский писал:

«Увлекающийся Всеволод Эмильевич немедленно сел на боевого коня футуристического типа и повел сторонников “Октября в театре” на штурм “контрреволюционных” твердынь академизма. При всей моей любви к Мейерхольду, мне пришлось расстаться с ним, так как такая односторонняя политика резко противоречила не только моим воззрениям, но и воззрениям партии. Стоит только припомнить, что обстоятельства тогдашнего времени вообще дали возможность левым художникам в области изобразительных искусств, например, взять в некоторой степени какую-то полудиктатуру в свои руки и что Центральный Комитет партии особым постановлением разъяснил несоответствие футуристических художественных форм подлинным запросам послереволюционной общественной жизни… Во всяком случае, повторяю, в полном согласии с коллегией Наркомпроса и директивами партии, мне пришлось признать крайнюю линию Мейерхольда неприемлемой с точки зрения государственно-административной»[[665]](#endnote-649).

Тут все верно, в этом рассказе, и справедливость действий Луначарского очевидна. Для большей ясности ситуации необходимо только правильно расположить факты во времени, понять хронологию событий. Когда Луначарский назначал Мейерхольда заведующим ТЕО, левые (или футуристы) конкретными творческими актами поддерживали революцию и Советскую власть. «Плакат и митинг были нужны для революции… Футуризм мог дать плакат и мог дать остроумно инсценированный митинг». Поэтому не только «обстоятельства тогдашнего времени», но и сам Луначарский, народный комиссар просвещения, дал футуристам «какую-то полудиктатуру». Одной из форм этой «полудиктатуры» было воцарение Мейерхольда в ТЕО, причем половинчатый характер его диктатуры был, как уже замечалось выше, заранее предусмотрен: академические театры Мейерхольду не подчинялись.

{253} К моменту окончания гражданской войны художники, которых именовали «правыми», определили свои позиции. Пора колебаний, сомнений, шатаний закончилась. Традиционные, «академические» формы, которые только что третировались как чуждые революции и пролетариату, обнаружили не просто готовность, но и способность соответствовать новым требованиям, новым духовным интересам народа.

В конце 1921 года Луначарский отзывался о Маяковском уже более чем сдержанно. «Маяковский, — писал он, — признается (и хорошо, что признается) некоторой частью нашей молодежи и нашего пролетариата. Он, конечно, явление очень крупное, но вовсе не знаменосец… Партия как таковая, коммунистическая партия, которая есть главный кузнец новой жизни, относится холодно и даже враждебно не только к прежним произведениям Маяковского, но и к тем, в которых он выступает трубачом коммунизма»[[666]](#endnote-650).

У этой «холодности и даже враждебности» были свои причины. Футуризм, писал Луначарский, «не мог дать картины, не мог дать драмы». Он все еще предлагал только плакаты и митинги, он все еще агитировал, кричал во весь голос. «Между тем революция окрепла, победила и перешла к строительству. Тогда раздался как бы всеобщий клич по всей стране: товарищи, оглядывайтесь вокруг! Товарищи, изучайте вашу страну, ваших врагов и друзей и самих себя! Товарищи, ближе к действительности, к делу. И, когда соответственное настроение окончательно оформилось, выяснилось, что футуризм идет вразрез с этим настроением, что он создает в этом отношении странный диссонанс»[[667]](#endnote-651).

Луначарским с максимальной простотой и четкостью изложены объективные причины, которые повлекли за собой кризис и конец «Театрального Октября». Движение себя исчерпало.

Тем не менее в пору, когда «Театральный Октябрь» был реальностью революционного искусства, сложились формы театра, оперирующего социальными масками, театра широких обобщений, равнодушного к душе и судьбе отдельного человека, но страстно заинтересованного в судьбах и борьбе целых классов. Ради этой новой проблематики были выработаны особые средства сценической выразительности, которые впоследствии взяли на вооружение Брехт, Пискатор и другие мастера политического театра.

## **{****254}** Конструктивизм и биомеханика

Когда Театр РСФСР-первый был закрыт, Мейерхольд словно бы остановился в растерянности.

После двух лет стремительного движения вдруг наступила пауза. Только что лозунги «Театрального Октября» звучали победоносно. Но уже в 1922 году Влад. Блюм писал: «В среде деятелей революционного театра нередко можно встретить, при упоминании о Театральном Октябре, на устах иного “октябревца” подавленную конфузливую улыбку. Даже как будто установилось какое-то молчаливое соглашение — не вспоминать о своем “Октябре”, как будто все это бурное прошлое — не то ошибка, не то постыдное поражение… На самом деле — ничего подобного». Критик был убежден: «Нам не в чем каяться. Никакой ошибки мы не совершили, — и ни о каких уступках и речи быть не может»[[668]](#endnote-652).

Менее уверенно звучал, однако, голос самого Мейерхольда. «С уходом с театрального фронта Театра РСФСР‑1 мы не видим, — писал Мейерхольд, — кто практически смог бы продолжить начало монументально-героическое»[[669]](#endnote-653). Через пять лет Мейерхольд говорил уже о том, что «очень многие по-детски трактовали понятие “Театральный Октябрь”. Многим казалось, что Октябрь в театре значит — грандиозное красное знамя на сцене, значит — агитлозунги и проч. Теперь можно признать, что лозунги эти были “бледненькие”. Все это было тогда необходимо разве лишь для того, чтобы раз навсегда покончить с понятиями о пресловутой аполитичности в театре… В свое время говорили: “долой традиции”. В свете наших дней, продолжая эту мысль, надо определенно заявить: Не выплескивайте вместе с водой и ребенка»[[670]](#endnote-654). В 1922 году Мейерхольд без сомнения испытывал уже разочарование в идеях «октябревцев» и чувствовал необходимость каких-то новых решений. Но готовой программы дальнейших действий у него не было. Жизнь, окружавшая театр, менялась буквально на глазах, и ясно было, что путь, начатый «Зорями», тотчас закончен «Мистерией-буфф». Нужен был некий новый поворот в пока еще неизвестном направлении. «Для дальнейшего движения вперед необходимо было уйти в исследовательскую лабораторию и проанализировать накопившийся опыт»[[671]](#endnote-655), — писал впоследствии А. А. Гвоздев.

С этой точки зрения пренеприятный факт закрытия Театра РСФСР-первого был благом. Только что Мейерхольд, вопреки собственному, давно усвоенному принципу: экспериментировать в студии, а на большой сцене показывать результаты опытов, — вынужден был публично, перед массовой аудиторией Театра РСФСР-первого испытывать на прочность новые театральные идеи. Теперь, когда он лишился большой сцены, сама судьба возвращала его в студию.

Такой студией и стали занятия в Государственных высших режиссерских мастерских. Тогда сокращения обрели эпидемический характер, и сокращенно {255} мастерские назывались «ГВЫРМ». Потом, когда режиссерские мастерские были переименованы в «театральные», возникло новое, не менее уродливое слово «ГВЫТМ». Наконец, решено было преобразовать мастерские в институт, и появилось новое, более благозвучное сокращение — «ГИТИС» (Государственный институт театрального искусства). Эта смена названий совершилась за два‑три года, и читатель должен знать, что по существу она ничего не обозначала. ГВЫРМ, ГВЫТМ, театр ГИТИС — только разные вывески. Под прикрытием всех этих названий Мейерхольд работал с одной довольно монолитной группой своих учеников и приверженцев. Среди них были молодые артисты Театра РСФСР-первого И. Ильинский, В. Зайчиков, М. Бабанова, затем — М. Жаров, Д. Орлов, М. Лишин, Н. Мологин, А. Темерин и студенты С. Эйзенштейн, Э. Гарин, З. Райх, Н. Экк, С. Юткевич, В. Федоров, В. Люце, М. Коренев, Х. Локшина, Н. Лойтер, М. Суханова. Многие из них составили впоследствии основное ядро театра Мейерхольда и прошли с Мастером (этот неофициальный «титул» Мейерхольд получил именно в качестве руководителя Мастерской в 1921 году и сохранил до конца своих дней) почти весь его тернистый путь.

Театральная гвардия Мейерхольда состояла из совсем еще зеленой молодежи. Иным ученикам его было 17 – 18 лет. Двадцатилетние юноши и девушки, окружавшие Мастера, были полны энтузиазма, готовности заново — сверху донизу — перестроить театр. Мейерхольд, по словам И. Ильинского, выглядел «моложе молодых». Его боевой дух, задор, безграничная смелость импонировали юным ученикам. Они шли за Мастером беззаветно и безоглядно. Мастер же дерзко прокладывал свой собственный курс по взбаламученному морю театральных исканий начала 20‑х годов.

Если в начале гражданской войны у Мейерхольда была своего рода монополия: пока остальные раздумывали, сомневались, примерялись к новым обстоятельствам, он действовал, — то уже с 1920 года ситуация резко изменилась. Станиславский, Немирович-Данченко, Вахтангов, Таиров дали ряд интереснейших спектаклей. На театральном горизонте ярко разгорелась звезда актерского гения Михаила Чехова, сыгравшего Хлестакова и Эрика. Эти события жизни театра надлежало учитывать, тем более что отправной точкой всех исканий, истоком всех театральных рек оставалось искусство Художественного театра, заново обнаружившее свою мощь в спектаклях студий — прежде всего в вахтанговских спектаклях. Снова, как и встарь, Мейерхольду предстояло «выяснять отношения» с этим искусством, с методом, теорией и практикой МХТ.

В одной из подписанных В. Мейерхольдом статей 1921 года принципы Художественного театра были подвергнуты сокрушительной критике. Мейерхольд высмеивал метод, «выношенный в геникеях Московского Художественного театра, рожденный в муках психологического натурализма, в кликушестве душевных напряжений, при банной расслабленности мышц. … Пресловутый “круг”, душевная замкнутость, культ скрытого божественного начала, — своего рода факирство так и сквозит за этими вытаращенными глазами, медлительностью и священством своей персоны. Опасность этого метода тем более велика, что его антитеатральное мещанство заражает рабочие, крестьянские и красноармейские объединения. И вот на эту-то опасность мы и указываем».

Этому методу Мейерхольд противопоставлял другой — «метод подлинной импровизации, стягивающий, как в фокусе, все достижения и прелести подлинных театральных культур всех времен и народов». Он настойчиво привлекал внимание к «физической культуре театра». Он вопрошал: «Что же нужно»? И отвечал: «Нужна культура тела, культура телесной выразительности, совершенствующая это единственное орудие производства {256} актера» (т. е. тело его). «Один всплеск рук решает правдоподобие труднейшего междометия “ах”, которое напрасно вымучивают из себя “переживалыцики”, заменяющие его импотентными вздохами»[[672]](#endnote-656).

Итак, поискам внутренней правды переживания вновь — с чрезвычайной резкостью — противопоставлялись поиски только внешней, телесной, пластической, речевой выразительности.

Интересно, однако, что тогда же, в апреле 1921 года, Мейерхольд предпринял попытку противопоставить Художественному театру не кого-нибудь, а самого основателя МХТ К. С. Станиславского. Он вместе с В. Бебутовым опубликовал в одном из последних номеров «Вестника театра» знаменитую статью «Одиночество Станиславского».

«Подумать только, какая трагедия! — писали Бебутов и Мейерхольд. — … Человек, рожденный для театра преувеличенной пародии и трагической занимательности, он должен был из года в год под натиском враждебных ему сил мещанства и ломать, и искажать естество галльской природы своей, отдавая себя в плен вкусам посетителей “Эрмитажа”, “Мавритании”, “Яра” и “Праги” — всех этих разряженных, тупо довольных собой содержателей магазинов Кузнецкого моста, банкирских домов, контор и кофеен…

… Надо было, раз уж контора приказывает, заняться идейным обоснованием, надо было во что бы то ни стало выстроить пресловутую *систему* для армий психологических переживальщиков, исполнителей всех этих действующих лиц, которые ходят, едят, пьют, любят, носят свои пиджаки.

… Но против конторы, к счастью, алхимик готовит надежное противоядие: Вахтангов, как верный оруженосец, не покидает своего рыцаря… Станиславский дает свои уроки.

Никаких переживаний! Громко звучащие голоса! Театральная походка! Телесная гибкость! Выразительная речь жеста! Танец! Поклон! Бой на рапирах! Ритм! Ритм! Ритм! — зазывно кричит Станиславский… Он, и только он, в своем одиночестве, способен восстановить попранные права театрального традиционализма сего “*условным неправдоподобием”, “занимательностью действия”, “масками преувеличения”, “истиной страстей”, “правдоподобием чувствований в предлагаемых обстоятельствах”, “вольностью суждений площади” и “грубой откровенностью народных страстей*”»[[673]](#endnote-657).

Все пушкинские формулы, подчеркнутые здесь Мейерхольдом и Бебутовым, показывают тот идеал театра, к которому стремился сам Мейерхольд, к которому, по его убеждению, стремился Станиславский, и который, во всяком случае, настала пора осуществить.

Заметим к слову, что в 1919 – 1920 годах, во время своего вынужденного бездействия в Новороссийске, Мейерхольд самым тщательным образом изучал пушкинские мысли о театре. В его архиве сохранились тетради выписок, комментариев, заметок по поводу построения пушкинских пьес, соображений, развивающих или дополняющих гениальные пушкинские формулы.

И, наконец, укажем на сочувственное отношение к Вахтангову, высказанное здесь Мейерхольдом и Бебутовым. Коронная вахтанговская идея послереволюционных лет — «вернуть театр в театр» — была давней, еще дореволюционной мейерхольдовской идеей. То обстоятельство, что принцип откровенной театральности после Октября выдвигался именно Вахтанговым, учеником Станиславского, одним из вождей Первой студии, должно было особенно воодушевлять Мейерхольда. Ненавистное Мейерхольду «психоложество» атаковалось изнутри, подрывалось в самой цитадели психологизма и переживания. Напряженную обстановку, сложившуюся в этой цитадели. Мейерхольд, разумеется, прекрасно знал. Ему известно было, что конфликт между Станиславским и Немировичем-Данченко обостряется, что «система» Станиславского одними не принимается, другими профанируется. {257} Он понимал также, что сложные процессы, происходящие в МХАТ в новой общественной обстановке до предела обостряют все внутритеатральные конфликты. Так что с точки зрения полемики против «аков» и прежде всего против Художественного театра, которую вел Мейерхольд, статья «Одиночество Станиславского» была коварным тактическим ударом. Она имела своей целью превращение конфликта в раскол. Она проникнута была нескрываемым желанием вырвать из Художественного театра по меньшей мере двух сильнейших его мастеров — Станиславского и Вахтангова[[674]](#footnote-20).

В театральной полемике и борьбе Мейерхольд не однажды обнаруживал такое коварство. Политическая окраска, которую год от года все отчетливее обретали бои на «театральном фронте», нередко придавала выступлениям Мейерхольда прямо демагогический и циничный характер. Одним из первых он стал впадать в проработочный тон, прибегать в эстетических спорах к политическим обвинениям, к грубым и жестоким выпадам.

Читая отчеты о старых театральных диспутах, сейчас убеждаешься в этом с чувством досады — особенно горькой оттого, что впоследствии жертвой демагогии и проработки, мишенью для политических выпадов и гневных инвектив оказался сам Мейерхольд. Причем его атаковали в изменившихся общественных обстоятельствах, в таких обстоятельствах, когда обличения не были уже пустым сотрясением воздуха и грозили самыми мрачными последствиями. Но это не оправдывает Мейерхольда, ибо отнюдь не все усваивали такой тон. Полемические приемы Маяковского, Мейерхольда — и даже Таирова! — были с благородной брезгливостью отвергнуты и Станиславским, и Немировичем-Данченко, и всеми «стариками» МХАТ. Быть может, больше всего могла бы извинить Мейерхольда постоянная нерасчетливость его полемики, почти детская наивность его коварства. Сравнительно ранняя статья «Одиночество Станиславского» — один из нагляднейших тому примеров. Публикуя статью и заведомо ощущая всю сенсационность ее, Мейерхольд грубо просчитался. Во-первых, он ошибался, полагая, что «система» — нечто извне навязанное Станиславскому, нечто, выстроенное по приказанию «конторы». Создание «системы» было, разумеется, глубочайше органичным этапом всего творческого развития Станиславского. Во-вторых, он не понимал, что решение любых конфликтов возможно для Станиславского только на основе культурной традиции, высшим выражением которой было искусство МХАТ. Все противоречия, с которыми сталкивался Станиславский, в частности, его многолетний конфликте Немировичем-Данченко, были противоречиями внутри единой эстетической системы психологического реализма и были стимулом и формой ее развития, видоизменения, обогащения новым содержанием. В‑третьих, при всей своей симпатии к Вахтангову, Мейерхольд Вахтангова недооценил. Как раз в это время именно Вахтангов нашел пути к синтезу исканий Станиславского и Мейерхольда и добился реального сценического слияния их важнейших театральных идей.

Вахтангов шел буквально по пятам двух великих искателей, и то, что он от них слегка отставал, помогало ему придавать окончательную завершенность, чистоту и отделанность формы их поразительным догадкам и прозрениям.

В короткий срок Вахтангов показал москвичам три режиссерских шедевра — чеховскую «Свадьбу», «Чудо святого Антония» и «Принцессу Турандот». Зависимость этих творений от предшествующих новаторских опытов {258} Станиславского и Мейерхольда очевидна. Но столь же очевидна и их стилистическая цельность. А «Принцесса Турандот», помимо того, обладала и эмоциональной новизной. Ее театральность была празднична.

Мейерхольд, как и Вахтангов, ощутил в этот момент острую потребность времени в мажорном жизнерадостном театре. «Всякая театральная сущность» нового театра, заявлял он, должна возбуждать в зрителях «*радость нового бытия*». Конкретизируя эту мысль, Мейерхольд призывал «освободиться от гипноза иллюзорности». Новый зритель, считал он, должен «знать, что перед ним игра, пойдет в эту игру сознательно»[[675]](#endnote-658). Другими словами, Мейерхольд выдвигал принципы условного и радостного театра.

Но праздничная театральность, торжествовавшая победу, ликовавшая и веселившаяся в «Принцессе Турандот», для Мейерхольда осталась в прошлом. Он уже давно расстался с арлекинадой и не собирался вновь превращаться в Доктора Дапертутто. Вахтангов, который блистательно умел подводить итоги, дал в «Принцессе Турандот» квинтэссенцию всех русских вариаций на темы итальянской комедии масок. Представление, остроумное и грациозное, безупречное по форме, редкое по изяществу, он легко и непринужденно связал с современностью, с неустроенной, но полной надежд жизнью 20‑х годов. Мейерхольд же театру праздничному, пышному, нарядному противопоставил театр аскетически простых очертаний. Начался период «раздевания театра».

Сопоставляя искусство Мейерхольда этих лет с искусством Вахтангова, А. П. Мацкин вполне справедливо писал, что «позиции у них были разные, совсем разные». Он продолжал далее: «В те первые послеоктябрьские годы Мейерхольда захватила трагическая сторона революции, ее великие разрушительные задачи, равно как и ее благородный аскетизм, вызванный условиями военного коммунизма. Его эстетический идеал был насквозь полемичен, он спорил с прошлым, в том числе и со своим собственным прошлым, противопоставляя утонченности и нарядности символистского искусства нарочитую сухость и грубый плакатный лаконизм своих послереволюционных спектаклей. И вместо величественной красочной гаммы “Маскарада” мы увидели оголенные кирпичные стены и холщево-синюю прозодежду “Великодушного рогоносца”… Мне кажется, что в этом сознательном опрощении, в этой подчеркнутой монотонности была своя логика — демократизм нашей социалистической революции Мейерхольд понимал как *процесс уравнительный* и пытался извлечь из этого новые нормы поэзии. Предрассудок, по тем временам распространенный»[[676]](#endnote-659).

Многое в этой характеристике требует уточнений. Трагическая сторона революции оказала воздействие на «Зори», где и обнаружили себя наиболее внятно суровость, аскетизм, сухость. Самые же полемичные по отношению к прошлому — и чужому, и собственному — театральному опыту обе постановки «Мистерии-буфф» были веселы, пестры, несли с собой красочную потешность балагана, радостную взбалмошность. И хотя революционная масса во всех трех названных спектаклях действительно выступала как некое монолитное единство (подчеркнутое единообразием прозодежды), все же нельзя на этом основании говорить, что революция воспринималась Мейерхольдом как «процесс уравнительный». Можно и должно говорить о другом: о стремлении создать с помощью упрощенных средств образ массы, торжествующей свою победу. Но ведь именно в «Великодушном рогоносце» прозодежда получила новую и совсем иную функцию. И «Великодушный рогоносец» гораздо сильнее даже, чем обе редакции «Мистерии-буфф», выразил как раз не трагическое, а упоенно счастливое восприятие революции.

В каком-то смысле «Великодушный рогоносец» оказался на перекрестке линий «Зорь» и «Мистерии-буфф». От «Зорь» он получил аскетическую {259} сухость формы, избавленную, однако, начисто от холода монументальности и от суровой патетики. От «Мистерии-буфф» — всю стихию озорства и комедийной игры, впервые собранную и организованную прочным каркасом рациональной, удобной, изящной сценической формы. Но это не был итоговый спектакль, это был спектакль, сверкавший новизной и открывавший искусству совершенно неожиданные перспективы.

Впрочем, первой ласточкой «раздевания театра» явилась еще «Нора», поставленная Мейерхольдом наспех, за пять дней, и разыгранная 20 апреля 1922 года. Репетиции с актерами продолжались и того меньше: всего три дня. «Я кое-кого повидал на своем веку…» — писал много лет спустя Эйзенштейн. И перечислял подряд встречи с Чаплином, Шаляпиным, Станиславским, Маяковским, Шоу, Пиранделло, Дугласом Фербенксом, Марлен Дитрих… После целого каскада громких имен века он резюмировал:

«Но ни одно из этих впечатлений не сумеет изгладить никогда из памяти тех впечатлений, которые оставили во мне эти три дня репетиций “Норы” в гимнастическом зале на Новинском бульваре.

Я помню беспрестанную дрожь.

Это — не холод, это — волнение, это — нервы, взвинченные до предела…»[[677]](#endnote-660)

Когда Эйзенштейн писал эти строки, имя Мейерхольда не произносилось. Огромный архив Мейерхольда, ныне доступный всем, бережно разобранный, перенумерованный, микрофильмированный, тайно хранился на даче у постановщика «Броненосца Потемкина», мейерхольдовского ученика.

Никаких декораций к «Норе» подготовить не успели. В день премьеры пять студентов Мейерхольда — С. Эйзенштейн, А. Кельберер, В. Люце, В. Федоров, З. Райх — были посланы на сцену «со специальным заданием: не расходуя ни копейки на материал, дать к спектаклю установку “Норы”, руководясь планом расположения мебели, который предложит мастер. К 8‑ми часам вечера установка была готова, просмотрена и одобрена. Для установки были использованы старые, перевернутые наизнанку декорации, части павильонов, колосниковые правила и пр. Обработанная таким образом сцена давала впечатление, что все рушится, все летит к черту, на дно… На этом фоне фраза самодовольного буржуа — Гельмера: “а хорошо у нас здесь, Нора, уютно” — не могла не вызвать бурной реакции зала…»[[678]](#endnote-661)

Ученики Мейерхольда создали на сцене хаос. С изнанки декораций глядели в публику странные надписи, номера: «Незлобии № 66», «боковая 538». В диком ералаше теснилась самая разная мебель. Столы, шкафы, стулья были расставлены так, чтобы возникли нужные для актеров игровые точки. Все же этот хаос был по-своему изобразителен. Декорация (если можно было ее назвать декорацией) обозначала «распад буржуазного быта», развал среды, против которой взбунтовалась Нора. Бывшая незлобинская актриса Б. Рутковская, игравшая Нору, сразу вводила свою героиню в устроенный Мейерхольдом бедлам, и судьба Норы читалась на фоне этого бедлама. Между тем Мейерхольд уже завершал работу над спектаклем, где оформление сцены вообще ничего не должно было ни изображать, ни обозначать.

Сохранился интересный, написанный четким юношеским почерком (без сомнения, рукой одного из учеников Мейерхольда) документ, озаглавленный: «Тезисы к конструктивному построению “Норы”». Это — попытка уже после спектакля дать его эстетическое осмысление. «Трактовка текста Вс. Мейерхольдом, — сказано тут, — резко порвала с обычным представлением о Норе. Трактовка сценического пространства порвала всякую связь с существующими кабацкими эстетическими нормами, ушла от всякой изобразительности, тем самым лишив “трагедию о Норе” окраски личной драмы и до известной степени ее абстрагировав. Перевернутые на заднюю сторону {260} декорации не только порывают с эстетическими нормами прошлого, но и устанавливают новые. *Они показывают, что материал сценического производства, как таковой*, лишенный всяческой красивости, будучи подвергнут художественной обработке, *дает зрителю, как это ни странно, наслаждение именно эстетического порядка*, дает красоту… Никакие внешние условия нам не помешают… ибо мы всегда идем от земли, от материала (вне зависимости от того, каков он), через его преодоление и организацию»[[679]](#endnote-662).

Хотя «Нора» и была вынужденным режиссерским экспромтом, все же из этих тезисов видно, что мысли, которые одушевляли Мейерхольда, отвлекшегося ради «Норы» от пьесы Кроммелинка «Великодушный рогоносец», в какой-то мере и в «Норе» были опробованы.

Поэтому В. Блюм, сообщавший, что «… у некоторых зрителей можно было прочесть в глазах немой вопрос: это футуризм? Конструктивизм?» и отвечавший: «Можем успокоить: ни то, ни другое», — был, видимо, не вполне прав. Характерное для сценического конструктивизма изъятие драматической ситуации из бытовой среды в «Норе» было осуществлено, хотя, без сомнения, торопливо и грубо. «С так называемой световой декорацией, — писал тот же критик, — также недолго мудрили. Один щит осветили красным рефлектором, другой — фиолетовым; получился очаровательный “шантан”, радующий сердце продавщицы из ГУМа». Статья заканчивалась риторическим вопросом: «Что эта постановка — пародия или… шарлатанство?»[[680]](#endnote-663)

Она не была ни пародией, ни шарлатанством, эта постановка. Она была только торопливым и смелым опытом, поспешно вынесенным на сцену для того, чтобы сценой этой завладеть. Мейерхольд спешил захватить в свои руки помещение бывш. театра Зон, у него отобранное и теперь вновь оказавшееся свободным. Через три дня после того, как была показана «Нора», он дал в этом помещении премьеру «Великодушный рогоносец».

Сама мысль о возможности конструктивистского решения спектакля, по-видимому, окончательно созрела в сознании Мейерхольда после того, как он посетил осенью 1921 года выставку московских конструктивистов, которая называлась «5 × 5 = 25»[[681]](#footnote-21).

Идея же конструктивизма на театре состояла прежде всего в том, что оформление сцены освобождалось от смысловых и изобразительных задач. {261} Конструкция — в принципе и в идеале — сама по себе ничего не значила. Она должна была соответствовать только одному назначению: организовывать сценическое пространство самым удобным для актеров способом, создавать «рабочее место» для артистов.

Через три дня после «Норы» (ошеломившей публику и критику, но вовсе не имевшей успеха), через два месяца после громового успеха вахтанговской «Принцессы Турандот», 25 апреля 1922 года Мейерхольд показал москвичам постановку «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка — первый, если не единственный спектакль, в котором были последовательно воплощены принципы сценического конструктивизма. Декорацию впервые заменил станок, созданный Л. Поповой. Мейерхольд в этом спектакле хотел начисто отказаться не только от старых принципов оформления сцены, не только от писаных или строеных реалистических декораций, но и от самоновейших футуристических кубов, конусов, плоскостей — вообще от решения каких бы то ни было изобразительных задач.

Станок Поповой был помещен на сцене бывш. театра Зон. Задняя, кирпичная стена была открыта.

Л. Попова связала в единую конструкцию несколько лесенок, площадок и колес. Ее станок представлял собой, по словам А. Гвоздева, «трамплин для актера, который справедливо сравнивали со снарядами и приборами циркового акробата. Так же, как трапеция акробата не имеет самодовлеющей эстетической ценности, как для циркача безразлично, красива она на вид или нет, лишь бы она была целесообразно приспособлена для его работы, точно так же и конструкция “Великодушного рогоносца” целиком предназначалась для развития актерской игры, не претендуя на декоративное значение»[[682]](#endnote-664). И. Аксенов отмечал, что «с этой установкой оказалось возможным играть, как с веером или шляпой»[[683]](#endnote-665).

Хотя конструктивисты в принципе от изобразительности отказывались, хотя и Мейерхольд декларативно отвергал необходимость решения изобразительных задач, станок Л. Поповой все же, конечно, представлял собой хотя и условное, хотя и грубо-схематизированное, но достаточно ясное обозначение определенного места действия. Не то, чтобы Попова изобразила мельницу, нет, но ассоциацию с мельницей крылья и колеса ее конструкции вызывали. Текст пьесы эту ассоциацию уточнял, пояснял, конкретизировал.

Конструктивизм в театре Мейерхольда всегда обладал такой характерной ассоциативностью, всегда конструкция несла с собой условный образ места действия. «Рабочее место» актера одновременно было и территорией, где обитали персонажи спектакля.

Выстроенная Поповой «клавиатура для артистов» обладала и внутренним, эстетическим соответствием тем задачам, которые в данном случае ставил перед собой режиссер. Зрительно-уравновешенная, тщательно сгармонизованная, она давала ощущение стремительной и бодрой динамики. Ее линии были быстры, решительны и спокойны. Стремительность без нервозности, аскетичность без суровости, легкость, сухость, ясность во всем — такова была форма этого изящного сооружения, как бы замкнутая в себе, нейтральная по отношению к данному сценическому пространству. Конструкция не привязывалась к сцене бывшего театра Зон. Напротив, предполагалось, что ее можно перенести на любую другую площадку.

Вероятно именно потому, что в конструкции Поповой мельница легко угадывалась и узнавалась, Н. М. Тарабукин усматривал тут известную компромиссность:

«Традиции живописи, хотя бы и беспредметной, — писал он, — отразились на работе Л. С. Поповой. Нарочитая фронтальность конструкции {262} “Рогоносца” бросается в глаза. Круги мельницы, белые буквы на черном фоне, красный цвет в сочетании с желтым и черным — все это моменты живописно-декоративные. В “установке” преобладают плоскостность и супрематизм. Своей легкостью и изяществом она вполне отвечает стилю фарса Кроммелинка. Но с точки зрения утилитарной конструкции в некоторых своих частях не выдерживает строгой критики. Указать хотя бы на дверь второго этажа и площадку за ней, куда принуждены уходить актеры и где они лишь с трудом помещаются»[[684]](#endnote-666).

Тем не менее, сам Мейерхольд, который всегда придавал постановке «Великодушного рогоносца» исключительно важное значение, считал, что в этом именно спектакле принцип конструктивизма «удалось провести полностью». Через несколько лет после премьеры он писал: «Спектакль должен был дать основания новой технике игры в новой сценической обстановке, порывавшей с кулисным и портальным обрамлением места игры. Обосновывая новый принцип, он неизбежно должен был обнажать все линии построения и доводить этот прием до крайних выводов схематизации…

То обстоятельство, что крайность стиля, проявленная в этой постановке, хотя и пугала некоторую часть критики, была восторженно принята самой широкой аудиторией, показывало, что потребность именно в таком стиле театральной работы настойчиво ощущалась новой публикой, получившей театр в числе прочих культурных завоеваний революции»[[685]](#endnote-667).

{263} Выше замечено было, что, обращаясь к конструктивизму, Мейерхольд ставил перед собой прежде всего чисто утилитарную задачу создать наилучшие возможности для актера и не стремился к непосредственно образному восприятию зрителями самой конструкции. Он сознательно оголял сцену вплоть до кирпичной стены театрального здания, преследуя всякую иллюзорность. В сущности, художник в этот момент изгонялся из театра. На его место пришел «установщик», инженер и конструктор. Следом за художником изгонялся и костюмер — актеры играли в одинаковой синей прозодежде. Вся «внешность» спектакля как бы упразднялась. Мейерхольд готовился вообще вынести театр за пределы театрального здания — на открытый воздух и считал, что театр ближайшего будущего сохранит декорации «только поскольку они будут напоминать элементы индустрии, декорации будут такие, которые будут давать актеру ощущение железа, камня и проч.» В этих мало кому известных словах Мейерхольда, режиссера, которого без конца упрекали в пренебрежении актером, интересна прежде всего полная готовность все в театре подчинить актеру. Именно ради актера насаждал Мейерхольд конструктивизм в театре. «Сила актера революционного пафоса, — говорил он, — не может терпеть размалеванных красок»[[686]](#endnote-668). И характерно, что утверждение конструктивизма шло у Мейерхольда об руку с утверждением «биомеханики», о которой речь впереди.

И. Ильинский, однако, тонко заметил, что стремление Мейерхольда полностью освободить актера от театральщины, от «размалеванных красок» («Вот здесь, на голых конструкциях-площадках, в холщево-синей прозодежде молодые актеры без грима покажут свое мастерство, так сказать, в чистом виде, без помощи театральных иллюзий») — стремление это «неожиданно в какой-то степени и для самого Мейерхольда» вдруг приобретало «*также и другое значение*»[[687]](#endnote-669). Какое же? Почему конструктивизм вообще так прочно завладел тогда советской сценой? В чем было объяснение странной, с сегодняшней точки зрения, влюбленности режиссеров в жесткие, сухие линии сценических станков, площадок, установок, все усложнявшихся, двигавшихся, перемещавшихся, освещавшихся то так, то этак? Чем пленяла зрителей вся эта машинерия, очень скоро вырвавшаяся из повиновения актеру и оказавшаяся весьма и весьма для него трудной, неудобной?

Ведь в манифестах конструктивистов искусство вообще, в принципе, так сказать, отрицалось: «Мы — конструктивисты — отрицаем искусство, так как оно не целесообразно. Искусство по своему существу пассивно, оно только отражает действительность. Конструктивизм — активен, он не только отражает действительность, а действует сам»[[688]](#endnote-670). «Мы объявляем непримиримую войну искусству!» — декларировала «1‑я рабочая группа конструктивистов» в 1920 году. Такое понимание конструктивизма было теоретически несовместимо с современным театром. «Театр смешон, — писал А. Ган, — когда продуктом наших дней являются вспышки “массового действа”»[[689]](#endnote-671).

Конструктивисты поэтизировали, почти обожествляли машину. «Машина гораздо более похожа на одушевленный организм, чем это обычно думают… Даже более того, машины современности живы в гораздо большей степени, чем люди, которые их строят». Осип Брик мечтательно признавался: «Для нас фабрика и завод — орудия коллективного творчества, и мы ждем от них чудес, несоизмеримых с фокусами кустарничающих индивидуумов»[[690]](#endnote-672). Именно так: ждали чудес.

И Б. Арватов, один из теоретиков конструктивизма, по-своему вполне логично предполагал, что театр должен превратиться в «фабрику квалифицированного человека», что сцена «неизбежно придет к бессюжетному театральному искусству, благодаря чему и на театре откроется возможность экспериментировать над материальными элементами театра (динамика света, {264} цвета, линии, объема вообще и в частности человеческого тела). А это позволит результаты, добытые в сценической лаборатории, переносить в жизнь, пересоздавая наш общественный, реальный быт»[[691]](#endnote-673).

В теориях и замыслах конструктивистов, однако, даже такому «переиначенному» театру отводилось самое последнее место. Прежде всего конструктивистов интересовали промышленные сооружения, жилые здания, конкретное оформление быта.

Из сказанного видно, как глубоко ошибался Джон Гасснер, утверждая в своей известной книге «Форма и идея в современном театре», будто «конструктивизм (сценический. — *К. Р.*) не являлся подражанием архитектуре промышленных зданий и современным механизмам, а был совершенно самостоятельной программой театра, преследовавшей чисто эстетические идеи»[[692]](#endnote-674). Напротив, конструктивизм переливался в театр из индустрии и из других искусств, прежде всего — из архитектуры и живописи.

Любопытно, однако, что в индустрии и в архитектуре в начале 20‑х годов конструктивизм заявил о себе главным образом декларациями, проектами и моделями, а в поэзии — манифестами. Реально же конструктивизм утвердился и прижился в ту пору именно в театре, рядом с тем самым «жалким современным лицедейством», которое высмеивали русские теоретики конструктивизма.

«Театр, — писал И. Аксенов, — дал конструктивизму первую возможность проявить себя в больших формах и с блеском выйти на люди»[[693]](#endnote-675). Молодая республика была слишком бедна, чтобы возводить конструктивистские башни, небоскребы, стеклянные дворцы, клубы в форме гаек и т. п. — время новостроек еще не пришло. В театре же идеи конструктивистов овеществлялись с помощью обыкновенных досок и обыкновенных (хотя тоже дефицитных тогда) гвоздей. Более того, отсутствие реального бетона, цемента, железа, стекла и самая бедность республики, рвавшейся к будущему, с необычайной энергией стимулировали возникновение сценической машинерии конструктивизма. В сценическом конструктивизме как бы материализовалась мечта художников той поры о будущем, о технике, которая выведет страну из нищеты к механизированному, электрифицированному, прекрасно организованному царству социализма.

Вот почему мейерхольдовское стремление превратить сцену в идеальное «рабочее место» актера сразу же обрело эстетическую функцию. Мейерхольд хотел, чтобы сцена «ничего не изображала», чтобы она полностью отказалась от иллюзорности. Но инженеры и конструкторы, «установщики», заменившие художника, тотчас создали в театре Мейерхольда, а затем и в других театрах — образы будущего, образы наступающего «века машин», механизированного быта. Вполне определенное возбуждающее эмоциональное воздействие на зрителей они, разумеется, оказывали.

По-иному интерпретировал идеи конструктивизма А. Я. Таиров в Камерном театре. У него конструкция тщательно скрывала свою связь с миром машин и механизмов, она драпировалась нарядными тканями, окрашивалась в яркие и эффектные тона, освещалась разноцветными лучами прожекторов, была откровенно изобразительна. Наиболее интересное конструктивное решение А. Я. Таиров и его художники (братья В. и Г. Стенберги и К. Медунецкий) предложили в 1924 году в «Грозе»: вытесанные из дерева, неокрашенные, грубые детали установки «конструировали» образ бедной деревянной, но крепко сколоченной России. Заэстетизированный конструктивизм Таирова вообще неоднократно обнаруживал способность создавать образы прошлого — в «Ромео и Джульетте» (художница А. Экстер), позднее — в «Антигоне» В. Газенклевера. Да и тогда, когда образ спектакля дышал современным урбанизмом («Негр» О’Нила, «Человек, который был {265} четвергом» Честертона), конструкция у Таирова обретала изысканную красивость, роскошество изобразительности.

В театре Мейерхольда последовательно велись поиски новой, совсем иной образности. Здесь ставка делалась на ощущение достоверности материала, его фактуры (такая, какая была, она принимала на себя функцию цвета), на целесообразность и динамичность построения конструкции.

Возвращаясь к «Великодушному рогоносцу», следует заметить, что этот первый конструктивистский спектакль Мейерхольда, хоть он и осуществлялся как работа экспериментальная (а может быть, именно, поэтому), обладал наибольшей цельностью и наиболее органическим соответствием между внешней формой спектакля и игрой артистов.

Когда актеры впервые вышли на станок Поповой, они оказались в совершенно новых и непривычных условиях. Совсем кратко условия эти можно было бы определить одним словом: оголенность. Актеру больше не помогали ни декорация, ни костюм. Он оказывался в стерильно-чистом пространстве, на обнаженных и наклонных плоскостях и лестницах станка, на голом планшете сцены. Каждое движение актера, хотел он этого или нет, обретало скульптурную выпуклость и значительность. Он вынужден был теперь добиваться точнейшей выразительности пластического рисунка, обязан был двигаться с легкостью танцора и с изяществом акробата. Артистизм окрашивался спортивной ловкостью. Изящество же пластического рисунка неизбежно влекло за собой и легкость подачи каждой реплики, звонкость, четкость интонации.

Все это, вместе взятое, создавало особую систему актерской игры, которая выдвигала на первый план радостную демонстрацию профессионализма, уверенного и согласованного мастерства. Применительно к пьесе Кроммелинка такое легкое, бодрое, ритмичное мастерство давало неожиданный, но, несомненно, предугаданный Мейерхольдом эффект очищения чувств. Из эмоции извлекалась только ее динамическая схема: момент возникновения, развитие (спады и подъемы), кульминация, исчерпанность. Здесь — разгадка чистоты и здоровья, свежести и молодости, которыми окрасился на мейерхольдовской сцене рискованный трагифарс.

Игра мейерхольдовских актеров основывалась на принципах биомеханики. В «Великодушном рогоносце» биомеханика впервые держала публичный экзамен.

Принципы биомеханики в начале 20‑х годов излагались чрезвычайно торжественно и теоретично. В одной из статей той поры находим такой, например, панегирик биомеханике:

«На основании данных изучения человеческого организма биомеханика стремится создать человека, изучившего механизм своей конструкции, могущего в идеале владеть им и его совершенствовать.

Современный человек, живущий в условиях механизации, не может не механизировать двигательных элементов своего организма.

Биомеханикой устанавливаются принципы четкого аналитического выполнения каждого движения, установлена дифференциация каждого движения в целях наибольшей четкости, показательности — зрительного тейлоризма движения. (Знак отказа — фиксация точек начала и конца движения, пауза после каждого произведенного движения, геометризация планового передвижения.) Современный актер должен быть показываемым со сцены как совершенный автомотор»[[694]](#endnote-676).

Тут очевидна попытка установить прямые связи биомеханики с эстетикой конструктивизма, с машинерией, которая поэтизировалась и славилась вполне в духе времени. Еще более выразительна идея биомеханического усовершенствования не только актера, но и человека вообще. Мечта об {266} «организованном» по принципам механизации человеке, о человеке, идеально приспособленном к «машинизированному быту», перекидывала мост от биомеханики к одной из самых популярных идей того времени — к идее отрицания искусства. Предполагалось, что театр ближайшего будущего явится своеобразной школой, дающей зрителям уроки рационального, лаконичного, целесообразного движения. Человек воспринимался как машина, которая должна научиться собою управлять. Сцена, соответственно, принимала на себя скромные функции демонстрирования уже хорошо отрегулированных человеческих «механизмов» — всем другим в пример и в поучение. Идея эта, как и многие другие схожие с ней идеи всепроникающей американизации жизни, осталась трогательной неосуществимой утопией, возникшей в условиях бедного и плохо организованного быта начала 20‑х годов.

Непосредственно же в театре биомеханика оказалась весьма полезной школой актерской выразительности — прежде всего пластической.

Биомеханика Мейерхольда основывалась на следующих главных принципах.

Творчество актера есть творчество пластических форм в пространстве. Соответственно, искусство актера есть умение правильно использовать выразительные средства своего тела. Значит, путь к образу и к чувству надо начинать не с переживания и не с осмысления роли, не с попытки усвоить психологическую сущность явления, вообще не «изнутри», а извне, начинать с движения. Имеется в виду движение актера, прекрасно натренированного, обладающего музыкальной ритмичностью и легкой рефлекторной возбудимостью. Актера, природные данные которого развиты систематической тренировкой.

Биомеханика призвана была технологически подготовить «комедианта» нового театра к выполнению любых, самых сложных игровых задач. Сложности предвиделись прежде всего в сфере пластической и интонационной выразительности. Чтобы их преодолеть, нужен был актер, который «все может» — всемогущий актер. Таких актеров и должна была подготовить биомеханика.

На полях одной статьи, автор которой утверждал, будто биомеханика «предполагает отсутствие в играющем актере чувства», Мейерхольд в 1935 году возразил: «Не предполагает». По поводу замечания, якобы биомеханика вела к недооценке «психического аппарата актера», Мейерхольд высказался еще категоричнее: «Вздор! Мы не недооценивали. В “Великодушном рогоносце” психический аппарат был так же в движении, как и биомеханика»[[695]](#endnote-677).

{267} Эти возражения Мейерхольда основывались на его уверенности в том, что точно найденная, отработанная, закрепленная внешняя форма «подсказывает» нужное чувство, возбуждает переживание. Биомеханика, думал Мейерхольд, дает актеру «движение такого сорта, что все “переживания” возникают из его процесса с такой же непринужденной легкостью и убедительностью, какой подброшенный мяч падает на землю»[[696]](#endnote-678).

Тело актера должно стать идеальным музыкальным инструментом в руках самого актера. Актер должен упорно совершенствовать культуру телесной выразительности, развивать ощущение собственного тела в пространстве. Что же касается «души», психологии, то, утверждал Мейерхольд, путь к ним можно найти только с помощью определенных физических положений и состояний («точки возбудимости»), богатая партитура которых составляет главное оружие актера. Биомеханика уделяла огромное внимание ритму и темпу актерской игры, требовала *музыкальной организованности пластического и словесного рисунка роли*.

Ошибочно мнение, будто биомеханика практически сводилась к физкультуре и акробатике. «Физкультура, акробатика, танец, ритмика, бокс, фехтование — полезные предметы, — говорил Мейерхольд, — но они только тогда могут принести пользу, когда будут введены как подсобные к курсу “биомеханики”, основному предмету, необходимому для каждого актера»[[697]](#endnote-679).

В момент, когда Мейерхольд провозгласил биомеханику, он резко противопоставил ее системе воспитания актера в Художественном театре. Полемическая острота этого противопоставления постепенно стерлась, однако общий методологический «ключ» биомеханики остался неизменным: от внешнего (которое легко уловимо, постижимо и может быть зафиксировано) — к внутреннему (которое, даже будучи до конца понято, не всегда уловимо и практически не может быть закреплено для повторения). Эволюционируя, вступая в новые взаимоотношения с меняющейся действительностью, биомеханика становилась все более эластичной, все болев емкой.

И уже в 1934 году И. Ильинский, характеризуя биомеханику первого этапа ее развития, ссылаясь на собственный актерский опыт, указывал пути, которыми она приводит артиста к эмоциональной насыщенности игры, к переживанию. «Думают, — писал он, — что биомеханика — это, собственно, что-то вроде акробатики. В лучшем случае знают, что биомеханика — это ряд приемов на сцене, уменье дать пощечину, впрыгнуть на плечи партнеру и т. п., и т. д. Мало кто знает, что биомеханическая система игры, начиная с ряда приемов, заключающихся в уменьи распорядиться своим телом на сценической площадке наиболее выгодным и правильным образом, доходит до сложнейших проблем актерской техники, проблем координации движения, слова, уменья распоряжаться своими эмоциями, своей актерской возбудимостью. Эмоциональная насыщенность актера, темперамент, возбудимость, эмоциональное сочувствие художника-актера творческим переживаниям своего героя — это тоже один из основных элементов сложной биомеханической системы»[[698]](#endnote-680).

Многих увлекает соблазн поставить знак равенства между биомеханикой Мейерхольда и «методом физических действий» Станиславского. И. Ильинский уже прямо пишет, что «получается стык между мейерхольдовской биомеханикой и физическим действием Станиславского»[[699]](#endnote-681); А. Февральский утверждает, что исследователь, который займется сравнительным анализом биомеханики и метода Станиславского, «несомненно найдет в них много общего»[[700]](#endnote-682). Не касаясь специально метода физических действий, сформулированного Станиславским в последние годы его жизни, заметим только, что система Станиславского в целом строится на понимании искусства {268} актера как искусства действия — и внешнего, и внутреннего, — а потому обладает огромным потенциалом возбуждения всей творческой природы актера. Биомеханика же, хоть она и развивалась и совершенствовалась Мейерхольдом, ограничивалась более скромными задачами актерского «тренажа». Она не претендовала и не могла претендовать на значение универсальной научной теории актерского творчества, целиком оставаясь в пределах полезной технологии.

Верно, однако, что в этой сфере Станиславский и Мейерхольд преследовали одну общую цель: они хотели избавить актера от бесконтрольного мышечного напряжения, дать ему свободу сценического самочувствия, научить его управлять «физической жизнью роли».

Из сказанного ясно, что при всей ограниченности биомеханики, противопоставление ее реализму и попытки представить ее «формалистической» системой работы с актером — совершенно несостоятельны.

Спектакль, который впервые демонстрировал возможности биомеханики, — «Великодушный рогоносец» — по словам П. Маркова, «утвердил актерское мастерство в наиболее чистом и категорическом виде. Мейерхольд освободил актера от подробной тяжести грима, от изысканности костюмов, одев на актера прозодежду, общую для всех действующих лиц, и заставив играть почти без грима, с очищенным от аляповатых красок лицом. Движение он рассматривал не в плане отвлеченно эстетической красивости, а как наиболее целесообразное и явственное выражение внутреннего содержания данного куска… Но, — специально подчеркивал П. Марков, — эти тенденции Мейерхольда не обозначали уничтожения внутреннего рисунка роли… Мейерхольд как бы высвободил существенные и чистые линии развития образа»[[701]](#endnote-683).

Пора уже сказать, впрочем, что представляла собой пьеса Фернана Кроммелинка, поставленная Мейерхольдом, и в каких взаимоотношениях со временем находился спектакль. «Великодушный рогоносец» был сколочен драматургом с веселой грубостью фарса. Тема ревности доводилась до полнейшего абсурда. Брюно, обожающий свою верную жену Стеллу, согласно-вздорной логике дикой страсти, в поисках того, с кем она якобы ему изменяла, заставлял Стеллу на самом деле изменять ему со всеми. «Чего мне надо, — вопил он, — это узнать среди всех, кто к ней приходит, того, который не придет». В комически перевернутой ситуации Отелло Брюно был сам себе Яго. Он сам распалял свои подозрения, сам взвинчивал свою ревность, бурно разглагольствуя перед молчаливым писарем Эстрюго и оцепеневшей от изумления, влюбленной в мужа, покорной ему и на все согласной Стеллой. Не имея ни малейшего повода для ревности, Брюно в погоне за неведомым и мнимым любовником жены сам отдавал ее всем мужчинам села. И в конце концов терял Стеллу, которая уходила к грубому и нелюбимому Волопасу, потребовав лишь клятвенного обещания, что Волопас разрешит ей… быть верной женой.

Весь этот забавный и пикантный вздор Мейерхольд перевел в регистр трагикомедии. Актеры, потребовал он, должны стать «трагикомедиантами». Каждому было четко указано его амплуа. Брюно — И. Ильинский — «простец», Стелла — М. Бабанова — «влюбленная», Эстрюго — В. Зайчиков — «клоун», Волопас — Н. Лосев — «хвастливый валет», Граф — М. Терешкович — «фат» и т. д.[[702]](#endnote-684) В центральной роли Брюно, хоть он по амплуа и был «простец», простак, Мейерхольд сильно и неожиданно акцентировал тему самовозбуждения поэта. Он вел Ильинского к образу «поэтическому, по-детски непосредственному и озорному». Поэтичность, данная Брюно как лейтмотив, как главная движущая сила роли, переосмысливала все события пьесы. Ее ситуации, по словам Ильинского, и актерами, и зрителями {269} воспринимались «более как трагические, нежели фарсовые и скабрезные»[[703]](#endnote-685). Поэт и простак Брюно становился в спектакле трагикомической жертвой собственного грандиозного, даже чудовищного воображения. Все его дикое поведение облагораживалось именно детской способностью полностью доверяться собственной фантазии. Всякий раз, когда Брюно сам себя приводил в экстаз, колеса конструкции Л. Поповой начинали энергично вращаться, как бы усиливая значение его слов. «Брюно с возрастающей экзальтацией описывает прелести линий своей жены, — отмечено в режиссерском экземпляре Мейерхольда. — Начинает (вращаться) белое колесо, потом красное, на словах — “меня так волнует ее красота, что даже дух захватывает” — черное».

Одна из самых эффектных сцен первого акта, когда Брюно, расхваливая прелести Стеллы ее кузену Петрю, заставлял жену раздеться, а потом вдруг, заметив огонь, вспыхнувший в глазах кузена, закатывал ему оплеуху, строилась так, что звук пощечины приводил в движение сразу все колеса. И в финале первого действия, как только Брюно, разгорячившись, доводил себя до отчаянного вывода: — «Я рогат!» — начинали вертеться все три колеса.

Игра актеров на станке требовала почти акробатической ловкости. Мейерхольд выстраивал такие, например, композиции: «Бургомистр, прощаясь, *ударяет* задом правую половину двери, отчего левая *поддает* Петрю, который *летит* вперед на скамью. Бургомистр — “извините” — невольно *нажимает* на правую половину двери, тем самым левой *ударяет* себя по носу. Потом *огибает* дверь и *вылетает* в пролет между дверью и левым бортом галереи»[[704]](#endnote-686).

Все эти удары, полеты, падения, толчки, прыжки, кульбиты и т. п. в сочетании со сложно организованной партитурой движения колес и крыльев конструкции — по часовой стрелке и обратно — придавали всему облику спектакля характер спортивной эксцентриады. Оттенок сальности, который заметен в самой ситуации фарса, снимался начисто. То обстоятельство, что все актеры играли в синей прозодежде, лишь кое-где украшенной опознавательными деталями (красные помпоны на груди Брюно, гетры у Графа, тонкие шелковые чулки Стеллы), усугубляло общее ощущение свежести, здоровья, молодости, которое стремился вызвать Мейерхольд.

П. Марков считал, что наиболее успешно выполнил требования Мейерхольда Игорь Ильинский. Он писал: «Ильинский реалист. Среди конструкций Мейерхольда, железа и дерева он кажется таким же конкретным и материальным, как обнаженный материал конструкции. В нем, несмотря на всю мягкость игры, несмотря на все обаяние его мастерства, заключено обнажение физического и духовного костяка человека. Творчество Ильинского вполне органическое, как будто бы идущее из “нутра”, и вместе с тем Ильинский представитель “биомеханики”, умелый воплотитель замыслов режиссера»[[705]](#endnote-687).

В «Великодушном рогоносце» торжествовали победу трое мейерхольдовских учеников: И. Ильинский, М. Бабанова, В. Зайчиков. То, что они делали, было настолько ново, что заговорили даже о новой формуле согласованной игры этого трио: «Иль‑ба‑зай».

Раскрывая содержание формулы «Иль‑ба‑зай», А. Гвоздев писал: «“Иль‑ба‑зай” означает прежде всего, что актер Мейерхольда входит в определенную *систему лиц*, подчиняется неизвестной нам доселе композиции групп. Сохраняя свою индивидуальность, актер развивает такое поразительное *чувство партнера*, такое умение согласовать все свои движения с телом партнера, что, действительно, прежние навыки критической оценки актерской игры оказываются недостаточными и приходится говорить, нарушая {270} обычную терминологию, о “трехтельных” персонажах». Гвоздев полагал даже (необоснованно), что эта новая техника коллективной игры нескольких актеров в будущем разовьется постепенно в согласованность многолюдных групп, и так выработается необходимая актерская техника для грядущего театра массовых действ.

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

Стремительность и гибкость Ильинского находит свое продолжение в исключительной ритмичности и музыкальности Бабановой, а Зайчиков создает им бесподобный аккомпанемент абсолютно точным скреплением всей жестикуляции. Словно хор в греческой трагедии, он сопровождает и разъясняет в пантомиме все, что овладевает его партнерами в бурной смене страстей»[[706]](#endnote-688).

Б. Алперс утверждал впоследствии, что в «Великодушном рогоносце» появился новый тип актера, который «как будто олицетворял собой нового человека, освободившегося от власти вещей, от власти косной неподвижной среды, стоящего в высоком просторном мире и полного той жизненной энергии, которая позволяет с предельной точностью рассчитывать каждый свой жест или движение, заново перестраивая дом мира».

«Актер театра Мейерхольда, — продолжал критик, — заново строил свой дом, заново создавал свое искусство из простых целесообразных и веселых движений человеческого тела. Это его искусство было динамическим, как и вся стремительная жизнь революции.

Актер оглядывался вокруг себя.

Жизнерадостный и подвижной, он взбегал по крутым лесенкам конструкции “Великодушного рогоносца”, скатывался вниз по ее скользким доскам, испытывая прочность ее форм и площадок. Он измерял сцену широкими прыжками, потрясая в воздухе торжествующими сильными руками строителя. Он беспрестанно играл вертящейся дверью, крутящимися колесами и другими несложными деталями станка…»[[707]](#endnote-689)

Премьера прошла с ошеломляющим успехом, равного которому, как пишет Ильинский, не было даже в его актерской биографии, богатой победами.

«“Рогоносец” удовлетворяет, — писал С. Третьяков. — Он — репетиция, над которой носится запах работы. Его прозодежда не отвлекает в психологию, {271} быт и историю. Наоборот, в линиях и тоне одежды даны основные индустриально-рабочие ассоциации сегодняшнего дня. Человеческое тело, как выразительный материал, пущенный в движение с установкой на действие, а не на переживание, используется многообразно и широко.

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

При этом он не впадает в однообразие, ибо сюжетная мотивировка диктует его применение в самых различных ситуациях, а конструктивная установка — это же леса строящихся домов, это наши лестницы и этажи, мостки и переходы, которые вынуждены преодолевать наши мускулы. А колеса — ведь это же сами декорации улыбаются и острят по ходу действия».

Стройная концепция Третьякова не могла, однако, объять весь спектакль. Ей противилась Бабанова. «Интонации Стеллы, — огорченно констатировал Третьяков, — зачастую импрессивно-психологичны, что сдвигает спектакль в сторону психологизма и нарушает чувство мастерской». Всякое вторжение психологии казалось Третьякову ошибкой непростительной. «Женщины же, — сокрушался он, — хотя голосом, да дадут психологию. Неутерпливают». Поэтому Третьяков изымал имя Бабановой из формулы «Иль‑ба‑зай» и предлагал двузначную формулу актерского успеха «Рогоносца»: «Иль‑зай» (Ильинский — Зайчиков)[[708]](#endnote-690).

Но гораздо более распространенным было иное мнение, утвердившееся надолго. «Бабанова, — утверждал А. Гвоздев, — создает незабываемый образ с искуснейшим переходом от безоблачно счастливого мироощущения к душевному смятению и растерзанности. В ее движении достигается редкая одухотворенность, благодаря умению владеть своим телом, что не часто приходится наблюдать у драматического актера»[[709]](#endnote-691).

Через пять лет после премьеры «Рогоносца» М. Левидов, будто специально возражая Третьякову, писал: «В “Рогоносце” Бабанова была самым значительным явлением этого значительного спектакля. Без Бабановой и отчасти Ильинского спектакль был бы только блистательным доказательством теоремы, замечательным экспериментом. Благодаря Бабановой он стал *человеческим* спектаклем, насыщенным сочувствием и сопереживанием зрителя»[[710]](#endnote-692).

Споры о «Великодушном рогоносце» были многословны и яростны. «Когда нам дают фарс, цирковую акробатику и выдают это за левое революционное искусство, мы должны протестовать, ибо в этой постановке нет абсолютно никакого революционного содержания», — говорил один оратор на диспуте о «Рогоносце». Другой спрашивал: «Неужели все, пронесшиеся над {272} страной и в театре, в течение пяти лет, бури — свелись к биомеханике? Ведь вся революционность Мейерхольда — это революционность лодыжки!» Мейерхольд, иронизировал оратор, «хочет превратить Россию в античную Грецию и актеров сделать участниками Олимпиады. Это — занятие лестное, достижение ценное, но с театром оно ничего общего не имеет»[[711]](#endnote-693).

Выяснялись, следовательно, — пылко и пристрастно — взаимоотношения спектакля с революцией, во-первых, и с искусством, во-вторых. Оба эти аспекта полемики были и возможны, и законны, обе эти проблемы выдвигались — и заново решались — работой Мейерхольда.

Совсем с иной позиции, с резкостью, для него неожиданной, выступил против спектакля А. В. Луначарский. Он был возмущен и шокирован — прежде всего пьесой Кроммелинка. «Пьесу, — писал он, — я считаю издевательством над мужчиной, женщиной, любовью и ревностью, издевательством, простите, гнусно подчеркнутым театром. Я ушел после второго акта с тяжелым чувством, словно мне в душу наплевали. Не в непристойности сюжета тут дело: можно быть более или менее терпимым к порнографии, а в грубости формы и чудовищной безвкусности, с которой она преподносилась. Шаль прекрасного актера Ильинского, кривляющегося и неважно подражающего плохим клоунам, жаль всю эту сбитую с толку “исканиями” актерскую молодежь, Стыдно за публику, которая гогочет животным смехом над пощечинами, падениями и сальностями. Стыдно за то, что публика гогочет так… на спектакле, поставленном режиссером-коммунистом». Вывод: «для театрального искусства это — падение, ибо это захват его области эксцентризмом музик-голла»[[712]](#endnote-694).

Наркому Луначарскому возражал нарком Семашко, восхищавшийся «Рогоносцем» и никакой «порнографии» в нем не обнаруживший. Вообще в подавляющем большинстве рецензий и отзывов специально подчеркивался здоровый, чистый, спортивный дух спектакля.

Мейерхольд не оставил без ответа выступление Луначарского. «Мне кажется, — насмешливо и грубо заявил он, — прав Маяковский, указавший, что в Анатолии Васильевиче говорит больше голос драматурга, чем голос Наркома и голос художественного критика. Тут сказывается вкус, выросший на Ростане, на стишках, требующих непременно аккомпанемента мандолины. Такой вкус никогда не примет ни здорового смеха, ни здоровой игры, ни мощного здорового инженеризма, ни биомеханики, которые показаны нами в спектакле “Великодушный рогоносец”».

И тотчас атаковал уже театральную политику Луначарского, возлагая на него лично ответственность за «грязный быт нашего искусства», за все {273} пьесы и спектакли, которые «взывают к дурным инстинктам своего буржуазного зрителя». Мейерхольд едко замечал, что «на фоне нэпа произрастают такие театральные затеи, которые, к сожалению, не вызывают со стороны Анатолия Васильевича никаких возмущений»[[713]](#endnote-695).

Луначарский, который и сам нередко применял те же полемические приемы (и в заметке о «Рогоносце» и, впоследствии, во многих других случаях — например, в высказываниях о «Днях Турбиных» М. Булгакова, которого называл мещанином, «политическим недотепой», обывателем и т. п.)[[714]](#endnote-696), отнесся к выпадам Мейерхольда спокойно и снисходительно. Передержки в полемике, переборы в обвинениях, личный, едкий, оскорбительный тон тогда еще никому ничем не грозили. Время было многословным, и если слова звучали слишком круто, слишком грубо, то, во всяком случае, от них можно было просто отмахнуться. Они влекли за собой одно только сотрясение воздуха. Кроме того, вполне вероятно, Луначарский понимал, что несколько перегнул палку. Впоследствии он охотно признавал, что в оценке «Рогоносца» «разошелся с большинством». Луначарский допускал, что спектакль «имел, быть может, значение для внутреннего развития Мейерхольда, и в этом отношении был необходимым “моментом”, но по-прежнему с неприязнью вспоминал о его “крайней грубости”»[[715]](#endnote-697).

Неожиданностью, удивившей многих, был весьма сочувственный, хотя и с понятными оговорками, отзыв Вл. И. Немировича-Данченко. Он говорил: «Живое, гибкое, тренированное, радостное человеческое тело — очень хорошо. Самая “посылка” не нова. Но нужны какие-то грани. Отличная вещь акробатика, нельзя, однако, доводить ее до цирка, до того момента, когда она выходит из плана театра, как такового… Я видел в “Рогоносце” Мейерхольда актера без грима, актера в одной общей прозодежде. Прекрасно. Приемлю… Но вот — колеса в “Рогоносце”, вращение которых должно убыстрять динамику, темп действия или символизировать некие вершины этого действия — это уже очень от головы. Не чувствую внутреннего оправдания. Принимаю не как “новое искусство”, а лишь как новый каприз художника. Волнует он меня? Нет… Сегодня лестницы и круг, а завтра будет что-нибудь другое. Это не главное»[[716]](#endnote-698).

Зато Маяковский через два года, в 1924 году, безоговорочно заявлял: «Высшим достижением Мейерхольда был “Великодушный рогоносец”»[[717]](#endnote-699).

Развивая успех «Великодушного рогоносца», Мейерхольд применил принципы конструктивизма и биомеханики и в следующей своей работе — в повторной и совершенно новой постановке «Смерти Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина. Затевая заново «Смерть Тарелкина», режиссер, без сомнения, предвидел все трудности, которые постановка перед ним выдвинет, — сквозь пьесу он уже однажды, как мы помним, прошел, но тем не менее полагал, что сумеет преодолеть неизбежные препятствия.

С точки зрения целей, которые ставил тогда перед собой Мейерхольд, выбор пьесы был почти парадоксален. Режиссер хотел высмеять только что побежденный и отринутый старый мир смехом озорным, охальным, балаганным. Пьеса же была воплем отчаяния, трагическим фарсом. Надо помнить, однако, что задачи переключения пьесы из одного жанра в другой всегда были соблазнительны для Мейерхольда. Его увлекала доведенная до наглядности аллегории знаменитая сцена «расплюевской механики», где с такой поразительной простотой показана вся система мордобоя, на которой основывалось российское «правосудие», да и все самодержавное государство. Пьеса давала великое множество возможностей сделать еще один шаг по пути к театру веселых комедиантов, акробатов и циркачей. Разумеется, вновь создавалась конструкция, установка, «место для игры». Однако, хочешь — не хочешь, здесь нужна была какая-то более активная форма «изобразительности» {274} и «иллюзорности»: полицейский застенок надо было изобразить так, чтобы ясно было: здесь людей мучают и пытают. Конструктивистский «станок» В. Ф. Степановой изображал нечто среднее между решетчатой клеткой и мясорубкой. Сквозь это сооружение «пропускались» все персонажи, которые попадали в лапы полиции. Для допроса необходимы были стол, стулья. Они появились. Правда, стулья эти подламывались, когда на них садились, и прыгали, когда с них вставали. Каждый из предметов мебели задумывался как своего рода «аппарат». Был, например, высокий ящик с крышкой, из которого вдруг высовывалась голова актера. Крышку прихлопывали, голова исчезала.

«Вещественное оформление “Смерти Тарелкина”, сделанное в 1922 году В. Степановой, — писал Н. М. Тарабукин, — решительно порываете декоративностью. Оно ограничивается трансформирующейся мебелью и несколькими вещами, появляющимися на сцене лишь по мере надобности. Белый цвет, в который окрашены все предметы, лишний раз подчеркивает, что живописно-декоративный момент совершенно устранен. Вещь, будет ли это стул, стол или что-либо иное, служит утилитарной цели: быть “станком для игры актера”.

Но если в “Рогоносце” Л. Попова создала неподвижный станок-конструкцию, на которой играет актер, проявляя свои пластические возможности, то в “Тарелкине” налицо подвижной станок-вещь, который обыгрывает актер, выказывая свое пантомимическое остроумие»[[718]](#endnote-700).

Актеры все были одеты в почти одинаковую униформу, и суфлерша в той же униформе была посажена в первый ряд партера. Мейерхольд заставил своих комедиантов палить из пистолетов, лупить партнеров дубинками и надутыми бычьими пузырями, обливать друг друга водой, бороться с капризами прыгающей, скачущей и стреляющей мебели.

В одной из рецензий странное зрелище, впервые разыгранное 24 ноября 1922 года, описано достаточно подробно: «С грязной, холодной сцены театра Зон, давящей сырыми кирпичными стенами, убрали все, все, превращающее ее в театр, даже суфлерша усажена в первый ряд кресел и облачена в прозодежду. Ни рампы, ни костюмов… Вместо декораций — какие-то хирургические машины. Из литерной ложи льется белый свет прожектора… Прожектор испорченный, шипит, урчит и наводит какое-то исключительное уныние на зрителя. Актеры одеты не то в больничные, не то в артистические, не то в клоунские халаты, дуют друг друга хлопушками и палками… Кушанья из папье-маше и кегли вместо бутылок. Лица незагримированных актеров, конечно, различить немыслимо… По пьесе Тарелкин переодевается Копыловым, а на театре актер, играющий Тарелкина, в том же виде и выходит Копыловым. Публика, конечно, ничего не понимает»[[719]](#endnote-701).

Далее рецензент указывал: «Образец для Мейерхольда — балаган из-под Девичьего, со всеми его специфическими движениями, колотушками, совершенно непонятной пальбой (от пороха вонь стоит в зрительном зале), наконец, трюками, вроде обнюхивания задней части тела и показывания жестами, как люди останавливаются в местах, где “останавливаться строго воспрещается”… Мужские роли играются женщинами, женские мужчинами, стриженая девушка лет 17 играет роль старухи и т. д., и т. д. Одно несомненно: то, что показано под названием “Смерти Тарелкина”, и не искусство, и не театр, и не созвучно с нашей великой революцией»[[720]](#endnote-702).

Этот суровый вывод легко было бы оспорить. «Направляя свой театральный корабль к народному балагану и цирку»[[721]](#endnote-703), Мейерхольд не просто осуществлял свои давние замысли, но и умело связывал их с пьесой (где многие из указанных балаганных грубостей, например исполнение роли Брандахлыстовой мужчиной, заранее предусмотрены) и с эпохой.

{275} Балаганная шумиха захватывала зрительный зал. По залу летали разноцветные мячи. В антрактах с бельэтажа в партер спускали огромные бутафорские яблоки, и зрители с азартом пытались их ухватить. Выбрасывали плакаты: «Смерть Тарелкиным — дорогу Мейерхольдам» и т. п. Вся эта забавная кутерьма («“хозяин Москвы” Каменев весело хохотал», — сообщалось в одной из рецензий[[722]](#endnote-704)), однако, разгоралась в антрактах и стихала по ходу действия. Мейерхольда явно подводила бедная и скверная техника сцены. Прожектор не только «шипел и урчал», он еще и вовсе угасал, и сцена погружалась в кромешную тьму. Цирковая мебель была плохо сделана и плохо работала. «Вся мебель Степановой, по теории долженствовавшая быть, как ртуть — на практике оказалась беспомощной и жалкой»[[723]](#endnote-705). Костюмы вышли скверные, грязно-желтые, а главное — мешковатые. В этих балахонах выполнять почти акробатические задачи, которые ставил перед своими комедиантами Мейерхольд, было практически невозможно. Вот почему один из рецензентов писал, что актеры «беспомощны в обращении с вещами, с которыми не умеют играть, и никуда не годятся в смысле темпа»[[724]](#endnote-706).

Ученики Мейерхольда настойчиво поясняли зрителям и критикам, каковы истинные принципы спектакля. Тем, кто с брезгливым негодованием писал о балагане, возражали: «Да! “Смерть Тарелкина” поставлена в традициях балагана, шутовства, Петрушки. Мейерхольд от этого не отказывается, потому что традиции балагана единственно здоровые театральные традиции, нужные нашему времени»[[725]](#endnote-707).

И все же спектакль не нравился почти никому. Алексей Ган, один из идеологов конструктивизма, и тот с недоумением спрашивал: «Для чего все {276} это было поставлено на сценической горизонтали?.. Неужели для того, чтобы Тарелкин: 1) прошелся через ширму, 2) влез в ящик, 3) посидел на прыгающем стуле, 4) встал на стул-аппарат с опускающимся сидением и 5) лег на кресло? Дня этого с успехом можно было бы поставить вещи из обывательского обихода»[[726]](#endnote-708).

Другими словами, Ган упрекал театр в том, что возможности конструктивного решения использованы плохо. Этот упрек высказала и сама В. Степанова — правда, менее внятно. Все вещи на сцене, писала она, «ставились как аппараты, как орудия данного сценического производства, а не с целью декоративной. Это не совсем удалось, т. к. работа постановщика и его актеров, в силу неизжитых еще в театре традиций играть собой и через себя, вне связи с материальной средой, оторвала последнюю от актера. Вещи встали особняком… получилась их декоративная иллюзорность»[[727]](#endnote-709).

Мейерхольд не простил Степановой удар в спину, больше она у него не работала. В гневе его была, однако, своя правота: Степанова лучше других знала нищету и техническую неприспособленность театра и напрасно пыталась усмотреть некий эстетический конфликт между мастерством актеров, привыкших якобы «играть собой», — и принципами конструктивизма.

Линия эстетического конфликта проходила не здесь. Мейерхольд всячески старался придать спектаклю балаганное озорство, беззаботную резвость, а критики в один голос писали о беспокойном, тревожном течении этого зрелища, о том, что «печальная картина русской действительности судорожно дергалась в конвульсиях балаганно-цирковой формы»[[728]](#endnote-710). Вот тут было противоречие непреодолимое. Превратить «Смерть Тарелкина» в «безоблачную трюковую комедию» никакие удавалось, несмотря на то, что М. Терешкович силился изобразить Тарелкина озорным и бойким проказником, дурачащим самого Варравина. «Истомленный жаждой, связанный по рукам и по ногам Тарелкин, только что цеплявшийся за поданную ему кружку с водой, — описывал С. Мокульский, — вдруг приподнимается как ни в чем не бывало, вытаскивает из бокового кармана бутылку с вином и пьет из нее, весело подмигивая публике»[[729]](#endnote-711). Веселья все же не получалось. Возникало «чувство жути, кошмара и какого-то внутреннего беспорядка»[[730]](#endnote-712). «Публика, — писал {277} Б. Ромашов, — охвачена страхом. Ей не до трюков. Она чувствует самое главное: издевку смерти над человеком»[[731]](#endnote-713).

С. Марголин объяснял эту неудачу иначе, все дело, считал он, в том, что «Терешкович совсем не умеет играть для балагана, у него нет юмора и оттого нет ничего для роли Тарелкина. Его монологи погибают, как эхо в пустыне, он не заразителен, и оттого губит спектакль»[[732]](#endnote-714). Когда Терешковича в роли Тарелкина заменил В. Зайчиков, дело действительно пошло веселее.

Дуэты Зайчикова — Тарелкина и Дм. Орлова — Расплюева были наиболее интересны в спектакле. Мейерхольд ввел для Дм. Орлова в партитуру спектакля маленький эпизод, отдельный «аттракцион»: смех Расплюева. Смех был довольный, сальный, раскатистый, в этот момент Дм. Орлов словно купался в роли «торжествующей свиньи». Вслед за В. Зайчиковым веселее заиграли М. Лишин — Варравина, М. Жаров — Брандахлыстову, Н. Охлопков — Качалу. Спектакль «Смерть Тарелкина» довольно долго держался на сцене. Все же попытка Мейерхольда перевести трагикомедию в регистр балаганного представления не удалась.

Советских пьес, которые хотя бы отчасти соответствовали мироощущению режиссера и сценическим принципам, реализованным в «Великодушном рогоносце», еще не было. В это время внимание Мейерхольда привлекла «Ночь» М. Мартине, поставленная А. Велижевым в театре Революции. Мейерхольд в 1923 году принял на себя руководство театром Революции и перед премьерой просмотрел постановку. Он, как вспоминал З. Г. Дальцев, «не сделал ни одного замечания. Мне стало ясно, что придраться ему не к чему: все было гладко. Но разве о таком прилизанном спектакле думал Мейерхольд?»[[733]](#endnote-715)

{278} Действительно, одобрив «прилизанный» спектакль Велижева в театре Революции, Мейерхольд тотчас поставил «Ночь» в решительной переделке С. Третьякова под названием «Земля дыбом» на сцене своего театра на Садово-Триумфальной.

С 1923 года этот театр назывался «Театр имени Вс. Мейерхольда», сокращенно — ТИМ.

Принимая под свою эгиду недавно возникший театр Революции, Мейерхольд предполагал, что «у себя», в ТИМе он будет экспериментировать, искать новые пути, а в театре Революции уже опробованные, проверенные средства сценической выразительности поступят в распоряжение массовой аудитории. Другими словами, ТИМ воспринимался как своего рода студия, хотя сравнительно большая, а театр Революции — как театр для масс. Был и еще один существенный оттенок, внесенный ситуацией нэпа: театр Революции мыслился как доходное, коммерческое предприятие (хотя идти на уступки требованиям нэпманской публики Мейерхольд не намеревался). Напротив, ТИМ, лабораторию новых исканий, Мейерхольд хотел полностью изолировать от воздействия «кассы».

Пьеса Мартине Мейерхольду совсем не нравилась. «Эта пьеса — сволочь», — угрюмо сказал он однажды А. Февральскому. Тем не менее в театре Революции, в постановке Велижева он ее благословил. А для ТИМ поручил Сергею Третьякову пьесу перекроить, превратить мелодраму в своего рода агитплакат, «начинить» ее порохом злой сатиры.

«В содержании дана яркая агитация против буржуазного милитаризма, форма выявляет военстрой как наиболее рациональную форму организации человеческих коллективов; таким образом, постановка в целом — апофеоз Красной Армии… *Не представление* войны и революции, а *военно-революционное действие*; не бутафория, а настоящий военный инвентарь»[[734]](#endnote-716). Так аттестовались театром основные принципы спектакля.

«Военно-революционное действие, посвященное Красной Армии», впервые разыгранное 4 марта 1923 года, состояло из патетических и сатирических эпизодов: «Долой войну!», «Смирно!», «Окопная правда», «Черный Интернационал», «Вся власть Советам!», «Нож в спину революции», «Стригут баранов», «Ночь».

Постановочное решение было последовательно-конструктивистским. Н. М. Тарабукин писал: «В “Земле дыбом” Л. Попова — конструктивист вполне ортодоксальный. Живописная бутафория изгнана со сцены. Художница {279} построила нечто подобное подъемному крану. Здесь тоже один цвет — красный. “Кран” поднимает актеров и дает возможность на ребрах его скелета лепить пластические сцены. Установка не связана с порталом. Она стоит на площадке сцены, так же как она стояла непосредственно на земле в гастрольных спектаклях театра в районах Москвы»[[735]](#endnote-717).

А. Гвоздев замечал, однако, что «создать соответствующую установку-станок на этот раз не удалось»[[736]](#endnote-718): Мейерхольд и Попова хотели, чтобы в спектакле был настоящий подъемный кран, оказалось, что он слишком тяжел и поместить его на сцене невозможно — продавит подмостки. Сделали модель крана. А у модели был, понятно, свой изъян: она не могла работать как настоящий кран и вообще проку от нее было мало. Ее задвинули в глубину сцены.

Зато в «Земле дыбом» у Мейерхольда, писал П. Марков, «через зрительный зал на сцену, шумя и треща, вкатываются мотоциклы и автомобили»[[737]](#endnote-719). Это производило сильное впечатление. Современная техника, впервые выдвинутая на подмостки, восхищала своей доподлинностью, ею любовались, в ней видели обещание будущего.

Спектакль, восхищался Эм. Бескин, «буквально ставит дыбом театр. Пропорции взяты живые, инженерные, технические… Рядом с актером — подлинная вещь. Мотоцикл. Автомобиль. Посредине театра — широкая дорога, ведущая отлогим помостом на сцену. По ней мчатся велосипеды, пыхтя влетают мотоциклы и даже автомобили… Это уже разрушение театра. Это уж какое-то “даешь площадь!” Это уже отказ от всякого интимизма, от всякой театральщины с ее эффектами и эффектиками, с ее парфюмерностью, с ее шоколадно-салонной манерностью»[[738]](#endnote-720).

Впервые в спектакле был использован экран, помещенный в глубине сцены. Световые агитплакаты и фотографии вспыхивали на нем. Потому конструкция Поповой гордо называлась «станок-фото-плакат».

«“Земля дыбом”, — писал С. Мокульский, — превосходный агитационный спектакль, разрешенный в чисто митинговом плане, с зажигательными речами, с плакатно-острыми сценическими ситуациями, с яркими элементами театрализованной сатиры… Политическая тенденция пропитывает всю постановку; она организует речь, движение и жест актеров, то в плане подчеркнуто-гротескной буффонады (император, генералы, священник, соглашатели), то в плане “нутряного”, патетического, *высокого* реализма, свободного от элементов психологического театра (пролетарские персонажи).

При пересечении этих двух планов Мейерхольд сумел избежать столь часто наблюдаемой в подобных случаях разноголосицы; оттенив идеологический контраст между обеими группами персонажей, он в то же время подчеркнул единство сценического целого, достигнутое посредством *единого* метода построения спектакля — *конструктивизма*.

… При всем том, — резюмировал критик, — “Земля дыбом” все же заключает в себе целый ряд компромиссов со старым театром»[[739]](#endnote-721).

Принцип сочетания высокой трагедии и балаганной сатиричности восходил одновременно и к «Зорям», и к «Мистерии-буфф».

Компромиссность же возникала просто потому, что героические времена «Зорь» прошли безвозвратно, спектакль-митинг уже состояться не мог. Пытаясь все же сохранить верность его общим принципам, Мейерхольд вынужден был прибегать к самым ударным средствам, к наиболее сильным эффектам. Только они и действовали. Из всего спектакля «Земля дыбом» и публика, и критика «выбрали» два эпизода — самый грубый фарсовый эпизод и самый трагический. Все остальное воспринималось с интересом, но и не более того.

{280} Фарсовый эпизод сделан был с нахальным натурализмом. Император в одной рубашке и в кальсонах восседал на ночном горшке под восторженный хохот и овации зрителей. Затем денщик императора, зажав рукой нос, уносил со сцены горшок, на котором изображена была геральдическая корона.

Трагический эпизод — смерть героя — всегда производил очень сильное впечатление. Мейерхольд превосходно скомпоновал самую картину смерти: центр композиции — лежащее на скамье, под фермами крана, тело героя, рука упала вниз. Слева и справа две застывшие группы боевых товарищей. Дыхание смерти овевает всю мизансцену, развернутую барельефно. Она строга и величественна, как надгробная стелла. Но это — только начало режиссерской разработки темы. «Медленно на сцену, под монотонный шум мотора выезжает грузовик. Пауза. Близкие прощаются с телом покойного; гроб устанавливают на грузовик. Тихо работает в паузе мотор, как бы заменяя скромным своим шумом траурную музыку. Последнее прости. Грузовик медленно трогается с места, мотор меняет ритм, и грузовик исчезает со сцены, с ревом мотора, который, удаляясь, еще некоторое время слышен за сценой. Провожавшие гроб застыли на месте. На этом заканчивается эпизод, а этот впечатляющий звук мотора еще долго остается в ушах захваченного драматизмом сцены зрителя»[[740]](#endnote-722).

{281} Два эти эпизода и создавали спектаклю успех. П. Марков писал: «В “Земле дыбом” казалось, что Мейерхольд анархически приветствует разрушительную силу гражданской войны, уничтожающую капитализм и выдвигающую вместо мелких и средних чувств большие социальные волнения»[[741]](#endnote-723). Проблема, однако, в том и состояла, что времена изменились, что теперь уже и «мелкие», и «средние» чувства приобрели значение, что агитационное искусство, оперирующее только столкновениями целых классов, в сущности, утверждало утвержденное, внушало публике то, в чем публика уже была убеждена. Именно потому Мейерхольд в «Земле дыбом» вынужден был пойти с козырей грубого фарса и трагической патетики.

Созданная здесь Мейерхольдом форма политического ревю явно испытывала кризис, обусловленный переменами в общественной жизни. Тем не менее, год спустя он снова к этой форме вернулся.

15 июня 1924 года последовала премьера политобозрения «Д. Е.» («Даешь Европу»). Литературной основой спектакля стал составленный М. Подгаецким довольно сумбурный монтаж по роману И. Эренбурга «Трест Д. Е.» и произведениям Пьера Ампа, Бернарда Келлермана, Эптона Синклера.

Эренбург против использования его романа решительно протестовал. «Я прошу, — писал он, — об одном: дать мне возможность самому делать из моих книг все, что сделать из них возможно». Мейерхольд отвечал в ужасающе демагогическом тоне, ссылаясь на беседу с Эренбургом в Берлине, в ходе которой выяснилось якобы, «что если бы даже Вы и взялись за переделку Вашего романа… Вы сделали бы пьесу так, что она могла бы быть представлена в любом городе Антанты, но в моем театре, который служит и будет служить делу Революции, нужны пьесы тенденциозные, такие пьесы, которые имеют в виду одну только цель: служить делу Революции. Напоминаю: от проведения коммунистических тенденций Вы решительно отказывались, указывая на Ваше в отношении социальной революции безверие и на Ваш природный пессимизм»[[742]](#endnote-724).

Впоследствии Эренбург, рассказывая об этом эпизоде, заметил: «Ответ был страшен, в нем сказалось неистовство Мейерхольда»[[743]](#endnote-725). Если бы только неистовство… Любопытно, что мнимое «безверие» Эренбурга не помешало М. Подгаецкому взять из его романа и основную мысль обозрения, и главного героя, авантюриста Енса Боота. «Подгаецкий, — замечал опытный критик К. Миклашевский, — напрасно считает себя автором… Почти все хорошее в тексте пьесы идет от Эренбурга; отлично звучит со сцены его всесокрушающий едкий юмор. Его текст отлично сплетается со злободневными лозунгами… Созданию “Треста Д. Е.”, как спектакля, мы обязаны Мейерхольду и Эренбургу»[[744]](#endnote-726). В программе «Д. Е.» сообщалось, однако, что театр «добился превращения антиобщественного (!) романа И. Эренбурга в острое агитационное оружие, направленное против буржуазии».

Предполагалось (и декларировалось), что в политобозрении будет дано «противопоставление разлагающейся буржуазии и крепнущего пролетариата». Другими словами, наивная сюжетная схема спектакля — фантастическая борьба между неким американским трестом, жаждущим уничтожить Европу и… заселить ее колонистами из Африки, с одной стороны, и международным пролетариатом, возглавляемым трудящимися СССР, с другой — должна была стать поводом для сатирической атаки буржуазного мира и для патетического прославления грядущей мировой революции. Победа мировой революции выглядела по пьесе Подгаецкого довольно курьезно. Пока хищные капиталисты завоевывали Европу (они успевали уничтожить Германию, Австрию, Венгрию, опустошить Францию, довести англичан до людоедства и т. д.), пролетарии времени не теряли. Они рыли под Атлантическим океаном туннель, соединявший — ни более, ни менее — {282} Ленинград с Нью-Йорком. Дальше все получалось очень просто. Американские рабочие устраивали революцию, прибывшая через туннель «Международная Красная Армия» их поддерживала, и социализм побеждал во всем мире.

Удручающий схематизм инсценировки выпирал наружу. Пьеса, говорил с нескрываемым раздражением Маяковский, — «абсолютный нуль. Слово в ней, ее сценический материал — убожество. Переделывать беллетристические произведения в пьесу может только тот, кто выше их авторов, в данном случае Эренбурга и Келлермана. Без этого условия спектакля как орудия классовой борьбы нет и быть не может»[[745]](#endnote-727).

Маяковский, однако, прошел мимо основной темы мейерхольдовского спектакля, темы, которая не декларировалась и даже не выражалась в пьесе словесно, но которая, однако, существовала и привлекала к представлениям «Д. Е.» гораздо более живой интерес публики, нежели объявленная во всеуслышание идея сатирического обличения капиталистов и патетического прославления пролетариев.

Чтобы понять, какая тема становилась действительным содержанием «Д. Е.», придется вглядеться в московскую жизнь той поры. Она сильно изменилась под воздействием нэпа. Одним из характернейших фактов времени стало вторжение в быт москвичей западного искусства и западной моды. В ресторанах по вечерам танцевали фокстроты и танго. Москвички знакомились с парижскими журналами мод, коротко, по-мальчишески стриглись, носили круглые шляпки, напяленные — как у Мэри Пикфорд — на самке брови, коротенькие, выше колен, платья. С афиш кинотеатров смотрели имена Макса Линдера, Конрада Вейдта, Гарри Пиля и Лиа де Путти.

После десятилетнего перерыва появились первые заграничные гастролеры: дирижеры Бруно Вальтер и Оскар Фрид, пианист Эгон Петри. Их встречали овации. Музыкальный обозреватель писал, что Эгон Петри «высекает искры из звуковых глыб, ударяя по ним стальным молотом своей художественной воли»[[746]](#endnote-728).

Тем не менее оставалось распространенным восприятие всего западного как буржуазного. «Фокстротирующая Европа» казалась воплощением зла и угрозой мировому пролетариату. Тот, кто танцевал фокстрот, не имел права называться комсомольцем. В невинной сфере быта вдруг возникло что-то вроде линии фронта. По одну сторону оказались парни в косоворотках и в рубашках с отложными воротниками, девушки в красных косынках и платках, по другую — молодые люди, носившие галстуки, и девушки, носившие шляпки… Вот здесь, по этой новой линии огня, и разворачивались действительные бои спектакля «Д. Е.».

Истинным содержанием его было вовсе не столкновение между мировым капиталом и международным пролетариатом, а противопоставление здорового спортивного духа, физической культуры, бодрых маршей — эстетике фокстрота, медленным и расслабленным ритмам танго и вообще «гниению».

Биомеханика тут была очень кстати. Конструктивизм же оказался совсем не обязателен и начал буквально на глазах разрушаться. По ходу спектакля Енс Боот демонстрировал какой-то загадочный и нелепый рисунок. — Что это? — спрашивали у него. — Конструктивизм! — заявлял он важно. Так театр, усмехаясь, признавался в измене конструктивизму. Сергей Городецкий писал, что работа Мейерхольда пошла «под знаком компромисса конструкции с живописью», что в «Д. Е.» живописность «стала разъедать архитектуру»[[747]](#endnote-729). Вернее было бы сказать, что конструкция тут была неожиданно поставлена на службу иллюзии.

{283} Основным конструктивным элементом спектакля были движущиеся стены. Они составляли предмет гордости Мейерхольда и восхищения критиков. Мейерхольд утверждал, что вместо неподвижной конструкции в «Д. Е.» впервые дана конструкция динамическая. С. Мокульский писал: «Перемещением этих лакированных щитов достигается мгновенное изменение места действия и, что еще важнее, инсценируются моменты, которые до сего времени были недоступны театру, являясь неотъемлемым достоянием кино (бегство и погоня)»[[748]](#endnote-730). И правда, с помощью движущихся стен сцена мгновенно преображалась: только что была улица, а вот уже зал парламента, вот — жерло туннеля, вот — стадион, вот — анфилада комнат. Но, во-первых, конструкция эта для того и сделалась подвижной, чтобы *изображать*, обозначать место действия. Основному, исходному принципу сценического конструктивизма — ничего не изображать — эта функция движущихся стен прямо противоречила. Во-вторых, строго говоря, тут никакого открытия не было.

Передвижные ширмы задолго до «Д. Е.» применялись на театре — и самим Мейерхольдом, и Марджановым, и многими другими режиссерами. «Опять ширмочки? — спрашивал К. Миклашевский. И отвечал: — Да, ширмочки… Но ширмы Мейерхольда солидно сколочены из лакированной вагонки и передвигаются на колесиках. Их фактура — очень выгодное соседство для игры и прикосновений актера. Но особенное мастерство проявлено в их компоновке и подчас очень сложных и быстрых передвижениях»[[749]](#endnote-731).

Вагонка — тонкий тес, из которого делаются стенки товарных вагонов, была окрашена, как и вагоны красят, в темно-кирпичный цвет. Красные стенки перемещались с грохотом, но с огромной быстротой. Сцены погони, бегства и т. п., восхитившие публику и заставившие критиков говорить, что Мейерхольд успешно соревнуется с кинематографом, делались так. Актер бежал с авансцены в глубину, а в глубине слева и справа навстречу друг другу катились две стенки. Актер успевал проскользнуть между ними прежде, чем они смыкались. Возникал эффект мгновенного исчезновения. Все же Маяковский скептически заметил: «“Борьба с кинематографом” не может достичь цели»[[750]](#endnote-732). И был прав, без сомнения. Хотя Мейерхольд усиливал эффекты движения стен умелой, виртуозно организованной световой партитурой: прожектора бросали на сцену пучки света из глубины зрительного зала, специальные рефлекторы озаряли ее сбоку, иногда движение стен, без актера, и — одновременно — движение лучей прожекторов создавали впечатление огромной динамики действия.

{284} В «Земле дыбом» был, как мы помним, экран. В «Д. Е.» Мейерхольд установил целых три экрана: в центре и по бокам сцены. На них проецировались диапозитивы и световые надписи. Боковые экраны сообщали о действиях двух враждующих сил. На среднем экране давались названия эпизодов, а кроме того этот именно средний и главный экран служил «средством для выявления отношения постановщика к происходящему на сцене». Лозунг «Руки прочь от Китая!» сменялся указанием зрителям, что вот сейчас они увидят «Ископаемое из среды белой эмиграции» и т. п.

Сделанное И. Шлепяновым оформление «Д. Е.» уже спорило с функциональностью и строгой аскетичностью конструктивизма, принимало на себя изобразительные задачи, но еще не претендовало на цельность и единство стиля.

Такая компромиссность формы была неизбежным следствием происходившего в спектакле смещения темы, превращения политического обозрения в музыкальное и танцевальное ревю. В сущности единственное требование, которое именно этим смещением диктовалось, было требование динамики, подвижности. И эта цель, конечно, была достигнута.

Мейерхольд превращал псевдореволюционную пьесу в советский мюзик-холл. «Загнивающий» Запад был в спектакле представлен прежде всего джазом, который именно со сцены «Д. Е.» впервые прозвучал в Советском Союзе.

Джазом этим руководил только что приехавший из Парижа поэт Валентин Парнах. Евг. Габрилович в своих воспоминаниях пишет:

«Я часто читал статьи с рассуждениями о том, кто начал культивировать у нас джаз, но ручаюсь, что начал его Парнах… Парнах был первый, кто привез к нам в страну саксофон и наборы сурдин для труб и тромбонов, и первый, кто дал джаз-концерт.

Концерт был дан в Доме печати, где в те годы происходили самые жаркие схватки по вопросам искусства и литературы и демонстрировались последнейшие новинки в области ниспровержения старых театральных форм. И зал дома, видавший многое на своем веку, был переполнен.

Парнах прочел ученую лекцию о джаз-банде, потом с грехом пополам (ибо никто в Москве не умел играть на саксофоне) сыграли джазовые мелодии. Когда же сам Парнах исполнил страннейший танец “Жирафовидный истукан”, восторг достиг ураганной силы. И среди тех, кто яростно бил в ладоши и взывал “еще”, был Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

Он тут же предложил Парнаху организовать джаз-банд для спектакля, который тогда репетировался»[[751]](#endnote-733).

Так появился джаз-банд в «Д. Е.». Это была главная сенсация спектакля.

Московские зрители услышали в исполнении «оркестра-переполоха» и знакомые, и совсем новые фокстроты, танго и шимми. Подрагивания, хрипы, свисты, неожиданные удары гонга, бухания барабана — все это ошеломляло. Еще больше, пожалуй, удивляло зрителей непринужденное поведение оркестрантов, которые то подскакивали в такт музыке, то гримасничали, то ударяли ногой в барабан, плечом — в гонг. Дабы не было никаких сомнений в том, что демонстрируется «последний крик» издыхающей буржуазии, в программах сообщалось: руководитель джаз-банда Валентин Парнах «изобрел ряд новых движений танцев, в исполнении которых он выступал (соло) в Париже, Риме, Севилье, Берлине». Фокстроты и шимми ставил не кто-нибудь, а сам Касьян Голейзовский. Борис Ромашов в «Известиях» писал о том, какое угнетающее впечатление производит «удушливо-мятущийся шимми изнемогающей в блудливой пляске гнилой цивилизации»[[752]](#endnote-734). Это было сильно сказано.

{285} Более сдержанный в выражениях А. Февральский утверждал, что танцы под джаз «своим оттенком извращенности характерны для разлагающейся буржуазной цивилизации наших дней. Зато, — писал он, — упражнения по биомеханике и акробатическая полька в эпизоде советской спортплощадки показывают здоровье и волю к труду нашей красной молодежи»[[753]](#endnote-735).

Акробатическая полька, исполнявшаяся в одном из советских эпизодов «биомеханической группой» учеников Мейерхольда, и правда производила радостное впечатление. Кроме того, в спектакле играли в футбол. А биомеханика демонстрировалась совсем откровенно: выполнялись под гармошку эффектные упражнения, шел — тоже под гармошку — спокойный, твердый марш военных моряков. Моряков этих Мейерхольд вызывал просто-напросто из казарм, они были самые настоящие. Если старая добрая гармошка еще могла кое-как соперничать с новомодным джазом, то доподлинные моряки двигались гораздо хуже, чем танцоры Голейзовского и натренированные актеры Мейерхольда. «Ввод красноармейцев и матросов на сцену — дикость, — сказал с обычной своей категоричностью Маяковский. И грубо добавил: — Это какой-то институт театральных денщиков». Весь спектакль вообще произвел на него «удручающее впечатление»[[754]](#endnote-736).

О том, что в «Д. Е.» Мейерхольд широко применил прием актерской трансформации, Маяковский даже не упомянул. Между тем Мейерхольд этим новшеством, как и движущимися стенами, очень гордился и придавал ему значение принципиальное. В «Д. Е.» было — ни много ни мало! — 95 ролей. Все эти роли играли 44 актера.

Гарин, Ильинский, Бабанова, Темерин в «Д. Е.» исполняли, мгновенно перевоплощаясь, по нескольку ролей. Особенно эффектно выходило это у Эраста Гарина. К стальному королю мистеру Джебсу (его играл А. Темерин) один за другим приходили подряд семь изобретателей. Всех изобретателей играл Гарин, демонстрируя искусство молниеносных превращений. В других ролях, замечал Ильинский, трансформация «получалась менее убедительной, так как публика теряла в своем внимании множество трансформировавшихся актеров и не знала, новые это персонажи или старые. Только по программе можно было узнать, сколько ролей играет тот или другой актер»[[755]](#endnote-737).

Вообще, как и в «Земле дыбом», актеры терялись в динамике «Д. Е.». Рецензенты с одобрением упоминали то И. Ильинского в роли мясного короля Твайфта, то Терешковича в роли Енса Боота, то Зинаиду Райх в роли американки Сибиллы, то М. Бабанову в роли танцовщицы из бара, то Б. Захаву в роли лорда Хэга, то М. Кириллова в роли парикмахера. Но все эти упоминания были беглыми, как и появления актеров в спектакле. Не один Маяковский оглядывался в прошлое и вспоминал о «Великодушном рогоносце». Динамичное ревю пожирало актеров, уже полюбившихся публике, и публика об этом жалела.

Кроме того, оставался под вопросом основной эмоциональный итог всего зрелища. Джаз публике явно понравился, несмотря на все газетные заклинания по поводу «фокстротирующей дегенерации» и «блудливой пляски» Запада. Что же касается здорового советского быта, то, признавался Б. Ромашов, образы его «оказались бледны и малоубедительны, а подчас и не лишенными ходульности»[[756]](#endnote-738). И хотя рецензии почти все были самые хвалебные, хотя критики сходились в мнении, что «Д. Е.» — «самый агитационный из всех спектаклей СССР», что Мейерхольд «показал себя здесь не только гениальным режиссером, но и гениальным агитатором»[[757]](#endnote-739), тем не менее сам «гениальный агитатор» чувствовал, видимо, что настало время новых перемен.

Многие гадали, куда теперь направит свои стопы Мастер. Особенно богат прогнозами был 1923 год, когда отмечался — торжественно и воинственно — {286} двойной юбилей Мейерхольда: 20‑летие режиссерской и 25‑летие актерской деятельности. «К солнцу, на площадь, к массе идет Мейерхольд, — восклицал Эм. Бескин. — … Театральная *земля* должна стать *дыбом*. И станет»[[758]](#endnote-740). Н. Семашко, напротив, предполагал, что время внесет коррективы «в революционную ломку Мейерхольда. Может быть, — осторожно замечал Семашко, — не все то, что он отбрасывает, действительно нужно отмести, и не все то, что он вводит, действительно нужно вводить… Наверное, много придется “исправить и дополнить”, многое, наверное, смягчить»[[759]](#endnote-741). Н. Фореггер неожиданно и смело сравнивал Мейерхольда с Пикассо. «Глаза Мейерхольда, — утверждал он, — устремлены только в *завтра*. Мейерхольд в театре — это Пикассо в живописи. Их задача — искать, производить опыты, намечать новые пути… Как Пикассо, Мейерхольд намечает возможности. Не останавливаясь на них, бросаясь на поиски твердынь, которые должна разрушить рука бойца-революционера. Смешно втискивать Мейерхольда в рамки хотя бы им самим брошенных установлений… Мейерхольд должен открывать!»[[760]](#endnote-742)

Все эти прогнозы, гипотезы, предсказания основывались на зыбкой почве. Исходной точкой всех суждений была предшествующая практика самого Мейерхольда. Соотнести его движение с теми событиями, которые происходили в общественной жизни страны, современникам не удавалось — быть может, потому, что они просто не успевали осознать и осмыслить перемены общественного климата. Сам Мейерхольд тоже, судя по его речам, статьям и беседам той поры, не мог бы ясно изложить собственное понимание новой общественной ситуации и даже собственные намерения. Его декларации почти не менялись. Но искусство его — менялось.

## **{****287}** «Назад к Островскому?»

Теперь

повернем вдохновенья колесо.

Владимир Маяковский

Когда Мейерхольд показал в театре Революции «Доходное место», спектакль прошел почти незамеченным. Другие премьеры Мейерхольда сопровождались целыми фейерверками рецензий и диспутов, эта, сыгранная 15 мая 1923 года, осталась в тени. Соратники Мастера по «Театральному Октябрю», критики, теоретики «левого театра» стыдливо опускали глаза. Спектакль рассматривался как небрежная обмолвка режиссера, вызванная чисто практическими, никак не программными соображениями. Коль скоро Мейерхольд принял на себя руководство громоздким и посредственным театром, тащившимся где-то в обозе «левого фронта», то, понятно, он иногда должен был что-то ставить в этом театре. Возможно, «Доходное место» избрано было по соображениям чисто педагогическим: труппа в театре Революции была пестрая, собранная «с бору по сосенке», надо было дать ей хотя бы «азы» биомеханики. Для такой цели годилась любая пьеса, и никто не собирался гадать, почему подвернулась именно пьеса Островского. Возможно, странный выбор продиктовали коммерческие расчеты. Так или иначе, с точки зрения «левых», ничего принципиального в этом поступке Мейерхольда не было. Скорее тут ощущался легкий оттенок беспринципности, которую не следовало, да и невыгодно было замечать.

Один только В. Блюм не выдержал и сердито написал в «Правде» о непонятной ему «вспышке пиетета к Островскому, апостолу серединности и всяческого мещанства», о том, что Мейерхольд самому себе изменил и подал пьесу с постыдной объективностью, «с полной добросовестностью… Малых, Художественных и прочих провинциальных театров»[[761]](#endnote-743).

Что же касается тех критиков, которых называли «правыми», то они не имели достаточных оснований увидеть в мейерхольдовской постановке пьесы Островского признак или предвестье каких-то существенных перемен. «Доходное место» и впрямь выглядело рядом с другими его работами 1922 – 1923 годов странной оплошностью. Непонятно было, как к ней отнестись. О спектакле почти не писали, и сам Мейерхольд, против обыкновения, помалкивал: не рассказывал, какие открытия он тут совершил, какие новшества ввел. Хуже того, постановочных изобретений, на которые так щедр был Мейерхольд, в «Доходном месте» как будто не оказалось. Похоже было, что Мастер работал вполсилы.

Через два года, когда Мейерхольд снова — и на этот раз в своем театре, в ТИМе, — поставил Островского, критики уже не могли молчать. Произошел взрыв. Но в грохоте этого взрыва «Доходное место» не вспомнили. Было не до того.

Между тем спектакль, почти беззвучно проникший в московский репертуар, все шел и шел. Он шел и в 1926 году, и в 1936 году, и успех его все {288} нарастал. Театральная жизнь Москвы менялась год от года, преподносила зрителям новые сюрпризы, выдвигала новые имена. Но зрители продолжали посещать «Доходное место».

«Чем дальше шла сценическая жизнь этой мейерхольдовской постановки, — писал в 1937 году Б. В. Алперс, — тем сильнее и крепче складывалось в театральной общественности представление о спектакле как об одном из самых глубоких и значительных в репертуаре советского театра».

Постепенно выяснилось, что «Доходное место» — режиссерский шедевр Мейерхольда.

Однако совсем неясно было, как он возник, как сложились в гармонию на первый взгляд совершенно несовместимые, различные его элементы. Ведь и Б. Алперс, уже признавая исключительное значение спектакля, оговаривался: в постановке Мейерхольда «все же не было цельности»[[762]](#endnote-744).

Действительно, с первого взгляда видны были противоречия в художественном строе спектакля. Взять хотя бы внешность его. Художник В. Шестаков дал, как это ни странно прозвучит, оформление, оригинальное своей компромиссностью. Казалось бы, все на месте — и стены, и двери, и комнаты, и столы, и стулья. Но тем не менее на обычную декорацию пьесы Островского это было мало похоже. Там, где зрители ожидали увидеть какие-нибудь веселенькие обои букетиками, стояла глухая фанерная стена, выкрашенная в черный цвет. Лесенки — прямые и витые — напоминали своей обнаженной простотой корабельные трапы. Комнатка Полины на антресолях выглядела, как капитанский мостик. Вместо уютных кресел и стильных стульев торчали грубо сколоченные прямоугольные вещи. Конечно, это были кресла, стулья, а также — рубленые скамьи, табуретки. Но мебель из {289} простых деревянных реек и тяжелых досок в мир Островского никак не вписывалась.

Да, как бы говорил художник, я все оставляю в неприкосновенности: и стены, и лестницы, и мебель! Но я все это «перевожу» на язык конструктивизма, все будет только утилитарным, только соответствующим своему назначению. Стена ограждает пространство. По лестнице можно ходить. В кресле можно сидеть. И все. Никаких конкретных примет времени, стиля эпохи я не даю. Мне все равно, как выглядела гостиная Вышневского или комната Полины. Я не собираюсь переносить вас, зрителей, в прошлое столетие. Я хочу, наоборот, пьесу перенести в наши дни, и вот перед вами грубая, неуютная обстановка, в которой, если угодно, можно играть любую другую пьесу.

Бытовой интерьер получал инженерное осмысление. Металлические мостки с жесткими перилами, лестницы, завивающиеся узкими спиралями, кроме того, позволяли режиссеру вести действие, как это давно уже любил делать Мейерхольд, сразу на нескольких уровнях — на планшете сцены, на лестницах, на мостках. Но с точки зрения принципов конструктивизма, эта попытка дать быту грубое техническое оформление или, наоборот, подчинить элементы конструктивистской формы конкретно-изобразительным задачам, конечно же, выглядела компромиссной.

А Мейерхольд и Шестаков дружно сделали еще один шаг назад. В костюмах и париках они сохранили полную историческую достоверность. Вицмундиры, сюртуки, клетчатые панталоны чиновников, белые, шнуром подпоясанные рубахи трактирных официантов, пышные женские платья — юбки кринолином, талии, затянутые в рюмочку, — все было строго по моде и по обычаю середины XIX века. Тщательно воспроизводились дамские прически с ленточками, чиновничьи бакенбарды и плеши, стриженные в скобку головы половых. Мало того: в суровую, аскетическую обстановку спектакля вводились доподлинные предметы эпохи Островского. В трактире был настоящий медный оркестрион — деталь, которой позавидовали бы и в Художественном театре. Медные семисвечники и хрустальные бокалы вдруг поблескивали на грубых столах. Юсов раскуривал длиннейшую старинную трубку…

Все эти музейные вещи, странно сочетаясь с казарменной грубостью остальной обстановки, неожиданно получали слегка ироническое осмысление. Они становились экзотичны, бросались в глаза. Они приносили с собой воспоминание о быте уничтоженном, стертом с лица земли, теперь — очевидно неуместном и уже невозможном.

Сознательно найденное и сильно подчеркнутое противоречие между аскетизмом, конструктивистской сухостью общего тона декораций и — многоцветностью, исторической колоритностью костюмов и отдельных «музейных» предметов было простой, но точной формой связи современности и прошлого, достигнутой в этом спектакле. Противоречия в художественном строе спектакля оказывались мнимыми.

Мнимой была и внешняя компромиссность общего решения. Несомненно огромные возможности, которые тут — в сочетании музейных вещей и экзотически-достоверных костюмов с суровой нейтральностью общего фона — открывались, не были по достоинству оценены Мейерхольдом. Он прошел на этот раз мимо открытия, которое впоследствии, и в 50‑е и 60‑е годы, эксплуатировалось другими режиссерами очень широко и разнообразно. Решение, найденное им совместно с Шестаковым, самим Мейерхольдом рассматривалось как удачное только применительно к данной пьесе. Оно было выгодным, ибо позволило Мейерхольду непринужденно и резко «столкнуть» старую пьесу в зрительный зал начала 20‑х годов.

{290} Тут выяснилось, кстати, что и выбор пьесы был вовсе не случаен, что она вызывала у зрителей множество более чем современных ассоциаций. Нэп вступал уже в полосу «угара». Люди, которых называли советскими буржуями или «красными купцами» или просто нэпманами, пускаясь в коммерческие аферы, основывая новые и новые частные предприятия, штурмовали стены советских учреждений, всегда готовые дать взятку кому следует. Понятие «доходное место» опять стало вполне реальным. Подкупы, растраты, хищения вошли в порядок дня, и газетные отчеты из зала суда ежедневно и неопровержимо говорили об этом. В московских ресторанах устраивались кутежи, по сравнению с которыми гулянка чиновников Островского выглядела детской забавой.

«Доходное место без кавычек, — писал впоследствии Ю. Юзовский, — простой ключ, которым Мейерхольд по-новому раскрыл Островского. Доходное место — это лозунг, символ, закон, определяющий мысли, чувства, истину, добро, красоту. В самом отдаленном, отечески-семейном жесте Юсова, в самой интимной, нежной улыбке влюбленного Белогубова, предательски, коварно, насмешливо, злорадно проглядывает доходное место»[[763]](#endnote-745).

Величественному бескорыстию революции ситуация нэпа противопоставила денежный интерес, возможность быстрой наживы. В воздухе запахло богатством. Всякое место могло оказаться доходным, всякий рисковал поддаться искушению…

Режиссерская партитура Мейерхольда учитывала все эти новые обстоятельства. Затаенной, подспудной темой спектакля была тревога. Она диктовала тревожные ритмы, она пронизывала нервный рисунок мизансцен, окрашивала беспокойством взаимоотношения персонажей пьесы.

Самыми большими актерскими удачами спектакля стали Полинька и Юсов. Конечно, эти две фигуры выдвигались на первый план великолепными актерскими талантами М. Бабановой и Д. Орлова. Но, думается, не только в этом дело. В образах Полиньки и Юсова наиболее четко выражалась идея, волновавшая Мейерхольда. В Юсове была страшная и опасная сила цинизма, коррупции. В Полиньке скрывалось наивное и чистое духовное здоровье. В Юсове была угроза, в Полиньке — надежда. Между этими двумя полюсами простиралось насыщенное электричеством тревоги силовое поле спектакля.

Мейерхольд изумил знатоков Островского тем, что впервые в сценической истории «Доходного места» поставил пьесу целиком, «без обычных вымарок»[[764]](#endnote-746). Он сделал только одну купюру — снял монолог Вышневской в начале V акта. Каждое слово Островского на этот раз казалось ему нужным, неизбежным. Но тексту Островского — неторопливому, обстоятельному, внятному — он придавал новый, нервный и сбивающийся ритм.

Самой характерной с этой точки зрения и самой напряженной в спектакле была огромная, виртуозно разработанная Мейерхольдом сцена в трактире. Синий свет мощного прожектора освещал близко выдвинутые к авансцене трактирные столики. В мрачном синем освещении белые скатерти приобретали зловещий болотный оттенок. «Мертвое чиновное болото, — писал Б. Алперс, — смотрит на зрителя со сцены театра»[[765]](#endnote-747). Таинственно поблескивали в глубине сцены медные трубы оркестриона. Одиноко сидел за своим столиком Жадов перед бледной горящей свечой. Когда в зал трактира вваливалась ватага чиновников с Юсовым во главе, половые вносили семисвечники, и тревожные огоньки расползались по всей сцене. Отмечалось событие важное и торжественное: рождение нового взяточника. Белогубов — решился, «оскоромился», и теперь в люди выйдет… Сдвигали столы. Рассаживались — чиновники на скамьях, Юсов, начальство — отдельно, на стуле. Начинался и быстро как-то весь перекашивался пьяный «русский разговор». {291} Очень скоро он становился крикливым, неистовым, яростным, но, взвинтив напряжение до предела, Мейерхольд сразу, словно бы одним движением, давал разрядку:

— Аким Акимыч, просим танцевать!..

Эта пьяная реплика выводила из-за стола захмелевшего Юсова. Пошатываясь, он вываливался на середину сцены, подбоченивался, взмахивал красным платочком и — мягко, легко — начинал отплясывать «русского». Конечно, это не был пляс лихой и азартный. Это был едва обозначенный, чуть-чуть намеченный, важный, достойный, но по-своему виртуозный, безукоризненный по пластической форме чиновнический пляс. Юсов будто показывал подчиненным, как надобно плясать, не роняя престижа своего… Чиновники ретиво били в ладоши, в ритм его пляски. А безучастные, вся кое повидавшие половые, белым полукружием обрамлявшие всю эту пьяную группу, холодно поглядывали на Юсова и соображали, сколько им перепадет «на чаек». Потом следовал новый, почти до истерического взвизга, напор чванства, куража, величанья. Окруженный лебезящими чиновниками, Юсов, дабы показать свое презрение к печатному слову, сжигал на подносе газету.

Маленькое аутодафе обретало в режиссерской партитуре Мейерхольда смысл символический. Желтое пламя металось посреди сцены, вырывая из {292} тьмы самодовольные, сальные, наглые и подхалимски-почтительные чиновничьи рожи.

Когда чиновники, наконец, уходили, на сцене вновь — в образовавшейся вдруг пустоте — оставался одинокий столик Жадова, к которому подсел Досужев. Тихий, значительный, серьезный — и безнадежный — велся тут разговор. Но за сценой бушевала попойка, оттуда летели скорбные, тягостные звуки «Лучинушки» и оттуда выходил вдруг, шатаясь, вдребезги пьяный чиновник с салфеткой, заткнутой за воротник. Хватаясь рукой за черную стенку и сунув уже два пальца в рот, он пробирался — понятно куда…

Надо было обладать мейерхольдовской смелостью и мейерхольдовской точностью, чтобы наносить публике такие дерзкие эмоциональные удары и мрачную чиновничью пляску строить в мажорных ритмах народного танца, а горестную, пронзительную «Лучинушку» перебить проходом этой скабрезной фигуры…

Когда уходил Досужев, половой уносил последнюю свечу со стола Жадова. На протяжении всего действия по сцене метались огни, пылала бумага… Теперь сцена погружалась в кромешную мглу. Жадов плакал, а надрывная «Лучинушка» за сценой словно бы аккомпанировала ему.

Четвертый акт был весь сосредоточен на маленькой верхней площадке, обозначавшей комнату Полины и Жадова. Там, в этом «скворешнике» и на лестнице, ведущей к нему, строил Мейерхольд изящные, лаконичные дуэтные мизансцены Полиньки и Юлиньки, Полиньки и Кукушкиной, Полиньки и Жадова. Особенно тщательно разработан был финал акта, когда Полина то уходила от Жадова (вниз по лестнице), то возвращалась к нему (вверх), то колебалась (вниз — вверх — вниз — вверх), и т. д. Капризы Полиньки были Мейерхольдом точно рассчитаны «по ступенькам». Такое шутливое решение вполне соответствовало сути сцены и приоткрывало характер Полиньки. «Упрямство вздорной девчонки, стремление поставить на своем и в то же время сознание своей неправоты и желание помириться с мужем, — писал Б. Алперс, — все дано в этом нерешительном скольжении по ступенькам и по перилам лестницы»[[766]](#endnote-748).

Другая, тоже на лестнице организованная мейерхольдовская мизансцена имела совсем иной смысл. Белогубов — В. Зайчиков быстро бежал вверх по винтовой лестнице и на каждом повороте спирали, в момент, когда он оказывался лицом к сидящему внизу Юсову — низко кланялся ему. Суетливое мелькание белогубовских поклонов создавало своего рода образную квинтэссенцию, действенную метафору угодничества. Не менее выразительную в этом смысле и тоже метафорическую мизансцену Мейерхольд нашел и для Юсова. Путь Юсова к дверям кабинета Вышневского был прочерчен по планшету сцены длинной параболой. Шествуя по этой параболе, Юсов постепенно подгибал колени, опускал голову, весь как-то съеживался, становился ниже ростом. «Шаг за шагом, — писал Юзовский, — он мельчает на глазах… Почти ползком он всовывается в дверь»[[767]](#endnote-749). Мизансцена эта стала впоследствии хрестоматийной, почти все актеры, игравшие Юсова, долго еще повторяли или варьировали ее.

При всей остроте и метафоричности мизансценических решений Мейерхольда композиция спектакля энергично выдвигала на первый план актера. Воспитанная тогда, в начале 20‑х годов, Мейерхольдом великолепная мужская когорта веселых комедиантов, ритмичных, четких, пластичных, отлично натренированных, всегда готовых выполнить любой акробатический прием, уверенно владеющих своим телом и голосом, во многих композициях Мастера окружала единственную и несравненную героиню этого молодого театра — Марию Бабанову. С феноменальной легкостью улавливала и усваивала Бабанова все требования Мейерхольда. Ритмичная от природы, она {297} без всяких колебаний принимала и выполняла труднейшие подчас мизансцены, с пунктуальнейшей точностью воспроизводила предуказанный рисунок роли. Каждую роль безупречно «протанцовывала» по режиссерской партитуре и каждую интонацию повторяла, как по нотам, своим чистым, звонким и мелодичным голосом. Но идеальная «биомеханическая актриса» Бабанова никогда тем не менее не оставалась в пределах одного только точного выполнения режиссерских заданий. «Фокус» Бабановой и тайна успехов ее состояли в том, что каждая ее роль получала лирическую окраску.

«У Бабановой, — писал А. Гвоздев, — движение сочетается со словом, ритмизирует его, оформляет и доводит до зрителя эмоциональное содержание»[[768]](#endnote-750).

Если в Стелле из «Великодушного рогоносца» Бабанова сквозь всю динамику спектакля проносила — ненавязчиво, но последовательно — тему оскорбленного женского достоинства, то в «Доходном месте» лейтмотивом роли Полины становилась детская ясность, незамутненность души.

Детски-шаловливая, легкая и беззаботная Полинька — Бабанова ошарашивала не только Жадова — Т. Соловьева, но и себя самое, и зрителей, когда словно машинально, заученно повторяла слова «умных людей» — Юсова или мамаши. Важным, нравоучительным тоном — но явно с чужого голоса — она внушала Жадову: «Известно, Белогубов лучше тебя. У начальства в уважении, жену любит, отличный хозяин, свои лошади… А ты что?» Но когда за всеми этими наставлениями открывался действительный, истинный полинькин интерес, когда она со слезами в голосе провозглашала, что платье хочет бархатное, и повторяла несколько раз нараспев, сладостно — «бархатное… бархатное», — зрительный зал отвечал ей взрывом веселого сочувственного смеха. В детскости этой таилась надежда на силу добра, способную защитить Полиньку (и зрителей вместе с ней) от натиска циничного денежного интереса.

О, как понятны были молоденьким московским зрительницам 1923 года мечты Полиньки о новой шляпке и о бархатном платье! Чудом избежавшая гибели, вырвавшаяся из стихии разорения и голода страна только еще начинала одеваться. Шляпки и модные платья нэпманских жен вызывали горькую зависть огромного большинства женщин, вынужденных во всем себе отказывать. Их мужья, бескомпромиссные, твердые идеалисты, были те же, в сущности, Жадовы. И Мейерхольд на это сходство изящно и ловка намекнул. В четвертом акте, в сцене ссоры и объяснения с Полиной, его Жадов был в белой рубашке с отложным воротником, в строгих, почти спортивных брюках, — ни дать, ни взять, молодой человек начала 20‑х годов, юное, открытое лицо. Когда сцена кончалась капитуляцией Жадова, когда он уступал Полине и соглашался идти к дядюшке просить доходное место, вот тогда он облачался в форменный вицмундир и — возвращался в XIX век.

Дм. Орлов в роли Юсова тоже шел навстречу самым злободневным ассоциациям. «Он, — писал впоследствии Ю. Калашников, — показал в Юсове счастливого из счастливейших людей: Юсов ничего большего не хочет, потому что достиг всего, о чем мечтал. Его благополучие обеспечено, взятки идут своей чередой, начальство его ценит, подчиненные боготворят, он благопристойный семьянин. Мораль “живи и дай пожить другим” для него священна. Поэтому мир, в котором господствуют вышневские и им подобные, в котором судьбы людей вершат чиновники и полицейские, — прекрасный мир, другого Юсову не нужно»[[769]](#endnote-751).

Тут схвачено главное — сытость, довольство, некое даже, пожалуй, эпикурейство, которым светился Юсов у Орлова. Самое подхалимство его перед Вышневским было окрашено светлой радостью, и, пантомимически изображая низкопоклонство, наглядно умаляясь при входе в кабинет начальника, {300} Орлов проделывал всю эту игру с привычной ловкостью, со смаком, — видно было, что Юсову приятно самоунижение, что он гордится собой, своим артистизмом, своим мастерством. Выходил он от Вышневского задом, пятясь и кланяясь, а потом оборачивался к публике и самодовольно улыбался: вот, мол, я каков, вот как умею!

Режиссер А. Грипич заметил, что всю роль Юсова Орлов проводил «с каким-то веселым лукавством». Орлов был вообще лукавый актер. Мейерхольдовскую строгость и остроту пластического рисунка он словно бы слегка закруглял. Движения были плавными, легкими и мягкими. В интонациях слышалась некая доверительность — актер словно приглашал зрителей в сообщники себе, устанавливал с публикой взаимоотношения короткие, почти фамильярные. Его огромное обаяние было окрашено едва уловимым актерским озорством. Где-то в самой сердцевине образа, охарактеризованного обстоятельно и точно, прятался — и порой выглядывал — комедиант.

Юсова он играл почти без грима, с небольшой толщинкой, придававшей фигуре его приятную дородность, в очках, которыми пользовался очень ловко: то глянет с подозрением поверх очков, то высокомерно пялится на собеседника сквозь стекла, «то голова вытянута вперед и зрачки немигающих глаз вылуплены на начальника, а то очки на лбу, глаза прищурены и по лицу расплывается масляная улыбка… Выразительна была, — писал А. Грипич, — походка Юсова. Перед подчиненными — это походка степенная, упругая, с небольшой раскачкой тела, перед начальством — юркая, угодливая, с согнутой спиной; вальяжная и местами наигранно церемонная у Кукушкиной, где Юсов — Орлов позволял себе разлечься в креслах»[[770]](#endnote-752).

{301} Вот тут-то и появлялась длиннейшая трубка, которую, развалясь в кресле, раскуривал Юсов, а Кукушкина, стоя перед ним на коленях, покорная и восхищенная, разжигала огонек… «Это звучит как некая скульптура»[[771]](#endnote-753) — определил Юзовский. Да, это опять была мейерхольдовская мизансцена-метафора: пластическая формула идеи.

В финале Юсов — Орлов сохранял философское спокойствие. С эпическим равнодушием воспринимал он катастрофу Вишневского. «Судьба, — говорил он голосом сытым и умиротворенным, — все равно, что фортуна… как изображается на картине… колесо, и на нем люди…». Он очерчивал пальцем круг в воздухе, развешивал на нем воображаемых человечков. Чуть позже подходил к Вышневскому, бессильно лежавшему на кушетке, и заботливо, деловито — как покойнику — складывал ему руки крестом, поправлял ноги… Эти хлопоты Юсова «у тела» Вышневского тоже имели ясный метафорический смысл, и, закончив свое дело, с удовольствием оглядев «труп», Юсов — Орлов бросал в публику быстрый, лукавый взгляд: конечно, мол, все там будем, но я-то еще не одного начальника схороню и цел останусь?

Вереница мейерхольдовских мизансцен-метафор воодушевляла актеров, «подстрекала» их к активному и задорному общению с публикой.

Не прошло и года после премьеры «Доходного места», как Мейерхольд поставил еще одну пьесу Островского — «Лес». Премьера состоялась 19 января 1924 года, и ее уже нельзя было не заметить. Во-первых, потому, что давалась она в ТИМе, т. е. в самом центре «левого театра», а во-вторых, потому, что, в отличие от «Доходного места», постановка «Леса» была буквально начинена режиссерскими новшествами и изобретениями. Она сразу же ошеломляла. Так или иначе, но откликнуться на нее должны были все. И действительно, статьи о «Лесе» посыпались, как из рога изобилия.

Это был в высшей степени характерный ответ вождя «левого театра» на выброшенный А. В. Луначарским лозунг «Назад к Островскому!» Лозунг его, как заметил вскоре сам Луначарский, многие «безнадежно не поняли, думали, что я рекомендую писать “под Островского” — как делают мебель “под орех”. Я же имел в виду, что мы, современные драматурги, должны, подобно Островскому, чутко наблюдать окружающую нас жизнь и, соединяя в одно глубокую театральность, я бы даже сказал, максимальную эффектность, с точным, проникающим в суть вещей реализмом, дать конструирующее и разъясняющее зеркальное отражение наших дней»[[772]](#endnote-754).

Другими словами, программа Луначарского требовала пристального внимания к новой, советской действительности, углубления реализма, яркой театральной формы и четкого выявления политической тенденции («разъясняющее зеркало»).

«Левых», однако, пугало и шокировало уже одно имя Островского. «Оно и понятно, — писал Эм. Веский. — Островский еще жив. Островский — это и есть академический фронт, академический театр… Островский, на традициях которого правоакадемический фронт собирался что-то строить, этот Островский путал карты. Необходимо было ударить, и крепче ударить, по этой броне защитного цвета… И недаром в условиях нэпа Островский усиленно замелькал на афишных столбах. Особенно удивляться этому не приходится. Ясно. Закономерно. И если кто был опасен, так, конечно, не Рышков или Арцыбашев, а Островский».

Мейерхольдовская постановка «Леса» вызвала форменное смятение среди «левых» критиков, давно уже сгруппировавшихся вокруг Мейерхольда и с трудом поспевавших комментировать его стремительное движение. Если работа Мейерхольда в театре Революции, как уже сказано, воспринималась ими относительно равнодушно — предполагалось, что там Мейерхольд {302} «отдает дань» кассе, то ТИМ был главной ареной новаторских исканий. И вдруг — «Лес»! Это столь обескуражило «левых» критиков, что они стали упрекать Мейерхольда в ревизионизме. «Когда на Островского падает внимание недавнего лидера “Театрального Октября”, его вдохновителя, фактически — знамени всего “левого фронта”, здесь поневоле запнешься, — признавался Эм. Бескин в той же статье. — Здесь надо подумать… После всех отпоров малейшей ориентации на Островского, после громыхающего “долой” — разве это не ревизионизм?.. Наметилась ступенька спуска через стилизованную эксцентрику к академическому эстетизму»[[773]](#endnote-755).

Между тем уже «Доходное место» показало, что поворот Мейерхольда к Островскому был исторически закономерен. Мейерхольд уловил глубокое соответствие между духовными потребностями советской зрительской аудитории середины 20‑х годов и живой эмоциональностью, яркой тенденциозностью, демократичностью письма Островского. В ощущении *своевременности* Островского Мейерхольд полностью в это время сошелся с Луначарским, который настойчиво звал драматургов «в школу Островского». Но у Мейерхольда было, конечно, и другое понимание современности Островского, и другие цели: он хотел, в частности, отобрать у «аков» их знамя — Островского, доказать, что демократизм Островского сродни демократизму революционного театра.

«Академический» Островский, Островский, каким он выглядел в Малом театре, Мейерхольда не устраивал. «Садовские, Ленский, Рыбаков ушли, — говорил Мейерхольд. — И в разговорном театре Островского зазвенела — по выражению Аполлона Григорьева — нота пейзанского жаргона. На сцене воцарилась неизбежная фальшь». Академические театры, считал Мейерхольд, не сумели удержать за собой драматургию Островского «хотя бы в той степени, в какой Московский Художественный театр овладел Чеховым»[[774]](#endnote-756).

Соревнование с «аками» Мейерхольд в тот момент выиграл. Победа Мейерхольда была одержана на пути смелого «осовременивания» Островского. Не пугаясь обвинений в кощунстве, Мейерхольд превратил комедию Островского в повод к созданию современного сатирического спектакля. Островский привлекался к агитации. Напомним, что в том же 1924 году Маяковский, обращаясь к Пушкину, говорил: «Я бы и агитки вам доверить мог. Раз бы показал: — вот так-то, мол, и так-то… Вы б смогли — у вас хороший слог».

Время залихватских наскоков на классиков отходило в прошлое, революционные поэты объяснялись классикам в любви («Я люблю вас, но живого, а не мумию…»). В их отношении к классикам ощущалась радостная, грубоватая фамильярность. В их любви не было и тени пиетета.

{303} «Лес» Островского должен был настроить Мейерхольда на панибратский лад. Из всех пьес Островского эта была, без сомнения, наиболее близка режиссеру. В ней звучал один из самых излюбленных мейерхольдовских мотивов: мотив торжества комедиантства над жизнью. Более того, мотив этот уже в тексте Островского был агрессивен, дерзок и наступателен. Плохой трагик, «орала» Несчастливцев ставился выше всех персонажей пьесы. Этот нищий фигляр оказывался умнее, чище, благороднее — и сильнее — хозяев жизни.

Кроме того, фигуры Несчастливцева и его спутника Аркашки Счастливцева, при всей их социальной конкретности и бытовой определенности, вписывались в систему образов пьесы с некой, в принципе-то Островскому несвойственной, тенденцией столкнуть два совершенно различных, почти несовместимых, даже трудно сопоставимых уклада жизни. В застойную, «лесную» жизнь поместья два эти «перекати-поля» вкатывались, будто их нечистая сила занесла. Кто хотел, мог бы увидеть в самом явлении их какой-то намек на неизбежность конца этого внешне прочного уклада жизни, медленно влекущегося от мерзости к мерзости, от сделки к сделке. Мейерхольда, без сомнения, именно такое восприятие двух этих фигур увлекло и воодушевило. Трагик и комик были восприняты им как сатана и шут. Веселая и грозная чертовщина должна была спутывать все карты продуманной и дальновидной игры Гурмыжской. Кроме того, она должна была спутывать {304} и игру самого Островского: композиция пьесы, как мы увидим сейчас, ломалась и менялась.

Что же касается Гурмыжской и других «хозяев жизни», то они были написаны в «Лесе» кистью размашистой и презрительной, с насмешливостью ядовитой и глумливой. И в этом смысле «Лес» выделялся среди других пьес Островского, и это тоже, конечно, импонировало Мейерхольду. Он входил в комедию, как в собственный дом, испытывая чувство глубочайшей солидарности с автором и потому нисколько перед ним не робея. Возникала привлекательная возможность «доверить агитку» Островскому, воспользоваться образами «Леса» одновременно для резкой сатирической атаки «проклятого прошлого» и — для прославления великой, всемогущей, преобразующей жизнь силы театра. Намерения эти должны были излиться в новые формы зрелища, гораздо более агрессивные по отношению к своему литературному первоисточнику, чем, например, формы спектакля «Доходное место».

С одной стороны, в «Лесе» обычная спокойно-повествовательная манера Островского несколько нарушалась. Сближение двух пластов жизни, в самой реальности чрезвычайно друг от друга отдаленных — помещичьего именья и театрального комедиантства, давало определенный ритмический и стилевой перебой. С другой же стороны, для Мейерхольда перебой этот был недостаточно резким. Комедия казалась режиссеру недопустимо медлительной, чересчур обстоятельной, вялой по ритму. Островский, при всей его привлекательности, выглядел все же флегматичным, он, казалось Мейерхольду, то и дело топчется на месте, слишком долго втолковывает самоочевидные истины. Мейерхольд, рассказывая о планах постановки «Леса», уверял слушателей, что автор пьесы писал ее, повинуясь устаревшим законам и обычаям русского театра прошлого века, что Островский был связан отсталой техникой сцены и только потому разбил «Лес» на традиционные длительные акты, а вообще-то ему, Островскому, гораздо более по нутру были шекспировские принципы композиции с делением драмы на коротенькие эпизоды.

Эти гипотезы были, конечно, сомнительны и высказывались лишь для того, чтобы оправдать и обосновать собственное мейерхольдовское тяготение к многоэпизодной структуре спектакля. Оно подсказывалось и атмосферой времени, когда создавался спектакль, и постоянным в те годы стремлением Мейерхольда к динамике зрелища. Кроме того, как мы замечали уже, многоэпизодное построение спектакля имело для Мейерхольда не только техническое, но и глубинно-эстетическое значение.

Фрагментарность знаменовала собой новый, принципиально важный для эстетики условного театра подход к самой структуре сценического действия. Психологический театр по-прежнему рассматривал непрерывное течение действия как одну из главнейших гарантий вовлечения зрителя в сценическую жизнь, как вернейшее средство создания иллюзии доподлинности этой жизни. «Наша понижающаяся *способность к иллюзии*, — писал Стриндберг еще в 1888 году, — *страдает от антрактов*, которые дают возможность зрителю поразмыслить и тем самым уклониться от волнующего воздействия автора-магнетизера». И в том же предисловии к пьесе «Фрекен Юлия» предлагал, ради сохранения «магнетизма», отказаться вовсе от разделения на действия. Мастера условного театра — в частности, Мейерхольд — не стремились развивать способность к иллюзии, напротив, они категорически отрицали самую необходимость ее. Вместо сплошного и непрерывного «потока жизни» они хотели предложить вниманию публики только ее динамические сгустки. Момент демонстрации творчества, момент выбора того или иного столкновения жирно подчеркивался раздроблением действия на фрагменты, как бы они ни назывались — эпизодами, «аттракционами» или (впоследствии это наименование ввел С. Третьяков) «звеньями».

{305} Мейерхольд разбил текст «Леса» на 33 эпизода. При этом он как бы вдвинул друг в друга первый и второй акты комедии, стремясь ускорить и обострить ее экспозицию. Если у Островского появление Счастливцева и Несчастливцева откладывалось до начала второго акта, то Мейерхольду важно было начать всю тему комедиантов, едва ли не главнейшую для него как можно раньше Поэтому он перемешал «явления» двух первых актов и сразу вверг актеров-бродяг в жизнь усадьбы Пеньки. Перетасовывая эпизоды, Мейерхольд, естественно, разрывал их смысловые связи и вынужден был скреплять их между собой по-новому.

Нельзя сказать, что эти новые связи были очень прочными и сюжетно обязательными. Во всяком случае, довольно скоро Мейерхольд сократил количество эпизодов до 26, а потом и до 16, и тем не менее спектакль как целое сохранился.

Эпизоды вязались между собой только широкой лентой развития главной темы всей вещи. Они смыкались краями по принципу театрального ревю. При желании каждый эпизод мог бы демонстрироваться отдельно, каждый был замкнутым в себе, жанрово определенным «номером». Один эпизод отбивался от другого коротким затемнением сцены, причем на световом экране тотчас вспыхивало очередное название: «По шпалам», «Алексис — ветреный мальчик», «Светская дама и девочка с улицы», «Объегоривает и молится, молится и объегоривает», «Пеньки дыбом», «Лунная соната» и т. п.

Смена эпизодов шла в спектакле живо, поспешно, с азартом: быстрота смены приобретала значение эмоциональное, ибо зрителям передавался бодрый, {306} торопливый темп ловкой и слаженной работы комедиантов, мастеров своего дела, смелых импровизаторов.

Каждому из 33 эпизодов Мейерхольд дал действенную завершенность: свою завязку, кульминацию и развязку, везде искал и находил повод начать театральную игру. В любом эпизоде был, как он выражался, «крючок для подцепки зрителя», своя наживка, которую публика жадно заглатывала.

Одной только ломкой композиции предпринятое Мейерхольдом насилие над текстом «Леса» не ограничилось. Хотя словесный материал пьесы полностью использовался в спектакле, тем не менее сплошь да рядом режиссерская партитура «съедала» ту или иную реплику, а фразу, для Островского проходную, выпячивала и превращала в ударную. Иногда пантомимическая игра выворачивала смысл тех или иных слов наизнанку. Короче говоря, Мейерхольд напористо подчинял текст своим режиссерским задачам и, формально его будто бы сохраняя, фактически видоизменял.

Отношения персонажей между собой в процессе всех этих изменений, замечал Б. Алперс, «растряслись», персонажи стали «гораздо более свободными и независимыми друг от друга»[[775]](#endnote-757).

Это очень меткое замечание указывает на момент принципиально существенный. В театре прямых жизненных соответствий поведение человека раскрывается как ряд действий и переживаний, прямо или косвенно детерминированных средой, в которой этот человек живет. Обстоятельная и достоверная {307} характеристика среды, свойственных ей настроений, атмосферы и т. д. резко усиливает ее значение. Связи между людьми прослеживаются с чрезвычайной тщательностью и почти полностью определяют образ каждого отдельного человека. Он характеризуется другими не менее полно, чем самим собой. В условном театре, где задача столь тщательного воспроизведения среды может и вовсе не ставиться, человек от такой жесткой детерминированности освобождается[[776]](#footnote-22). «Лес» — один из самых наглядных примеров такого разрушения обязательных связей между отдельным персонажем и окружающей его средой. Особенно решительно и даже с вызывающей прямотой Мейерхольд избавил от такой зависимости Аксюшу. Ее поведение в спектакле попирало все нормы житейского и исторического правдоподобия: прислуга третировала свою хозяйку, бедная девушка, приживалка то и дело атаковала свою госпожу. Так что вернее было бы сказать, что связи между персонажами пьесы не просто «растряслись», нет, между персонажами были установлены новые формы зависимости, и вся система образов «Леса» была переориентирована в соответствии с намерениями режиссера.

{308} Незадолго до премьеры Мейерхольд рассказал о том, как он систематизирует персонажей пьесы. Все выходило у него очень просто: «а) разлагающееся дворянство — Гурмыжская с компанией; б) нарождающееся купечество — Восмибратов; в) протестанты против освященного обычаем уклада жизни: Аксюша, Петр; г) промежуточные группы — актеры, прислуга (деклассированный элемент)»[[777]](#endnote-758). Персонажи были классифицированы согласно элементарной логике вульгарного, а в данном случае даже, скорее, наивного социологизирования. Классовый признак рассматривался как основной и решающий. Богатая и колоритная, забавная и горестная жизнь героев «Леса» соответственно этому принципу подлежала огрублению и упрощению. Можно было думать (да так и думали), что готовится очередная «агитка», что на первое место в спектакле выдвинется сухая безжизненная схема «классового бытия».

«Мы, — говорил впоследствии Мейерхольд, утверждая, что этого добивался, — политически заострили установку Островского. Так заострить ее, как мы это сделали, сам он не имел возможности, но он рассчитывал, что со сцены дойдет до зрителя основная мысль. В пьесе — противопоставление двух лагерей. Мы подчеркнули это противопоставление. В прежних постановках Гурмыжскую трактовали неверно: в ней не видели эксплуататорской природы, ее считали просто вздорной барынькой с чертами самодура. Мы показываем Гурмыжскую так, что в ней усиливаются все краски того класса, который мы хотим обличить. В Восмибратове мы раскрыли черты кулачества, с которым мы боремся. Милонов у Островского произносит банальнейшие фразы, которые служат одеждами реакционной мысли. Это типичный священник. Его поповская природа прежде недостаточно четко доходила до зрителя. Поэтому мы и дали его в виде отца Евгения… Благодаря пересмотру характеристик всех действующих лиц в комедии значительно сильнее зазвучал социальный мотив»[[778]](#endnote-759).

И все же трудно было поверить, что Мейерхольд совсем пренебрежет недавним опытом «Земли дыбом», с одной стороны, и «Доходного места» — с другой, и вновь вооружится примитивной палицей агитки. Скорее надо было предполагать, что упрощенные — согласно внешнему классовому только подходу — персонажи комедии явятся в каком-то новом и особенном театральном освещении.

Так оно и вышло. Элементарность классовых обозначений была переведена Мейерхольдом на язык гротескного комизма и актерской эксцентриады. Каждая роль подверглась решительной и дерзкой утрировке.

В роли Гурмыжской, например (ее играла Е. Тяпкина), сильно акцентирован был мотив похотливости, блудливости. Соответственно, Мейерхольд дал ей огненно-рыжий парик, низкое зазывное контральто, высокие лакированные сапоги, хлыстик. Мейерхольд, писал Б. Алперс, отнимает у Гурмыжской «все человеческие черты, внешними штрихами превращая ее в исчадие ада. Она отвратительна по своему виду, одевается в грубые, безвкусные эксцентрические костюмы, говорит низким пропитым голосом, носит мужские сапоги, ходит размашистым тяжелым шагом. Ее похоть находит отвратительные проявления. Толстая и мужеподобная, она охватывает тщедушного мальчика Буланова жадными руками. Млея от страсти, она поет нестерпимо фальшивым голосом чувствительные романсы. Мейерхольд делает все, чтобы дискредитировать ее в глазах зрителя, показать ее чудовищем, вызывающим брезгливость и отвращение»[[779]](#endnote-760).

Наперсница и шпионка Гурмыжской, Улита — В. Ремизова, вторя своей барыне, развивала и еще сильнее утрировала ту же тему похоти и лицемерия. Нелепая, высоко взбитая прическа, страсть к пению — опять же фальшивому, но не низким, а, наоборот, высоким визгливым голосом — характеризовали {309} эту особу. Пела она романсы, в сцене с Аркашкой Счастливцевым — «Не искушай меня без нужды», например.

Милонов — С. Козиков, как уже сказано, был превращен Мейерхольдом в сладенького попика, отца Евгения. У него был золотой парик и золотая же борода.

Буланов, которого играл молодой Иван Пырьев, был в зеленом парике, в спортивном костюме: предполагалось, что именно такой «спортивный Жоржик» наиболее соблазнителен для Гурмыжской. Восмибратов — Б. Захава, весь в черном, с красной шерстяной бородой, угловатый, неуклюжий, выглядел ражим купчиной, Бодаев — Н. Карабанов тоже был тяжеловесен, угрюм. Его рукопожатия все боялись: он так стискивал руку что Гурмыжская дико визжала, а Буланов корчился от боли.

Кстати, два слова о париках, которые вызвали самое сильное недоумение и совершенно озадачили зрителей первых представлений «Леса». Вл. И. Немирович-Данченко, например, писал: «… Фигуры такие: Гурмыжская — актриса лет 35, во френче, в короткой юбке, в высоких лакированных сапогах, с хлыстом, в огромном рыжем парике. Вся — “*желтая*”. Бодаев — исправник с *зеленой* большой бородой. И Буланов в *зеленом* парике в костюме лаунтеннис. Милонов — священник с золотыми волосами и бородой. Аксюша, разумеется, в *красном* платье. Восмибратов — весь в черном (Понимай — черносотенец)»[[780]](#endnote-761).

{310} Впоследствии Мейерхольду, перечисляя его грехи, чаще всего напоминали разноцветные парики «Леса». Отбиваясь, он склонен был говорить, что принципиального значения эти парики не имели, что это была одна из случайных шалостей спектакля. Действительно, некоторые слишком уж броские парики, например зеленый булановский, Мейерхольд довольно скоро отменил. «Здесь, — писал недавно по поводу париков Игорь Ильинский, — была отдана дань псевдоноваторству и внешней сенсации»[[781]](#endnote-762). Думается все же, что и сам Мейерхольд, и И. Ильинский напрасно задним числом «отмежевывались» от крикливых париков. Они вполне соответствовали всей гамме средств сценической выразительности, примененных в «Лесе», всем остальным столь же резким и утрированным приемам характеристики персонажей.

Комедианты Счастливцев и Несчастливцев, а также Аксюша и Петр, которых Мейерхольд противопоставлял Гурмыжской и ее ближайшему окружению, характеризовались иначе. Несчастливцев — М. Мухин носил широкополую испанскую шляпу, длинный черный плащ, мягкую свободную рубаху с открытым воротом, брюки навыпуск. Ореол седых волос над высоким лбом, торжественные неторопливые жесты — все это придавало Несчастливцеву нарочито-театральный, романтический вид. Счастливцев — И. Ильинский был в плоской черной шляпчонке, в рваных широких клетчатых брюках, в изорванной рубахе, поверх которой надевалась кургузая тореадорская курточка. Жиденький галстук болтался у него на шее. Это был клоун. {311} Настоящий цирковой клоун, вдруг вмешавшийся в жизнь помещичьей усадьбы. Оба комедианта врывались в утрированно-нелепый, сонный быт, будто послы совсем иного, зрелищного и динамичного нездешнего бытия. И где-то на грани этих двух миров оказывался русопятый Петр — И. Коваль-Самборский в длиннополом кафтане, высоких сапогах, с гармонью в руках. Облик Петра был горд и победителен.

В центр пьесы выводилась Аксюша — З. Райх. В роли Аксюши Мейерхольд сильно акцентировал «бунтарство». Аксюша, говорил он, «вовсе не мещанка, — она в таком же окружении, как Катерина в “Грозе”». И через десять лет, перед юбилейным уже спектаклем «Леса», пояснял, что «раньше Аксюшу играли “слезливой”, сентиментальной, лирически настроенной. Мы же показали действующее лицо, которое умеет бороться. Аксюша каждую минуту может выйти из подчинения Гурмыжской»[[782]](#endnote-763).

Нельзя сказать, что Аксюша мейерхольдовского «Леса» очень уж смахивала на Катерину из «Грозы». Скорее она похожа была на комсомолку 20‑х годов, и один из рабочих зрителей говорил, что Аксюша — «современная девушка, сильная и независимая. Когда на нее смотришь, то думаешь — такая девица не убьется и не утопится»[[783]](#endnote-764). Главная коллизия пьесы в интерпретации Мейерхольда читалась так: энергичная комсомолка Аксюша против нэпманши Гурмыжской, у которой она жила не в качестве бедной родственницы, а попросту в прислугах.

Такие поверхностные аллюзии схватывались публикой легко, и все же они были наименее значительны для спектакля. Куда важнее было другое, то, о чем писал П. Марков: «Совокупность эпизодов в “Лесе” дает общую тему дореволюционной помещичьей России. Мейерхольд… хочет с птичьего полета взглянуть на жизнь, которая течет в поместье Гурмыжской. Он смотрит на эту далеко ушедшую и умершую жизнь глазами памфлетиста, сатирика и лирика»[[784]](#endnote-765).

Марков сразу указывал, следовательно, на внутреннюю двойственность спектакля. В сущности, о том же писал и рецензент «Нового зрителя», только другими словами: «Поданная “в лоб” достаточно прямолинейная политическая тенденция “Леса” размывается, расцвечивается, оживляется бездной театральности, режиссерской выдумки и изобретательности, которой Мейерхольд насыщает свой спектакль»[[785]](#endnote-766). Еще проще высказался возмущенный мейерхольдовским «Лесом» Кугель: «“Книга идей”, — заметил он, — стала одновременно и цирковой афишей»[[786]](#endnote-767).

Стилистическая раздвоенность спектакля, на которую все указывали, была явно предусмотрена режиссером и отчетливо обозначена в самой внешности представления. «Спектакль одной своей частью еще на “театральной дыбе”. Половину сцены занимает спускающийся с колосников на стальных тросах мост… Но тут же рядом, справа от зрителя, на сцене как бы “ренессанс” психологически-бытового театра, вплоть до настоящего развешивания белья и таких “художественных” деталей, как коромысло с ведрами на плечах у Аксиньи»[[787]](#endnote-768), — писал Э. Бескин.

Итак, с одной стороны — театральная «дыба» конструкции, с другой — до-подлинность быта, с одной стороны — лобовая агитка, с другой — совершенно «аполитичные» приемы циркизации, с одной стороны — сатира, пользующаяся самыми неумеренными средствами гротескной утрировки, с другой — просветленная и широкой волной льющаяся лирика… Таковы были нескрываемые, радостно о себе объявлявшие противоречия. Их откровенность, их бесстыдная и простодушная наглядность были еще сильнее подчеркнуты тем, что краями очень часто смыкались эпизоды различной тональности. Грубо-фарсовая «Лунная соната» предшествовала, например, романтически-возвышенному эпизоду «Между жизнью и смертью». Тем не менее, или именно {312} потому, спектакль обладал неоспоримой внутренней цельностью. Она достигалась, во-первых, боевой и энергичной напряженностью ритма, в котором велось все представление. А во-вторых — нескрываемостью самого принципа демонстрации различных приемов театральной «работы»: можно «работать» фарс, можно «работать» лирическую сцену, можно показывать фокусы и кататься на гигантских шагах, можно играть и гармонике… Все можно и все возможно, надо только все делать бодро и браво, с огоньком, с азартом.

Оформление спектакля, созданное В. Ф. Федоровым, легко принимало эту динамику действия и было удобно приспособлено ко всем его превратностям. Слева на сцене стояло конструктивное сооружение: широкий виток спирали, который плавным полукругом спускался сверху вниз. Установку эту придумал сам Мейерхольд. Когда ему принесли первоначальный вариант конструктивного решения «Леса», Мейерхольд взял чистый лист бумаги и в левом его углу начертил лаконичную и легкую изогнутую линию. Так возникла главная часть конструкции — дорога. По ней шагали в усадьбу Гурмыжской Счастливцев и Несчастливцев, причем «по пути» Аркашка удил рыбу, ловил сачком бабочек. Тут же на дороге оба они устраивались ночевать. Их знаменитый диалог разбивался на куски и перебивался эпизодами, происходившими внизу, на правой стороне сцены, где была усадьба Гурмыжской. {313} Чтобы зрители не сомневались, справа, над входом в имение, была вывеска: «Усадьба Пеньки помещицы Гурмыжской». В центре сцены Федоров установил «гигантские шаги».

Комментируя постановочное решение, Н. М. Тарабукин писал: «Оформление “Леса” уже не конструктивно в точном понимании этого термина. Хотя элементы конструктивизма здесь еще значительны. Дорога, уходящая вверх и в глубину сцены, — это отнюдь не “чистая конструкция”. Это в значительной мере и образ. В некоторые моменты спектакля ее образно-смысловая функция становится особенно выразительной. Например, во время ухода под звуки гармошки Петра. Предметы приобретают значение вех, оформляющих сценическое пространство. Они становятся связанными с определенным местом сцены или просцениума. Так, например, арка с надписью “Усадьба Пеньки помещицы Гурмыжской” представляет собою архитектурную концепцию, ибо выполняет не только утилитарную функцию, ограничения пространства, но обладает и определенной образностью. Развешанное на веревках белье, гигантские шаги, зеленая клетка, голуби и ряд иных предметов приобретают значение образа, т. е. обладают смысловой выразительностью. “Лес” — это уже не столько вещественное оформление, сколько *изобразительное*, ибо вещь становится изобразительным знаком, говорящим об определенном смысле. На сцене вновь появляется разнообразие цветов. Предметы, костюмы, парики окрашены в разные цвета. Однообразие окраски и стандартность “прозодежды” конструктивистских постановок сменяется цветовым разнообразием»[[788]](#endnote-769).

Внешней пестроте действия эмоционально соответствовала его быстрота. Быстрый темп задавался уже в прологе, пародировавшем крестный ход и молебствие о хорошем урожае. На сцену торопливо выбегал, размахивая кадилом и кого попало осеняя крестом, попик Милонов, за ним поспешали «люди» с хоругвями, тащили огромную икону… Сверху появлялся шагающий из Керчи в Вологду Несчастливцев. И как только шествие молящихся покидало сцену, выходила Аксюша, деловитая, собранная, и начинала развешивать на веревке белье.

Зинаида Райх, которая играла Аксюшу, прекрасно отделала всю пластическую сторону роли. Ее ладные, ловкие, энергичные движения выражали душевное здоровье, веселость, бодрость. Мейерхольд позаботился о том, чтобы Аксюша — «прислуга» — все время была занята делом. Она развешивала и отбивала скалкой белье в начале спектакля, и скалка в ее руках каталась быстро, твердо, сильно. Время от времени, как бы подтверждая свои слова, Аксюша пристукивала в такт разговора скалкой по столу. Она дерзко третировала хозяйку, как делали это многие «сознательные прислуги» в годы нэпа, и даже отталкивала ее плечом, когда Гурмыжская мешала Аксюше работать.

«Протест Аксюши в первом диалоге с Гурмыжской, — комментировал А. Слонимский, — выражается в постепенном усилении ударов скалки. Скалка служит как бы “динамометром” диалога. Последний удар Аксюши (при словах “к чему же эта комедия?”) вызывает мгновенную “отдачу” со стороны Гурмыжской: она выхватывает и скалку, и валек — и бьет со всей силы по столу (при словах: “как ты смеешь?)”. Громкий двойной удар Гурмыжской разрешает напряжение и образует финал. Этот финал обозначает временное торжество Гурмыжской (“Вот моя воля!”)».

В эпизоде, который назывался «Если бы было близко, то не было бы далеко, а если далеко, то значит не близко», Аксюша накрывала на стол. Грубо, со стуком, расставляла она тарелки, швыряла ножи, вилки. Всем своим видом Аксюша — З. Райх выражала презрение к господам.

Зато отношения Аксюши с Петром (И. Коваль-Самборский) были трактованы в просветленно-лирическом ключе, и влюбленные вели свой диалог, {314} катаясь на гигантских шагах. Таким неожиданным способом выражал Мейерхольд победоносную свежесть их молодой любви. «Порыв надежды обозначается тремя взлетами Петра при словах: “денек в Казани — другой в Самаре, третий в Саратове”. С каждым кругом он забирает все выше — после чего для перехода на повествовательный тон соскакивает с лямки. Размах полета точно передает интонационное движение: чем выше тон — тем круче взлет»[[789]](#endnote-770).

В следующей сцене с Аксюшей Петр играл на гармонике старый вальс «Две собачки». Каждой драматической реплике Аксюши отвечала меланхолически-ленивая музыкальная фраза, будто снимая остроту ситуации. «Номер» имел грандиозный успех, и на мотив старого вальса, прозвучавшего в «Лесе» в исполнении гармониста-виртуоза Макарова, тотчас была сочинена песня «Кирпичики». Песня эта в 20‑е годы завоевала всю страну. «Из театра Мейерхольда “Кирпичики” пошли гулять по улицам и деревням. Они нашли гостеприимный приют во всех пивных и трактирах»[[790]](#endnote-771). В 1925 году появился и кинофильм «Кирпичики».

Особое значение обрело в «Лесе» вещественное оформление спектакля. Прием игры с вещью эксплуатировался усиленно и изобретательно. «Сцена, — писал Б. Алперс, — превратилась в движущуюся систему вещей и предметов, центром которой был сам актер. Он бегал по сцене, разыгрывая короткие пантомимические сцены, подвижные фарсы и скетчи, и вещи непрерывным потоком двигались за ним, перемещались по сцене, без конца сменяя друг друга… Из‑за сцены на глазах у зрителей появлялись и снова уносились фрукты, тыквы, банки, тазы, кувшины, столы, садовые скамейки, рояли, зеркала, трельяжные беседки, гигантские шаги, качели. И все это двигалось, проходило через руки актера, становилось легким, превращалось в своеобразные предметы жонглера. Не только крупные предметы играли такую роль. Мелкие вещи вроде удочки, чайника, носового платка, пистолета — включались тоже в эту систему вещей, движущуюся вокруг актера. Она развертывалась вокруг него от начала до конца спектакля, как волшебная лента в руках китайского фокусника»[[791]](#endnote-772).

Площадной, ярмарочный характер всего зрелища тем самым еще усугублялся.

Владимир Блюм, один из немногих «левых» критиков, одобрительно отозвавшихся о «Лесе», писал: «Это не спектакль, а какое-то вулканическое извержение эмоций — шумных, пенящихся, рокочущих, громоздящихся друг на друга, как снежный ком…» Его восхищала «последовательность смешного, трогательного, иронического, гневного, саркастического, пошлого, забавного, мещанского, героического, стихийного, рассчитанного, примитива, изысканности, грубого, нежного, пленительного, отталкивающего» — вся эта сюита эмоций, созданная Мейерхольдом. «Вот она какая — Гурмыжская: курносая, злая, грубая, кулак в юбке, развратная баба-халда, нестерпимо фальшиво распевает жестокие романсы… Гениальна сцена — “Бери!.. Бери!..” — когда Восмибратов бросает к ногам Несчастливцева вслед за бумажником (как у Островского) и содержимое всех карманов, потом верхнюю одежду, свои сапоги, снятый с сына кафтан»[[792]](#endnote-773).

Этому поступку Восмибратова предшествовала мощная, можно сказать, артиллерийская подготовка. Готовясь ошеломить купца, Несчастливцев показывал фокусы обитателям Пеньков. Когда приходил Восмибратов, Несчастливцев влезал с ногами на кресло, величественно закутывался в черный плащ и начинал высокопарно увещевать и стыдить его. Аркашка в этот момент выскакивал из своих широких клетчатых штанов и оставался в черном лохматом трико с длинным хвостом. Мало того, он хватал вилы и форменным чертом наскакивал на упрямого купца. Наконец, он аккомпанировал монологу {315} Несчастливцева страшными раскатистыми ударами палкой по железному листу. Под весь этот гром и шум Восмибратов приходил во внезапное воодушевление. Тут-то он и начинал орать: «Бери!.. Бери!..»

Таких внезапных преувеличений, когда, отталкиваясь от одной реплики, Мейерхольд развертывал ее в целую сцену, — было в спектакле множество.

Несчастливцев вел себя как дерзкий мистификатор, гаерствовал и глумился над Гурмыжской, пугал ее револьвером… Гурмыжская, в страхе подобрав юбки, бегала от него.

Аркашка — И. Ильинский захватил первую роль в спектакле, всех оттеснив — и Аксюшу, и Гурмыжскую, и стал как бы живым олицетворением стихии юмора, захлестнувшей мейерхольдовский «Лес». Ильинский рассказывал, что Мейерхольд видел в Аркашке «бесшабашного гаера и забулдыжку». «В такой трактовке, — вспоминал он, — был забыт Аркашка-человек». Ильинский и себя упрекал: «Я, увлеченный внешним комизмом и кунштюками, упустил ту душевную горечь, которую несет в себе Аркашка»[[793]](#endnote-774).

Горечь действительно была «упущена», и даже тени сожаления этот Аркашка не вызывал. Напротив, он весело царствовал в спектакле. Он был тут злым, нахальным, изобретательным клоуном. «Аркашка — Ильинский ни одно мгновение не остается в спокойном состоянии, не делает ни одного жеста без того, чтобы не скомпоновать из него целый комический эпизод или цирковое антрэ. Он поет куплеты, проделывает различные клоунады, играет с каждым предметом, который попадает ему в руки. Для него мир — это веселая игра, в которой живые люди, вещи и предметы превращаются в своего рода мячи, взлетающие на воздух и проделывающие разнообразные движения»[[794]](#endnote-775).

С одинаковым упоением, изящно и самозабвенно, веселый и жестокий плут ловил рыбу (это был целый этюд на игру с воображаемыми предметами: реально имелась удочка, все остальное — леска, рыба, которая на ней трепыхалась, условно обозначалось актером), пел романсы, пугал Улиту и качался с ней на качелях…

Этот эпизод с качелями — «Лунная соната» — строился с аристофановской грубостью. Начинался он томными и пискливыми руладами Улиты, которая пела «Не искушай меня без нужды» и сопровождался серией недвусмысленных пантомимических движений. «Когда Аркашка опускал свою сторону доски к земле, и из-за этого ключница, естественно, взлетала наверх, визжа и ахая, подпрыгивая после каждого движения Аркашки и колыхая подолами задравшихся юбок, — перед зрителями, вспоминает В. Ардов, была не слишком пристойная картина»… Эпизод завершался тоже совсем недвусмысленно. Улита замирала в воздухе, зажав между ног толстый брус качелей. Внизу Аркашка закуривал папироску.

А. Гвоздев считал, что «самое ценное» в спектакле — «новая концепция роли Аркашки Счастливцева в плане народной буффонады… В изумительной по стремительности буффонаде замечательного комика современности — Ильинского — ожили к новой жизни исконные формы народной комедии»[[795]](#endnote-776). Даже Вл. И. Немирович-Данченко, удрученный мейерхольдовским «Лесом», отметил удачу Ильинского. А сам Мейерхольд, восхищаясь Ильинским, так объяснял его успех: «В пьесах Островского, так же как у Шекспира, нет ремарок… Это, как и всякая подлинная пьеса, только партитура, которую еще нужно расшифровать. Говорят: Малый театр и Островский! Снимайте шляпы! Но Островский ведь связан не с теперешним Малым театром, а с театром Садовского, Рыбакова и других великих артистов, которых теперь уже нет. Я утверждаю, что игра Ильинского в “Лесе” идет от традиции М. П. Садовского — вот откуда этот тон грасиозо, эта легкость, стремительность, легкомыслие, бравирование. В свою очередь Садовский через {316} Островского уловил эту линию от приемов испанского театра. И ко всему этому Ильинский прибавил еще черту чаплинизма. Так выросла роль»[[796]](#endnote-777).

То обстоятельство, что Мейерхольд не пожелал заметить несчастий Аркашки, не почувствовал его «горечи», его беды, не захотел его пожалеть, было для «Леса» в высшей степени принципиальным. Пронизывающая всю комедию Островского щемящая тема сострадания к маленьким, обиженным судьбой людям — к Аксюше и Петру, Счастливцеву и Несчастливцеву, Мейерхольдом отвергалась последовательно и категорично. Сентиментальность ему вообще была абсолютно чужда. Переключение этой сострадательной темы в агрессивно-наступательный регистр осуществлялось без колебаний. Коль скоро песенка Гурмыжской спета, незачем жалеть ни Аксюшу, ни Аркашку. А потому Аксюша — бодрая, работящая, самостоятельная девица, Аркашка же — то ли веселый черт, то ли нахальный клоун.

Режиссер оттеснял автора пьесы и на свой лад ее переосмысливал. «Мы, — говорил Мейерхольд, — не должны брать ничего от театра знати и буржуазии, но опыт народных театров прошедших эпох мы должны использовать. Примеры этого использования — введение гармошки в “Лесе”, различных балаганных приемов игры в “Смерти Тарелкина”. Нам нужны: красный балаган (а не красное кабаре), частушки, клоуны типа шекспировских и ярмарочных»[[797]](#endnote-778). Что же касается пьесы, то пьеса, пояснял он, это {317} «*предлог для вскрытия ее темы*, — в той плоскости, в которой это вскрытие *сегодня*— может оказаться живым»[[798]](#endnote-779).

«Живым» мейерхольдовский «Лес» был вне всякого сомнения. Успех спектакля, громкий и длительный, превзошел все ожидания.

«Если “Великодушный рогоносец” был принят главным образом интеллигентной, театральной публикой и оставался во многом непонятным и чуждым спектаклем для зрительских масс, — вспоминает И. Ильинский, — то “Лес” получил признание у широкого зрителя, валом повалившего на этот спектакль…»[[799]](#endnote-780) «Лес» прошел более 1 700 раз.

Люди театра и критики были, однако, вовсе не единодушны в восприятии этого спектакля. Его успех многих шокировал. Если раньше против Мейерхольда выступали главным образом деятели академических театров, то теперь положение изменилось. Сама по себе идея поставить «Лес» была враждебна и противопоказана левым, а характер этой постановки — немыслим с точки зрения «аков». Вот почему против «Леса» одновременно высказались Вл. И. Немирович-Данченко и В. В. Маяковский.

В письме к О. С. Бокшанской Немирович-Данченко подробно рассказывал о спектакле. «В глубине по сцене, — замечал он неодобрительно, — ходят кому надо так, как бы не было ни спектакля, ни публики… Сцена Петра и Аксюши… ведется на гигантских шагах. Сначала бегает одна Аксюша, Петр смотрит, потом он, потом оба. И, бегая, ведут диалог». Насмешливо прокомментировав костюмы и парики, руководитель МХАТ заключал: «Я смотрел только первое отделение. Не мог больше. Было очень скучно… Актеры, кроме Аркашки (Ильинского), все плохие»[[800]](#endnote-781).

Маяковский же высказывался совсем грубо. «Для меня, — говорил он, — глубоко отвратительна постановка “Леса” Мейерхольда…» И еще: «Затхлый “Лес” Островского на революционных подмостках был шагом назад»[[801]](#endnote-782).

А. Кугель называл спектакль «плевком в лицо истории русской культуры» и возмущался тем, что клоунада — искусство самое низкое, грубое, площадное — «объявлена высшим достижением»[[802]](#endnote-783). Виктор Шкловский писал, что Мейерхольд «прошел сквозь Островского, как слепой сквозь призрак»[[803]](#endnote-784). М. Ф. Андреева во время спектакля «до такой степени злилась, что боялась неприлично выругаться»[[804]](#endnote-785).

Среди новоявленных противников Мейерхольда оказался и С. Радлов. Он усматривал эклектизм и «бессистемность» в актерском исполнении «Леса». «Рядом, — писал он, — Счастливцев — превосходный эксцентризм. Несчастливцев — честная провинция, Аксюша — всамделишний лиризм, Восмибратов — гротеск не без психологического оправдания, Гурмыжская — вообще еще никакого понятия о том, в чем заключается актерское ремесло». По мнению Радлова, в «Лесе» Мейерхольд «даже ощупью не подошел к единственно нужному конструктивизму — движению актеров, связанному с формою сценической установки и режиссерской композиции… Все принесено в жертву чисто сюжетному смысловому воздействию. Положено начало театральному неопередвижничеству»[[805]](#endnote-786).

После премьеры «Леса» возникла, следовательно, новая для Мейерхольда коллизия: его атаковали и «слева», и «справа».

Но в это время среди советских критиков сложилась уже группа вдумчивых, тонких аналитиков, независимых от страстей «театрального фронта». Среди них, кроме Луначарского, в первую очередь должны быть названы П. Марков в Москве и А. Гвоздев в Ленинграде. Их отзывы о «Лесе» были наиболее трезвыми и глубокими и выдвигали две актуальнейшие театральные проблемы: проблему интерпретации классики на советской сцене и проблему дальнейшего развития искусства Мейерхольда.

{318} «Начиная с “Леса”, — писал Луначарский, — я почувствовал благотворный перелом в творчестве Мейерхольда. Этот чуткий человек начал понимать, что новшества и трюки, талантливое, но озорное ломание во что бы то ни стало старого театра, — все это, может быть, и хорошо, но далеко не то, что, как хлеб, нужно нашей публике. В “Лесе” уже был сделан подход к постановке по-новому старой задачи — выделения социальных типов, типичных положений. Спектакль, при всем богатстве находок, был, однако, как-то неубедителен, не чувствовалось внутреннего единого стержня. Мейерхольд стоял на перепутье между тем, чтобы “дерзить” старому театру и действительным созданием нового реализма»[[806]](#endnote-787).

Краткое, но важное замечание Луначарского о «неубедительности» спектакля подводило к мысли о сугубо временном и быстро преходящем характере взаимоотношений между классикой и современностью, установленных Мейерхольдом в «Лесе». В 1926 году, когда написаны были приведенные слова Луначарского, после «Горячего сердца» Станиславского и «Ревизора» Мейерхольда, взаимоотношения эти выглядели уже чересчур фамильярными. За два года советский театр прошел большой путь исканий и открытий. Но путь этот начат был «Доходным местом» и «Лесом». Вот почему А. Гвоздев главную заслугу Мейерхольда видел в остроте и непримиримости социальных характеристик. «Помещичьи типы, обрисовывавшиеся в академических театрах в мягких и бережных тонах, предстали здесь в жестких, пронизанных ненавистью к крепостному прошлому образах, беспощадно срывавших маску красивости и уюта с традиционных в бытовом театре характеристик помещичьего быта»[[807]](#endnote-788).

Вслушиваясь в полифонию «Леса», «вдохновенную и варварскую», по выражению П. А. Маркова[[808]](#endnote-789), улавливаешь, однако, помимо этого грубого сатирического мотива и звучание других, более изящных мелодий. Сквозь весь спектакль шла прерывистая, но внятная, легкая и колкая, с чертовщинкой и фокусничеством, с нахальством и гаерством тема актерства — тема Счастливцева и Несчастливцева. Ей вторила, а иногда с нею сливалась простодушно-лирическая, под гармонику, тема любви Петра и Аксюши. Обе эти темы как бы отвечали грубому уханью сатирического барабана, как бы возражали ему, противопоставляя нелепой, тупой и дикой силе помещичьего чванства неуязвимую и несокрушимую силу поэзии.

Режиссерская партитура спектакля, как мы знаем уже, потребовала ломки текста, перекомпоновки и смысловой переакцентировки его. Правда, склонная к парадоксам Мариэтта Шагинян заявила неожиданно, что «только благодаря Мейерхольду мы получили, наконец, непосредственное чувство *текста Островского*», что Мейерхольд «снова заставил нас пережить и почувствовать драматические коллизии “Леса”, он вскрыл их неувядаемую сценичность (вне трафаретной сценичности их первоначального воплощения), словом, он ввел нас в драматургию Островского, минуя наши хрестоматийные навыки и предпосылки»[[809]](#endnote-790). Более распространенным — и более близким к истине — было, однако, мнение, что, снимая «хрестоматийный глянец», Мейерхольд уничтожил и словесную ткань комедии. Вот это-то ощущение «ненужности» текста Островского, восприятие пьесы только как старого *повода* для новой режиссерской композиции послужило предметом пристального анализа П. Маркова.

Марков считал, что режиссер «прошел мимо основного смысла “Леса”». Казалось бы, это обстоятельство могло рассматриваться как решающее и должно было предопределить негативный вывод. Однако, говоря о «единоборстве» режиссера с Островским, о противоречиях спектакля, «в продолжение которого драматургический материал мстил за себя», Марков к выводам подходил более осторожно и более диалектично. «Почувствовав народную стихию {319} Островского, Мейерхольд купил ее освобожденье ценою ломки остальных элементов художественного миросозерцания и творчества Островского. “Возрождение Островского” через его “преодоление” достигнуто не было. Романтизм Несчастливцева, мрак обитателей “Леса”, суровость и хитрая кряжистость Восмибратова и, самое главное, слово Островского не доходили. Звучало другое: разгул, ширь — все то, что и ранее чувствовалось в Островском, но в первый раз с такой силой было показано на сцене Мейерхольдом. Мощное обаяние этого спорного спектакля лежало в глубоко прочувствованном принципе балаганного театра, полнокровной народной мелодрамы, а не в отдельных приемах».

«В “Лесе”, — продолжал Марков, — отчетливо проступили лукавство и хитрость Мейерхольда-художника. Одновременно с агитационным назначением спектакля Мейерхольд вводит момент яркой и мужественной лирики»[[810]](#endnote-791).

Другими словами, многое сокрушая, Мейерхольд многое в Островском *впервые открывал*. Радость этих первооткрытий, радость зримого восстановления связей Островского с народным театром явилась одним из главных завоеваний мейерхольдовского «Леса». Другим завоеванием была достигнутая ценой несомненного огрубления и задорной вульгаризации близость комедии к современной аудитории.

Мейерхольдовский «Лес», несмотря на свойственную ему «детскую болезнь левизны», помогал обрести социально-классовый подход к произведениям прошлого. В «Лесе» этот новый подход был провозглашен Мейерхольдом вызывающе-плакатно, нарочито-схематично, полемически заостренно. Прошло всего два года, и К. С. Станиславский, который «Лес» у Мейерхольда не видел, но, конечно, был достаточно подробно информирован об этом кощунственном зрелище, поставил «Горячее сердце» Островского. Поставил в полемике против всех «переборов» Мейерхольда, но с такой активностью интерпретации, с такими гиперболическими усилениями, которые раньше и не снились Художественному театру.

Громадный успех «Леса» вызвал множество прямых подражаний, вариаций, более или менее талантливых режиссерских копий. Чаще всего они были неудачны — одни потому, что принципы, примененные Мейерхольдом к «Лесу», механически переносились на другие классические пьесы (особенно охотно прибегали к разбивке на эпизоды), другие же потому, что осуществлялись гораздо позже, в изменившейся общественной и театральной обстановке.

Но если рассматривать мейерхольдовский спектакль независимо от эпигонских подражаний ему, если видеть этот спектакль в контексте времени, то следует сказать, что в «Лесе» освоение классического наследия сомкнулось с талантливым подчинением классики «злобе дня».

Мейерхольдовский «Лес» дышал предчувствием возникновения новой советской сатирической комедии — ровно через год она появилась на сцене Театра им. Мейерхольда.

## **{****320}** Маски и образы

Современность в самом непосредственном, необработанном, газетном и плакатном обличье входила в такие спектакли-политобозрения Мейерхольда, как «Земля дыбом» и «Д. Е.». Современность пронизывала пьесы Островского, когда их ставил Мейерхольд, и «Лес», например, тоже превратился под его рукой в своего рода политическое ревю.

Но, как мы заметили уже, в формах политических обозрений происходили — будто само собой, исподволь — симптоматичные изменения. Жанр спектакля-митинга изживал себя, сдвигаясь к очертаниям музыкально-эстрадного, разбитого на отдельные «номера» представления. Эти новые формы обозначились не только у Мейерхольда. В Мастерской Фореггера агитационные политобозрения сменились танцевальными программами. Здесь выдвинут был лозунг «мюзик-холлизации» театра. Ученик Мейерхольда, Эйзенштейн, провозгласил другую идею — идею «циркизации» театра и поставил по мотивам пьесы Островского «На всякого мудреца довольно простоты» форменное цирковое представление — «монтаж аттракционов» с канатоходцами, жонглерами, прыгунами и т. д.

Все эти более или менее эффектные, более или менее сенсационные эксперименты первой половины 20‑х годов обнаруживали одну общую, везде проступавшую закономерность: движение начиналось с агитки и заканчивалось развлечением. Искусство от политических деклараций, обращенных к рабочей и студенческой аудитории, как-то неуловимо быстро переходило к беззаботным танцам, к джазу, цирку, всевозможным аттракционам, и «левые» студии, только что громко заявлявшие о своей революционности, превращались в заурядные нэпманские кабаре. Этой участи избежал Эйзенштейн, который вообще недолго пробыл в театре и ушел в кино. Но Фореггер, сперва искренний и пылкий поклонник Мейерхольда, испил чашу до дна. В крошечном помещении Мастерской Фореггера на Арбате, против ресторана «Прага», где собирались «сливки» нэпманской Москвы, «левое» искусство дружелюбно улыбалось завсегдатаям кабаре и предлагало их вниманию экстравагантные танцы более или менее обнаженных «герлс». Тогда это было внове, и появилось даже словечко «фореггеровщина», которое обозначало пикантный, слегка скабрезный вариант «левизны».

Мейерхольд увидел опасность, реальную и для него. Нужно было в сложнейшей ситуации нэпа наметить свой курс. В поисках этого курса следовало учитывать и явно обострившийся интерес зрителей к классике, в частности, к его собственным постановкам Островского. Все говорило о том, что искусство, которое оперирует столкновениями классов, а не конкретных людей, обобщенными социальными масками, а не реальностью человеческих судеб, себя изживает. Плакат больше не интересовал публику. {321} Перспектива «фореггеровщины» не устраивала Мейерхольда. Его политический темперамент в этих условиях мог полностью выразить себя только в современной драме.

Театр Мейерхольда, чутко реагировавший на все колебания политического барометра и стремившийся быть на «линии огня» в политической борьбе, энергично завязывал связи с молодыми советскими писателями. Близки театру были В. Маяковский, В. Каменский, С. Городецкий, Н. Асеев, С. Третьяков, О. Брик. От них ожидали пьес, но пьес они пока не писали. Между тем появились и многих заинтересовали первые переводы немецких экспрессионистских драм, которые попали и в сферу внимания Мейерхольда.

Острый интерес к пьесам Э. Толлера, Г. Кайзера, Ф. Верфеля, В. Газенклевера и других немецких драматургов-экспрессионистов объяснялся тем, что пьесы эти выражали — очень темпераментно и бурно — протест против капиталистической цивилизации, против подавления свободы индивидуума жестокой организованностью буржуазного общества. В этих пьесах советские режиссеры хотели услышать предвестья грядущей мировой революции.

Характерно, однако, что основные мотивы немецкой экспрессионистской драмы на советских сценах часто выворачивались наизнанку. Страх перед взбунтовавшейся толпой сменялся прославлением революционных масс. Тема трагического одиночества непонятого народом вождя трактовалась иронически, и конфликт между народом и личностью решался в пользу народа. Наконец, тема ненависти к машине претерпевала самую разительную метаморфозу: пьесы экспрессионистов ставились в конструктивистском оформлении, и любование машинерией, всесильной мощью техники оказывалось едва ли не главным содержанием спектаклей.

Такие тенденции к переиначиванию экспрессионистской драмы сказались уже в 1922 году, в спектакле «Разрушители машин» Э. Толлера, поставленном на сцене театра Революции под руководством В. Мейерхольда молодым режиссером П. Репниным. Оформление спектакля художник В. Комарденков сделал в урбанистическом духе. Трагедия революционера, не поддержанного народом, вопреки Толлеру, трактовалась как трагедия народа, у которого нет последовательного и стойкого вожака.

Увлекаясь тематикой экспрессионистской драмы, театр Революции, которым руководил Мейерхольд, по-своему ее переосмысливал, расставлял в ней новые идейные ударения. Особенно радикально было вмешательство режиссуры в художественный строй патетической пьесы-оратории Э. Толлера «Человек-масса». Эту драму режиссер А. Велижев в декорациях В. Шестакова поставил в театре Революции в 1923 году.

Спектакль мог бы служить примером последовательного, по всем пунктам, опровержения концепции экспрессионистской драмы. Герой-одиночка низводится с пьедестала. К нему отношение ироническое. Безликая толпа, напротив, превращается в героическую массу, действия которой осмысленны, целеустремленны.

Следующая экспрессионистская пьеса — «Ночь» М. Мартине, поставленная А. Велижевым в театре Революции, получила, как мы знаем, холодное благословение главного режиссера Мейерхольда и была затем им же вполне откровенно вывернута наизнанку в спектакле ТИМа «Земля дыбом».

Вот тут-то, в момент, когда Мейерхольд был уже утомлен неблагодарной работой театра Революции над экспрессионистскими драмами (которые успеха не приносили), появился молодой драматург Алексей Файко со своей первой пьесой «Озеро Люль».

Его пьеса идеально соответствовала намерениям и желаниям Мейерхольда той поры. Все то, что руководимые Мейерхольдом режиссеры театра Революции {322} насильственно навязывали экспрессионистской драме, в «Озере Люль» существовало уже изначально. Герой-одиночка развенчивался, революция прославлялась. Характерные мотивы экспрессионистской драматургии, ее нервный, беспокойный ритм, ее склонность к урбанизму в пьесе Файко были адаптированы точно так же, как переосмысливались они в советских постановках пьес Толлера. И, конечно, в итоге легкомысленное «Озеро Люль» не имело ничего общего с трагической экспрессионистской драмой. Только некоторое внешнее сходство сохранилось. (Оно и привело затем к многолетним заблуждениям историков театра и драмы, упорно зачислявшим эту пьесу «по ведомству» экспрессионизма.)

«Озеро Люль» было самым непосредственным образом связано с русской ситуацией 20‑х годов. Эта связь видна уже в том, как формулировал свои эстетические цели автор. «Я считаю, — говорил он, — что современный революционный репертуар должен создаваться не по принципу лозунгово-плакатных, схематичных спектаклей, агитационное значение которых тонет в голом крике и не находит настоящего актуального отношения зрителя, а по принципу занимательных, эффектно построенных, театрально и сценически действенных пьес со сложной фабулой, переплетающимися интригами и эмоциональной насыщенностью».

Значит, главной панацеей против характерной для агитационного театра приблизительности и случайности формы Алексей Файко считал «занимательность», «интрижность», эффектную построенность сюжета, сложность фабулы. Антитезой театра «голого крика» становился театр точнейшего динамического расчета.

«“Озеро Люль” — мелодрама, — говорил Файко, — ее стихия — темп, страсть и ударность».

Темп и ударность действительно стали «стихией» этой пьесы. Рисуя «картины капиталистической вакханалии», драматург в атмосфере «наживы, конкуренции, преступления» нашел основной драматический конфликт бойкой мелодрамы. Это — конфликт между двумя миллиардерами, Бульмерингом-старшим и Бульмерингом-младшим, это — их борьба за деньги, за власть, за красавицу Иду Ормонд.

Храброе вторжение Антона Прима в борьбу между двумя миллиардерами и его столь же стремительное, сколь и эфемерное возвышение создают основную линию интриги «Озера Люль».

«Грубо говоря, — утверждал Файко, — моим заданием было выразить крах индивидуалистического миросозерцания»[[811]](#endnote-792).

Грубо говоря, ничего из этого не вышло.

Герой пьесы Антон Прим выходил на сцену как воплощение мечты нэпманов о головокружительном, легко захваченном богатстве, об «удовольствиях», полученных ценой предприимчивости. Антон Прим был соблазнительным и, надо сказать, талантливо очерченным воплощением их идеала. Острое ощущение кратковременности срока, отпущенного жизнью, безошибочное предчувствие своей обреченности, которое и породило так называемый «угар нэпа», заставляло видеть в нехитрой программе Антона Прима («Ваши главные устремления?» — «Максимум удовольствия») единственный смысл земного бытия.

То, что Алексей Файко — вероятно, вполне искренно — называл «индивидуализмом» Антона Прима, на самом деле было четким художественным воплощением нэпманского идеала: «Хоть час, да мой!»

Обозначенная в «Озере Люль» заманчивая возможность ловко и удачливо обманывать революцию, ходить по грани, разделяющей «красное» и «белое», балансировать на этой грани, срывая «цветы удовольствия», — тысячекратно усиливала привлекательность фигуры Антона Прима для нэпманской {323} аудитории. Нэп просто не мог обойтись без такого героя, в чьем образе ренегатство окутывалось романтическим флером авантюризма. Цинизм превращался в доблесть.

А роскошная, сногсшибательная Ида Ормонд с ее туалетами, виллами, лошадьми, с ее «чудесными ножками» и прочими неописуемыми прелестями… Сцена, когда Ида в присутствии Прима принимает портниху, была воплощением дерзновеннейших вожделений нэпманских жен, любовниц и дочерей…

Динамическая, хлесткая, быстрая мелодрама Файко вобрала в себя и острую сюжетность пинкертоновской литературы, и опыт уже сложившегося в то время кинодетектива. Файко попытался подчинить эту «технику» своим целям, но она его переборола. Переборола главным образом потому, что Файко оперировал здесь незнаемым, вымышленным материалом, и жизненная конкретность времени, когда писалась пьеса, прорывалась в построения драматурга независимо от его воли.

Когда Мейерхольд ставил «Озеро Люль» в театре Революции, опасность отдать свое искусство в услужение нэпманской публике была для него очень реальна. Полностью он этой опасности не избежал. В этом опусе политический театр — по крайней мере, отчасти — становился театром {324} развлекательным. Сам Алексей Файко так рассказывал о премьере, состоявшейся 8 ноября 1923 года. «На сцене шла откровенная мелодрама с поджогами, облавами, банкротствами, изменами и убийствами, а в театральном зале царило оживленное праздничное настроение, полное доброжелательного доверия и увлеченной заинтересованности… Вся задняя монументальная стена театрального здания была обнажена, торчали наружу металлические крепления, вызывающе висели тросы и провода. Центр сцены занимала трехэтажная конструкция с уходящими вглубь коридорами-клетками, лесенками, площадками и бегающими не только по вертикали, но и по горизонтали лифтами. Светились транспаранты с надписями и рекламами, сияли изнутри серебристые экраны. На этом фоне, несколько контрастируя, мелькали разноцветные пятна не совсем привычных костюмов: нарядные туалеты женщин, сверкающий крахмал пластронов, аксельбанты, эполеты, золотом обшитые ливреи»[[812]](#endnote-793).

Вся форма представления била на эффект. Конструкция Виктора Шестакова, впервые устроившего на сцене движущиеся лифты (это был главный «козырь» постановочного решения), позволяла мгновенно переносить действие (а подчас и героев) с одной площадки на другую. Игровые площадки были размещены на трех «этажах» конструкции. Их поочередно вырывал из темноты мощный луч прожектора. Причем всякая установка конкретно изображала определенное место действия — магазин, отель, виллу, железнодорожный мост и т. д. Все действие развивалось с броской связностью кинофильма. Спектакль шел в чрезвычайно быстром темпе, и критики в один голос писали о примененных тут Мейерхольдом приемах «киномонтажа», о кинематографическом мелькании отдельных «кадров» спектакля. Изысканная нарядность костюмов, пряность музыки — кэк-уока Дебюсси и других музыкальных фрагментов, написанных Н. Поповым, — усугубляли заманчивость того зрелища.

Юрий Соболев с брезгливой иронией писал: «Я смотрел в Театре Революции “Озеро Люль”, и неотступно перед моими глазами возникал образ некоего джентльмена, изображенного на плакате, анонсирующем новую фильму детектива: руки глубоко засунуты в широчайшие карманы моднейшего пальто — фасон “реглан”, с хорошо выутюженной складкой на спине; длиннейшие ботинки с узкими носками; цилиндр на голове, полумаска на лице… “Из‑под таинственной, холодной полумаски…” И без всяких пояснений ясно, что перед нами сыщик. Конечно, это он, бессмертный Пинкертон, неустрашимый Ник Картер — любимец советских барышень, млеющих от восторга и замирающих от ужаса в те унылые московские вечера, когда скользящей тенью, милым призраком проносится он на мигающем экране в душном кинотеатрике “Волшебные Грезы” на Разгуляе. О, романтика комиссариатской машинистки, о, юный бред папиросника, о, превыспренние мечты любителей детектива, романа приключений, американских фильмов… сколько наивной экзальтации, сколько восторга таите вы в себе!..

Однако, причем тут Театр Революции? пожалуй, спросят меня читатели. Совершенно верно, отвечу я им: причем здесь Театр Революции?»[[813]](#endnote-794)

Все же ответ на этот коварный вопрос некоторые критики дать сумели. Хотя Мейерхольд ни одного слова в «Озере Люль» не изменил, хотя все эффекты и все соблазны пьесы он виртуозно усилил — тем не менее, спектакль отличался от пьесы сугубой тревожностью, нервностью интонации. «Революционная тема “Озера Люль” — быстрое и мрачное тление капиталистического общества — была дана Мейерхольдом в окраске резкой тревоги; тревога вообще была основной музыкальной нотой спектакля», — писал П. Марков. Убыстренный темп спектакля воспринят был Марковым как «прерывистый», он почувствовал «глухую враждебность, связывающую {325} героев пьесы в одно целое»[[814]](#endnote-795). Те же ощущения возникли и у Б. Алперса: «тревожный, скачущий, изломанный ритм действия сообщает колорит обреченности, близкой гибели, нависшей над персонажами этого вымышленного мирового центра капиталистической культуры…»

Но тревога, которой проникнута была режиссерская партитура спектакля, передавалась не всем актерам. Б. Глаголин играл Антона Прима, по оценке того же Б. Алперса, «эффектно, в мелодраматических тонах»[[815]](#endnote-796). Ю. Соболев уточнял: именно у Глаголина «эффект киноплаката (сыщик в полумаске) подан с легкостью замечательной… Вот уж где торжествует романтика шерлок-холмсовского тона и окраски»[[816]](#endnote-797).

Подстать Б. Глаголину была и Б. Рутковская в роли Иды Ормонд. Роль велась актрисой, давно освоившей амплуа «изощренных, рафинированных, инфернальных» женщин, весьма «роскошно», пышно, и демонстрация платьев героини, сшитых по последней западной моде, занимала публику не меньше, чем авантюризм героя.

Наиболее точно уловили тревожный лейтмотив и нервный ритм режиссерской партитуры М. Бабанова в роли певички Жоржетты Бьенэмэ, В. Зайчиков в роли журналиста Игнаца Витковского, М. Терешкович в роли банкира Натана Крона.

Существенно важно было, однако, то, что в «Озере Люль», как и в «Доходном месте», актеры Мейерхольда не могли довольствоваться принципом «социальной маски», который был вполне удовлетворителен и даже неизбежен в «Земле дыбом», «Д. Е.» и в «Лесе». Мелодрама Файко предлагала хотя и эскизно намеченные, хотя и довольно статичные, но все же — характеры. Б. Алперс признавал (хотя это и противоречило его общей концепции), что «схема персонажей предшествовавшего репертуара театра в “Озере Люль” заменяется более детальными характеристиками действующих лиц. Это, — думал он, — все еще театральные маски, но маски современные, обнаруживающие свое бытовое происхождение…»[[817]](#endnote-798) Следовало бы признать, что слово «маска» здесь уже вообще неуместно. Ибо каждый персонаж спектакля обладал не только социальной функцией, но и личной конкретностью.

На этой грани — между социальной маской и образом конкретного человека — театр Мейерхольда балансировал в середине 20‑х годов.

Существует мнение, наиболее убежденно и развернуто обоснованное в книге Б. Алперса «Театр социальной маски», будто искусство Мейерхольда всегда было искусством маски. «Весь идейный и художественный багаж Мейерхольда, вся его сложная противоречивая художественная биография могут быть сведены в одну сжатую формулу: создание и кристаллизация типовых масок, обнимающих в немногих схемах-скелетах все живое разнообразие типов прошлого», — утверждал Б. Алперс. И пояснял: «Театральная маска — как правило — обычно выражает окостенение социального типа, утерю им индивидуальных черт, делающих его еще живым лицом, его предельную схематизацию и общность. Она всегда противостоит *характеру* или низшей его ступени — жанровой фигуре»[[818]](#endnote-799).

Книга Б. В. Алперса писалась в конце 20‑х годов и в ней впервые была дана концепция развития искусства Мейерхольда. В книге содержалось серьезное и проницательное теоретическое осмысление всей многообразнейшей сценической практики режиссера. Во многих своих положениях труд Б. Алперса и поныне остается безупречным. Все же общая концепция автора представляется теперь слишком стройной и слишком жесткой. Изучая художественную структуру спектаклей Мейерхольда, убеждаешься, что принцип «социальной маски» не был для режиссера универсален. Этому принципу — даже в расширительном его понимании — не соответствуют образы «Великодушного рогоносца», «Доходного места». Он применим к анализу «Мистерии-буфф», «Смерти Тарелкина», {326} «Леса», но неприменим, как мы скоро увидим, в анализе «Мандата», «Ревизора», «Горе уму» (хотя Б. Алперс образы этих спектаклей тоже определяет как социальные маски).

Принципу масочного представления противилась общая и главная тенденция развития советского сценического искусства второй половины 20‑х годов. Тяга к конкретному, к индивидуальному, к постижению характера и психологии отдельного человека сказалась и в искусстве Мейерхольда. Сказалась сперва неизбежными противоречиями.

Искусство Мейерхольда начинает присматриваться к личности, к индивидууму, интересоваться его неповторимой конкретностью, его душевным складом.

Это — критический момент. Ибо в перспективе возникает — с неизбежностью! — вторжение на территорию театра прямых жизненных соответствий, театра психологического. И, следовательно, возникает вопрос кардинальной важности: способно ли будет искусство условного театра сохранить на этой «чужой» территории свои средства выразительности, свою образную структуру? Или психологический театр изнутри завладеет условным, подчинит его себе?

Вопрос можно было бы формулировать и так: возможны ли новые — на базе условного театра — формы реализма?

Хотя в последовавшей вскоре после «Озера Люль» постановке новой пьесы А. Файко «Учитель Бубус» (23 января 1925 года) искусство социальной маски еще пыталось отстоять свои права на существование, но попытки эти были довольно робкими и нуждались — это чувствовал Мейерхольд — в усиленной поддержке. Файко намеревался развернуть в этой пьесе трагикомедию соглашательства, высмеять политику трусливой бездеятельности и пустое краснобайство мнимых защитников народных интересов, в сущности, только мешающих рабочему движению. Замысел был прост и ясен, и фабула пьесы вполне ему соответствовала. Учитель Бубус участвовал в рабочей демонстрации. Демонстрацию разогнали, Бубус испытал «самый подлинный ужас» и спрятался в саду правителя ван Кампердафа. Одно легкое движение интриги, и вчерашний бунтовщик, «представитель народных масс» оказывается среди сегодняшних властителей. Еще одно шаловливое движение интриги — и Бубуса хотят ввести в правительство. Но выясняется, что этот болтун и трус не может принести никакой пользы даже правящей партии. Ему опять «стало страшно», и он «заколебался». Происходит революция, но Бубус не нужен и революции, хотя сам-то он рвется «встречать вместе с массами историческую зарю этого исторического утра». Революция от него отворачивается…

Если в «Озере Люль» Файко приплюсовал к опыту мелодрамы динамику кинематографического детектива, то в «Учителе Бубусе» на помощь водевилю была призвана грубая техника опереточного либретто. «Легкий жанр» тут заявлял о себе более чем откровенно и приветливо улыбался нэпманской аудитории.

В импортном трюмо «Учителя Бубуса» смутно отразилась сугубо отечественная проблема взаимоотношений интеллигенции и революции. Зеркало было, впрочем, тусклым и кривым — оно искажало пропорции, сбивало с толку.

Почему же Мейерхольд решил ставить пьесу Файко? В специальной брошюре, изданной к премьере спектакля, в газетных интервью Мейерхольда, предшествовавших генеральной репетиции, тщетно было бы искать ответ на этот вопрос. Мастер бегло пересказывал сюжет и отделывался общими фразами. Сам Файко впоследствии писал, что, по его мнению, Мейерхольд заранее уже придумал спектакль, мысленно просмаковал его экстравагантную {327} форму, и «Бубус» просто-напросто был втиснут в режиссерский замысел, совершенно независимый от пьесы.

«Вероятно, — предполагал Файко, — и бамбук, обрамлявший всю сцену, и рояль в музыкальной раковине над сценической площадкой, и пианист во фраке за этим роялем, и вспыхивающие зигзаги электрореклам, и ковер цвета “grenat”[[819]](#footnote-23), устилающий всю сцену, — все это накапливалось задолго, грезилось, манило, вынашивалось, назревало и, наконец, потребовало выхода и воплощения.

Не хватало лишь мелочи, пустяка, а именно — пьесы…

Не бамбук возник для “Бубуса”, а “Бубус” приспособился к бамбуку, или, вернее, бамбук царил на сцене независимо от пьесы и вообще чего-либо иного, как кантовская “вещь в себе”»[[820]](#endnote-800).

О бамбуке и вообще обо всем «вещественном оформлении» И. Шлепянова скажем чуть погодя. Сейчас заметим только, что гипотеза Файко о замысле спектакля, возникшем будто бы до прочтения пьесы, выглядит неубедительно. Вполне возможно, впрочем, что какие-то детали этого замысла (хотя бы и пресловутый бамбук) действительно давно уже мерещились Мейерхольду. Тем не менее легковесная комедия Файко была, как ни странно, в тот момент существенно необходима Мейерхольду, ибо она давала еще одну возможность подвергнуть испытанию принцип «социальной маски». Этой цели служила вся изысканная сценическая форма спектакля «Учитель Бубус», во имя этой цели она и создавалась.

{328} Ситуация нэпа вывесила над возможностями театра грубых социальных обобщений большой вопросительный знак. Плакатный, прямо агитационный театр отвергался, в этом сомнений не было. Но когда «социальная маска» подавалась в формах эксцентрического представления, когда ее сопровождала музыка, танец, как это было, например, в «Д. Е.» и в «Лесе», когда режиссерская партитура заботливо и изящно подготавливала ее появление, тогда маска еще «проходила», привлекала к себе живой интерес, оказывала точное и сильное воздействие на публику.

Опереточная непритязательность и наивность «Учителя Бубуса» была для Мейерхольда выгодна вдвойне. Пьеса не требовала (в отличие даже от «Озера Люль») точности и конкретности индивидуальных характеристик. Персонажи ее легко прикреплялись к опереточным амплуа и столь же легко могли быть размечены по социальному признаку: барон, капиталист, соглашатель, либерал и т. п. В то же время ясная сюжетная схема позволяла режиссеру бросить на помощь актерам-маскам все вспомогательные средства и возможности театра.

Особое внимание Мейерхольд на этот раз уделил музыке. Спектакль получил даже необычное жанровое определение: «комедия на музыке». Мейерхольд предупреждал: «Здесь музыка — своеобразная соконструкция, дающая возможность заостреннее показать осмеянными маски того класса, который является мишенью для наступающего на него пролетариата». Обильное введение в спектакль фрагментов из Шопена и Листа (целых 46 музыкальных номеров!), а также вторжения томных саксофонов джаза с фокстротами и шимми — обусловили совершенно неожиданный возврат Мейерхольда к замедленному темпу действия.

Все, без исключения, послереволюционные спектакли Мейерхольда были ускоренными, динамичными. Пульс его искусства был учащенным, иногда лихорадочным. В «Бубусе» по сцене разлилось меланхолическое спокойствие. Более того, впервые после многолетнего перерыва Мейерхольду не понадобилось больше вести действие на разных «этажах» конструкции и не захотелось выходить за пределы традиционного сценического портала. Пьеса опустилась на планшет сцены и замкнулась в ее раме. Сценическая площадка была застлана мягким ковром, дабы движения актеров были неслышными и не мешали звучанию музыки. Зато желтые бамбуки, подвешенные на медных кольцах и сплошным полукругом окаймлявшие сцену, при каждом входе и выходе актеров многозначительно постукивали… Пианист Лев Арнштам вместе с роялем, на котором горели свечи, был вознесен над сценой в маленькой открытой и позолоченной изнутри эстрадной раковине. Вся внешность спектакля, строго и элегантно выполненная И. Шлепяновым, была нейтральна по отношению к пьесе, и хотя в высоте над бамбуками порой бежали светящиеся буквы реклам, все же очень трудно было принять всерьез утверждение театра: «Вот обстановка, которая так соответствует упадочнической культуре гибнущей Европы»[[821]](#endnote-801).

Скорее, обстановка эта служила совсем иной цели. Она удобна была для опытов в области «предыгры» — нового увлечения Мейерхольда, которое в «Бубусе» было опробовано. Коротко говоря, суть новой идеи состояла в том, что Мейерхольд требовал от актера пластической подготовки каждой реплики и даже, в сущности, замены слова — законченностью пластического рисунка. Мы знаем, что такие опыты Мейерхольд в свое время, увлекаясь пантомимами, уже производил. Теперь пантомима предваряла реплику и как бы заранее ее комментировала и придавала ей определенный смысл, которого в тексте не было. Озадаченный автор потом вспоминал: «Эта предыгра, как я ее понимал, была своего рода вступлением ко всякому сценическому действию актера. И так как ни одна решающая реплика или узловая мизансцена {329} не обходилась без этой предыгры, так сказать — интродукции-пантомимы, то вся пьеса как бы дублировалась, игралась дважды, что придавало ей тяжеловесный, громоздкий, крайне замедленный характер. Я видел, как моя облегченная комедия положений превращается в заторможенное, претенциозное, ложно значительное представление…»[[822]](#endnote-802)

Тем не менее Мейерхольд во всеуслышание утверждал, что предыгра — оружие актера-трибуна, прием агитационного театра! С помощью предыгры, писал он, актер-трибун хочет передать зрителю свое отношение к событиям, происходящим на сцене, «хочет заставить зрителя вот так, а не иначе, воспринимать развивающееся перед ним на сцене действие… Актер-трибун играет не само положение, а то, что за ним скрыто, и то, что им с определенной целью (агитация) вскрывается». Потому-то он, «актер-трибун», не только произносит «слова, данные драматургом», но и обнаруживает наглядно «корни, слова эти создавшие», он все время «сучит нитку четких (опять-таки агитационных) своих намерении…»[[823]](#endnote-803)

Теоретические выкладки и декларации Мейерхольда всегда были более или менее приблизительны. Необходимость сыпать в теорию перец политической терминологии еще запутывала дело. Суть же приема, примененного в «Бубусе» состояла в том, что паузы использовались для пантомимического и {330} мимического показа актерского отношения к образу. Понятию «подтекст», родившемуся в стенах Художественного театра, мейерхольдовская «предыгра» противопоставляла что-то вроде «контртекста». Это была попытка войти в психологию *извне*, средствами пантомимы и мимики *продемонстрировать* душевные движения персонажа, как бы курсивом их обозначить *прежде*, чем персонаж произнесет свою реплику. Следовательно, это была первая и, с точки зрения дальнейшей эволюции искусства Мейерхольда, чрезвычайно симптоматичная, проба совсем нового — внешнего — показа «жизни человеческого духа» (термин Станиславского). Психология открывалась не способом перевоплощения, а способом остранения, отчуждения от роли. Жизнь тела демонстративно связывалась с жизнью духа.

Принцип маски, который Мейерхольд в «Бубусе» хотел утвердить и заново обосновать, тем самым все же подвергался сомнению. При всей внешней механистичности предыгры, она каждому персонажу давала множество индивидуальных пластических приспособлений. Это изобилие становилось громоздким, важным.

Маска, рожденная озорством и политической дерзостью балагана, в «Учителе Бубусе» напяливалась на лицо актера после долгой и торжественной музыкальной и пантомимической подготовки. К однозначности вела важная многозначительность. Прием, по самой природе своей требовавший легкости, шутливости, непринужденности, тщательно и трудно «вырабатывался» на глазах у зрителей. «Актеры, — заметил Файко, — с трудом усваивали принцип предыгры, механически выполняя указания режиссера»[[824]](#endnote-804). Играли они в спектакле неуверенно и посредственно. Только отчасти это объяснялось тем, что вместо И. Ильинского, который во время репетиций поссорился с Мейерхольдом и ушел от него, роль Бубуса исполнял Б. Вельский, а главная женская роль Стефки, написанная автором для М. Бабановой, попала в руки Зинаиды Райх, не обладавшей бабановской грацией и легкостью. Существеннее оказалось другое: тяжеловесность на этот раз возводилась Мейерхольдом в принцип, замедленность была обусловлена предыгрой.

Водевиль Файко был переведен в жанр социальной мелодрамы, монотонной и напыщенной. Действие влеклось от паузы к паузе и замирало вовсе, пока Арнштам играл Шопена и Листа. «Шопен и Лист введены в спектакль не случайно, — вещала внушительная программа театра. — Буржуазия и интеллигенция с их раздвоенностью и упадничеством, с их рафинированностью пианизма Шопена и Листа — это то, что так счастливо выстроилось в этом спектакле…» Шопен и Лист привлекались к «делу дискредитирования вредной {331} утонченности погибающего в своем разложении класса»[[825]](#endnote-805). Эти композиторы, уверял А. Февральский, пересказывая тезисы самого Мейерхольда, «оттеняют упадочную утонченность буржуазной цивилизации». Полагая, что и в данном случае Мейерхольд «ставит *проблему формы*, как проблему метода максимального агитационного воздействия», А. Февральский утверждал, что даже «нарочитое замедление темпа действия» выгодно для целей агитации[[826]](#endnote-806).

Характерно, однако, что в современных рецензиях, как правило, вообще не говорилось о теме, смысле и содержании спектакля — то с недоумением, то с сочувствием анализировалась только внешняя, формальная его сторона. В. Блюм откровенно высмеивал усилия Мейерхольда: «Во внешнем оформлении — “шик, блеск, иммер элегант”… Да, совершенно неожиданный у Мейерхольда какой-то странный рецидив эстетизма. Ни малейшей иронии над этой… “игорь-северянинщиной”, все подано всерьез и с полным упоением. Один этот Барон — не то чухломский Уайльд, не то кинешемский Вертинский — чего стоит!.. Временами даже казалось, что сидишь в каком-нибудь провинциальном филиале… Камерного театра. Ах, как скучно!»[[827]](#endnote-807)

Барона играл В. Яхонтов. Он, по свидетельству Файко, «пленил Мейерхольда чарующим голосом и чрезвычайно своеобразным мастерством декламации»[[828]](#endnote-808). Критику, однако, не увлекли ни Яхонтов, ни Бабанова в маленькой роли Теа, ни З. Райх в большой роли Стефки.

Один только Б. Алперс уловил в спектакле «тему гибели, неотвратимой катастрофы, нависающей над изящным и элегантным стеклянным миром»[[829]](#endnote-809). Публика такой тонкостью восприятия не обладала, и спектакль провалился.

«Бубус» оказался — с точки зрения всего процесса развития театра тех лет — несомненным отступлением Мейерхольда. «Лес» стал спектаклем человечным, радостным, духовно богатым. «Бубус» же был духовно скуден, немощен, заэстетизирован, его холодный внешний лоск не мог прикрыть внутреннюю анемичность зрелища.

И года не прошло, как Мейерхольд сам признал, что «Бубус» у него не удался. Он, правда, считал, что провал этот был «почтенным», ибо в работе над спектаклем доминировали задачи чисто экспериментальные. В частности, важное значение для Мейерхольда имел опыт актерской игры на музыкальном фоне. Мейерхольд пришел к убеждению, что обильное введение музыки в драматический спектакль дает режиссеру огромные возможности мизансценических построений, независимых от текста, занимающих музыкальные паузы. Такие «мизансцены на музыке» применены были потом в спектакле «Горе уму».

{332} А. В. Луначарский через год утверждал, что «Лес», «Учитель Бубус» и «Мандат» — «это знаменательнейшие этапы театра, рожденного революцией»[[830]](#endnote-810). Сопоставляя эти спектакли, Луначарский говорил, что революция «не переносит эстетического рукоделия», что «картины, которых она ждет, должны быть монументальны. Монументальный реализм — вот первая основа того театра, к которому большими шагами идет Мейерхольд»[[831]](#endnote-811). Верное понимание пути движения театра Мейерхольда в это время — пути к реализму — выражено у Луначарского слишком общо. Он не заметил неизбежных при таком повороте кризисных явлений в развитии искусства Мейерхольда, хотя болезненность их бросалась в глаза, хотя «эстетическое рукоделие» «Бубуса» не пользовалось зрительским успехом. Сам Мейерхольд сделал из этого факта соответствующие выводы. Во всяком случае, завершая следующую работу, «Мандат», он заявил: «Мы ставим комедию в приемах, испытанных в “Лесе”», — о “Бубусе” же не вспоминал.

«Мандат» Николая Эрдмана (премьера состоялась 20 апреля 1925 года) был одним из тех немногих спектаклей Мейерхольда, которые получили общее и единодушное признание. О «Мандате» не спорили, спектаклем дружно и радостно восхищались. В этой режиссерской работе были наиболее эффектно, в полную мощность, использованы все предшествующие искания Мейерхольда — режиссеру удалось блестяще реализовать и опыт его сатирических «полит-ревю», и возможности биомеханики. Все семилетние накопления «левого театра» были пущены в ход и применены в сфере современной советской комедии.

Пьесу Н. Эрдмана Мейерхольд оценивал исключительно высоко. Он считал, что «Мандат» — «современная бытовая комедия, написанная в подлинных традициях Гоголя и Сухово-Кобылина. Наибольшую художественную ценность комедии составляет ее текст. Характеристика действующих лиц крепко спаяна со стилем языка»[[832]](#endnote-812).

Критики тоже восприняли «Мандат» как развитие опыта «Леса». П. Марков писал: «После анатомического разъятия трупа “Бубуса” Мейерхольд вернулся на счастливые пути “Леса”. На этот раз целью спектакля явился не “сатирический оскал на прошлое”, который был продиктован пьесой Островского, но глубоко современная сатира: Мейерхольд нашел поддержку и опору в молодой комедии Эрдмана».

Легко понять, чем привлекала и почему так воодушевила Мейерхольда комедия Эрдмана, поныне не утратившая свое обаяние. Эрдман первый обнаружил комизм, который скрывала в себе сложившаяся уже в годы нэпа и сохранившаяся потом на протяжении нескольких десятилетий ситуация коммунальной квартиры, ситуация вынужденно-совместного бытия разных, несопоставимых по достатку, по миропониманию, по образу жизни семей. В наследство от гражданской войны, от ее разрухи страна получила этот противоестественный уклад городского быта и вынуждена была многие годы к нему применяться. Скоро к такой жизни привыкли, ее нелепая парадоксальность стала обыденной нормой. Когда Эрдман писал свой «Мандат», коммунальная квартира выглядела еще экзотической, хотя уже всем известной новинкой. В этой колоритной коллизии вынужденной близости чужих людей, в очень выгодной для комедии тесноте Эрдман и сосредоточил действие пьесы. Традиционная для русской литературы и очень близкая Мейерхольду тема обличения мещанства подавалась Эрдманом в неожиданно сильном двойном освещении. Мещанин оказывался в луче ослепительного прожектора революции, новой жизни, к которой он, превозмогая страх и отвращение, пытался примениться. Дополнительный свет на его поведение бросала сдвинутость и теснота быта, в которой он оказался. В этих обстоятельствах два забавные анекдота, сплетенные Эрдманом воедино, обретали удивительную {333} злободневность. Анекдот о тихом человечке Гулячкине, который самозабвенно объявил себя коммунистом, дабы выгодно выдать замуж засидевшуюся в девках сестру, скрещивался с анекдотом о кухарке Насте, принятой по странному и вздорному стечению обстоятельств за великую княжну Анастасию Николаевну и оказавшейся главной фигурой буффонного заговора «бывших людей».

Оба анекдота эстетически объединялись общей, наиболее увлекательной для Мейерхольда, темой мнимости, недостоверности, почти ирреальности мещанского бытия. Всё — липа. Гулячкин никакой не коммунист, Настя не княжна, а прислуга. Родственники-пролетарии — не родственники и не пролетарии… Доподлинны только вещи, а люди сомнительны и призрачны.

Если добавить, что пьеса была написана остроумно и хлестко, переполнена словечками, только что возникшими в московском обиходе и сразу же — с пылу, с жару — пущенными Эрдманом в сценический оборот, то станет ясно, как притягателен был «Мандат» для театра. «Автор, — писал П. Марков, — бросает в зал безудержные и разящие остроты и определения, многие из которых станут ходячими». Остроты эти, продолжал критик, «вырастают из глубокого разоблачения быта, которое составляет основную ось комедии Эрдмана. Их смелая преувеличенность вырастает из сгущенных и обобщенных образов: мы имеем право говорить о широкой художественной типизации образов, начиная от Гулячкина и мамаши и кончая эпизодической барыней, у {334} которой “в восемнадцатом году отняли серебряные ложки”. Своих мещанских героев Эрдман захватывает в наиболее патетические моменты жизни, когда воскресают мечты о возрождении прошлой жизни и катастрофически безнадежно рассыпаются. Эрдман издевательски и сатирически-резко изображает людей, у которых “старые мозги не выдерживают нового режима”»[[833]](#endnote-813).

Оформляя «Мандат», Мейерхольд применил концентрические круги (он называл их «движущимися тротуарами»), встречное или совместное движение которых давало большой эффект. Всю сценическую площадку занял огромный круг, причем первое, самое близкое к публике кольцо его было неподвижным, следующие два кольца — каждое в метр ширины — двигались либо вместе, либо порознь, либо друг другу навстречу, центр же сцены оставался неподвижен. Мейерхольд получил небывалые прежде возможности мизансценических построений на подвижном планшете сцены и потому, как и в «Бубусе», удовольствовался самым прихотливым развитием действия на одном уровне и обошелся без вертикальных композиций. Кроме того, в «Мандате» были использованы также движущиеся стены, впервые примененные в «Д. Е.». «В новой конструкции для комедии Эрдмана, — говорил Мейерхольд, — мы даем сочетание и движущихся тротуаров, и движущихся стен». Динамическое постановочное решение, реализованное И. Шлепяновым, обладало, однако, в отличие от прежних конструктивистских работ театра, характерной замкнутостью.

Образ мещанской среды, отгороженной стенами от внешнего мира, парадоксально подчеркивался именно подвижностью стен: они раздвигались, чтобы тотчас вновь сомкнуться, оградить и защитить гулячкиных от жизни. Настойчиво и четко фиксировалась «прикрепленность» этих людишек к вещам, к имуществу, к «добру»: они выезжали на сцену, увлекаемые движением концентрических кругов, держась за свои сундуки, хватаясь за свои стулья, обнимая свои граммофоны.

«Действующих лиц, — пояснял Мейерхольд, — мы даем в окружении настоящих вещей, с которыми они крепко срослись»[[834]](#endnote-814).

Их внутренняя растерянность, суетливость в первых двух актах по контрасту выделялась торжественно-замедленным темпом действия. В третьем акте темп стремительно и нервно убыстрялся. Грандиозная мещанская свадьба, пенясь и бурля, доходила до восторженного экстаза и вдруг внезапно и страшно разваливалась.

«Движущиеся предметы, — писал один из рецензентов, — оказываются надвигающимися страхами, — скромный серый сундук, тихо плывущий по сцене, потому-то и заключает в себе все ощущения нэпов, что он пустой: все эти оживленные Мейерхольдом призраки оказываются более значительными, нежели то, что происходит с персонажами: вещи играют у Мейерхольда последовательно и стройно, — двигаясь по окружности, то есть отстоя от центра действия на постоянную величину. Постоянство вещей мрачно противополагается неистовому томлению участников.

Зритель устает смеяться. Он замирает, наконец. Мейерхольд вкладывает в архибезобидное паясничество Эрдмана совершенно особый и непредвидимый автором смысл: так строится жестокая и презрительная комедия целой колоды живых трупов, дно мира, жестокие и корыстные страсти проснувшегося кладбища»[[835]](#endnote-815).

Тут ясно видна главная тенденция работы Мейерхольда над «Мандатом» — тенденция к гротескной встревоженности решения, к чрезвычайному обострению всех ситуаций пьесы Эрдмана, к созданию прерывистого, нервного рисунка мизансцен и ритма спектакля. С этой целью была тщательнейшим образом разработана решающая для художественной структуры спектакля система движущихся пантомим. «Телодвижение, единичное и групповое, {335} развернуто здесь в богатом рисунке… — писал А. Гвоздев. — Оно психологично по существу, ибо оно бытописует; оно реалистично, потому что исходит из наблюдения над реальным жестом повседневности». Критика особенно восхищало мастерство, с которым были сделаны у Мейерхольда концовки отдельных сцен и актов, — финал обозначался движением круга, увозившего и оцепеневших актеров, и вещи.

Гвоздев восторгался и такими чисто режиссерскими находками, как, например, вся разработка эпизода молитвы мамаши Гулячкиной. Из глубины затемненной сцены медленно выплывал стол с иконами, перед которыми горели свечи. На столе был еще и граммофон, и в трубе этого граммофона тоже горела свеча. Гулячкина крестилась, била поклоны, а из трубы доносился густой дьяконский бас и протяжное пение церковного хора Все было благочинно, пока дура Настя не перепутала пластинки и поставила вместо церковных песнопений модную разбитную опереточную арию «Стоят с граммофонным храмом, — писал Гвоздев, — уезжает в тот момент, когда действие вывернуло наизнанку “религиозность” обитателей благочестивого Дома и когда молитвы сменились опереточной арией и руганью»[[836]](#endnote-816).

Наиболее удачны были пантомимические сцены 3‑го акта, разработанные Мейерхольдом с виртуозной точностью и стремительностью. «Комедия, — писал Б. Алперс, — переходит в трагедийный план. В заключительных сценах спектакля с приближением катастрофы поведение персонажей “Мандата” {336} окрашивается в надрывные драматические тона. Бунт мещан приобретает болезненный, исступленный пафос. Свадебный бал развертывается в довоенных масштабах. Гремит духовой оркестр, армия официантов разносит бесчисленные роскошные угощения. Провозглашаются громкие тосты в честь — “царствующих особ”. Обезумевшие гости целуют платье появившейся невесты».

Гибель российских бывших людей, продолжал критик, «театр Мейерхольда утверждает как окончательную»[[837]](#endnote-817).

Заунывно звучала мелодия гармошки, особенно жалкая и хлипкая после аккордов духового оркестра. Все персонажи стояли в оцепенении жуткой немой сцены, и вертящиеся круги медленно уносили их в пустоту, в небытие… Марков писал, что в этом третьем акте динамические мизансцены Мейерхольда «достигают сгущенности, смелости и вахтанговской наполненной остроты»[[838]](#endnote-818).

По тем временам это была высшая похвала… Впрочем, Мейерхольд удостоился и похвалы еще более высокой.

К. С. Станиславский, видевший «Мандат», по словам П. А. Маркова, «вернулся со спектакля вполне удовлетворенным, высоко оценив решение пьесы в целом, предложенное Мейерхольдом, и в особенности акцентируя при передаче своих впечатлений блестящее режиссерское и декоративное решение последнего акта с вращающимся кругом сцены и движущимися стенами; более того, он довольно категорически заявил: “Мейерхольд добился в этом акте того, о чем я мечтаю”»[[839]](#endnote-819).

М. В. Фрунзе после «Мандата» написал в «Книге отзывов» ТИМа: «Не ожидал увидеть и пережить в деле то, что пережил. Есть жизнь, есть хорошее революционное содержание. В исполнении чего-то не хватает. Как будто бы слишком много утрировки, но все это мелочи. Главное же суть». Сен-Катаяма заявил: «“Мандат” — лучшее произведение революционного искусства, которое я когда-либо видел»[[840]](#endnote-820).

А. В. Луначарский восторженно встретил «Мандат», ибо видел в нем утверждение реализма. «Кульминационным пунктом реалистических достижений левого театра, — писал он, — явился “Мандат”»[[841]](#endnote-821). Мысль эта повторялась Луначарским неоднократно и настойчиво. «Над всеми реалистическими пьесами прошлого сезона, — подчеркивал он снова и снова, — возвышается “Мандат” Эрдмана в исполнении Мейерхольда». Луначарский как «самое большое театральное явление»[[842]](#endnote-822) рассматривал режиссерскую работу Мейерхольда. «Если для эффектного выявления известной социальной черты необходимо изобразить ее совершенно не похожей на ее реальное проявление, но так, что искаженный и карикатурный образ вскрывает как раз то, что, скажем, скрыто за ее внешним благообразием и безразличностью, то это прием, конечно, глубоко реалистический», — так объясняет Луначарский гиперболы, карикатуры, деформации «Леса» и «Мандата», так воспринимает он доказанную Мейерхольдом возможность «показать действительность более действительной, чем она дается в жизни»[[843]](#endnote-823).

Важно понять, какими путями пришел Мейерхольд к такому успеху — и каковы конкретно были новые формы реализма, открывшиеся режиссеру в «Мандате». В этом спектакле Мейерхольд впервые повел своих актеров к психологизму, подчас весьма изощренному. И хотя никаких деклараций по этому поводу Мастер не сделал, тем не менее именно ясно выступившая в «Мандате» заинтересованность психологией отдельного человека стала главной причиной безусловного успеха спектакля.

В каком-то смысле резкий сдвиг в искусстве Мейерхольда, означившийся на дистанции от «Бубуса» к «Мандату», был давно исподволь подготовлен некоторыми — лучшими — эпизодами спектаклей «Земля дыбом», «Доходное {337} место», «Лес». С другой же стороны, сдвиг этот был продиктован пьесой Эрдмана.

Во-первых, в ней царило социальное однообразие. С точки зрения социальной, все персонажи этой пьесы были совершенно одинаковы — все мещане, все «бывшие люди» — и различия между ними волей-неволей приходилось искать в другой, в какой угодно, только не социальной плоскости. «Социальная маска» была тут неприменима хотя бы потому, что она заведомо всех уравнивала, всех приводила к одному знаменателю. Это не означало, конечно, что Эрдман предложил театру и публике галерею емких и разнообразных типов мещанства, напротив, типология тут тоже была однозначна, и варьировались оттенки одного типа. Сила пьесы как раз в этих вариациях и состояла. Эрдман увлеченно и талантливо демонстрировал современные разновидности мещанина, предлагая новые и новые жанровые зарисовки с натуры, новые комические изломы его психологии.

Во-вторых, все до единого люди пьесы были маленькими людьми. «Мелколюдье» выступало в «Мандате» как принцип. Для Мейерхольда это была новая и совершенно неожиданная задача. До сих пор он всегда на практике руководствовался принципом, который сформулировал Маяковский: «театр не зеркало, а увеличивающее стекло». Всякого Буланова и всякого Милонова (не говорим уж об Аксюше) он увеличивал в масштабе. Пьеса Эрдмана эту возможность начисто отрицала. Сила ее была в подробностях быта и психологии — ничтожных, но выразительных, пустяшных, но полных смысла. А главное — в подробностях конкретных.

И «увеличительное стекло» режиссера соответственно было теперь по-иному направлено Мейерхольдом. Не увеличивая в масштабе самих персонажей Эрдмана, он смотрел в лупу на их быт и на их психологию. «Увеличивался» в масштабе уже не сам персонаж, увеличивался, преувеличивался, рассматривался как событие чрезвычайной важности каждый его поступок. Шуточная эрдмановская реприза провозглашалась как лозунг или девиз. Мелочи быта воспринимались как мощные геологические сдвиги.

Быт и психология мелких людишек обретали в спектакле гротескно-преувеличенное значение. Тем самым обнаруживалась страшная сила инерции, заключенная в этом быте и в этой психологии.

Пьеса диктовала необходимость актерского обоснования несуразных поступков, фантастической логики поведения, курьезных столкновений, раскрытия видимого алогизма жизни, сбившейся с колеи.

Объектом искусства становился живой анахронизм. Искусство встревоженно вглядывалось в ходячие парадоксы.

Понуждаемое и общей театральной ситуацией и, конкретно, пьесой Эрдмана движение искусства Мейерхольда к реализму резко сворачивало с традиционных путей. По-прежнему открещиваясь от принципа психологического оправдания слов и действий персонажа, Мейерхольд открывал новый — *эксцентрический* вход в быт и в психологию.

Что такое эксцентризм в актерском искусстве XX века? Эксцентризм есть шутовской, клоунский, гаерский подход к небывало усложнившейся психологии современного человека. Актер-эксцентрик вторгается в утонченный духовный мир человека нашего времени с навыками, сложившимися еще в аристофановские времена. Но поскольку объектом искусства становится теперь материя хрупкая, деликатная, соответственно утончаются, становятся все более изысканными и изощренными приемы актера. Не меняется только самая основа этого актерского метода: демонстрация моментов комического или трагикомического *несоответствия субъективных действий и эмоций объективным обстоятельствам*. Глупое тут неизбежно спутывается в один клубок с серьезным, смешное — с мрачным.

{338} Развитие эксцентриады вело к интенсивнейшему обогащению средств выразительности актерского искусства. Эксцентрика актерской игры отворяла двери свежайшей правде современности и, тем самым, прокладывала путь обновленным формам сценического реализма.

Это было понято Луначарским и Марковым. Этого не поняли те современные Мейерхольду критики, которые были заворожены термином «социальная маска» и рассматривали образы «Мандата» как образы-маски. Из легко объяснимого заблуждения этих критиков (прежде всего Б. Алперса) возникла и, обрастая учеными комментариями, докатилась до наших дней легенда о том, что эксцентрическая школа актерской игры с неизбежностью отделяла якобы искусство от современной действительности, отлучала театр от реальности.

На самом же деле эксцентрическая школа актерской игры, основы которой заложены были одновременно Мейерхольдом, Вахтанговым и Мих. Чеховым, школа, которая опиралась на опыт биомеханики и была представлена в ТИМе плеядой таких великолепных мастеров, как Ильинский, Гарин, Зайчиков, Мартинсон, не только активно сблизила русский театр с современностью и принесла с собой обновление реализма, но и оказала затем огромное воздействие на творчество самых разных артистов в России (от Хмелева до Глизер и от Михоэлса до Певцова) и за рубежом.

{339} Вот почему целостный по методу и стилю спектакль «Мандат», в котором именно эксцентрическая школа актерской игры впервые торжествовала победу, был важным событием в мировой истории сценического искусства.

Б. Алперс со свойственной ему безупречной точностью описаний рассказал, как играли актеры в «Мандате». Он отметил, что «поведение каждого персонажа “Мандата” на сцене построено на резком чередовании неподвижных и безмолвных мертвых поз и мимических кусков с их передвижениями и с произнесением отдельных фраз. Происходит как будто перманентное механическое воскрешение персонажа и снова возвращение его в “небытие”, в неподвижность».

Из этого верного наблюдения Б. Алперс делал, однако, неточные выводы. Он утверждал, что театр в «Мандате» имеет дело «только с социально-обезвреженными мертвецами», что «на несоответствии между окаменевшей позой и следующим за ним движением и громкой речью построен мрачный комизм этих персонажей, механически заведенных кукол»[[844]](#endnote-824). Потом уже Г. Бояджиев, ссылаясь на Алперса, утверждал, что в «Мандате» актер «становился персоной из музея восковых фигур. Это исключение жизненной индивидуальности образа вело к ослаблению самой творческой воли актера, и в результате образ, задуманный как острый и обобщенный сатирический тип, становился подчеркнуто рациональным, “сделанным”, стилизованным, лишенным боевой сатирической силы, активного агитационного значения». Дальнейшее формально логическое развитие этого тезиса приводило Г. Бояджиева к выводу, будто «маска Гулячкина была маской “мещанства вообще”, его отталкивающим символом, как бы вынесенным за скобки современности»[[845]](#endnote-825).

Вот мы и оказались — движимые саморазвитием театроведческой мысли — за тридевять земель от конкретно-чувственной плоти спектакля, центральной фигурой которого был Эраст Гарин в роли Гулячкина.

Меньше всего о Гулячкине можно было сказать, что он выглядел «как бы вынесенным за скобки современности». Напротив этот подержанный и обносившийся мещанин в потертом пиджачке и грубошерстной фуфайке, из ворота которой тянулась длинная тоненькая шея, этот человек с лицом растерянным и взглядом смутным был узнаваем сразу. Такого можно было встретить в любом московском переулке. Состояние полнейшей дезориентированности, выбитости из колеи тоже было для людей этого круга вполне типичным. Оно лишь усугублялось и подчеркивалось, когда такая фигура ввергалась в суматоху вздорных, почти фантастических событий пьесы.

Часто Гарин — Гулячкин из этой своей странной, почти фантасмагорической жизни в обстоятельствах, для него непостижимых, в мире, враждебном его естеству, его тихим привычкам и скромным обычаям, — со сцены свистящим доверительным шепотом обращался в зрительный зал за сочувствием. За поддержкой. За ответом на мучительные вопросы.

Ведь там, в зале, сидели такие же, как он, растерянные, ошеломленные революцией люди? Они, однако, отвечали Гулячкину взрывами хохота. В театре Мейерхольда подсчитали: во время спектакля «Мандат» смех раздавался более 300 раз.

В исполнении Гарина поразительны были моменты внезапной фиксации психологического состояния, мгновения неподвижности, когда движение вдруг замирало, когда пустые глаза Гулячкина останавливались и в длительной паузе недоумения смотрели в зал, когда вся фигура его, словно бы освещенная магниевой вспышкой, вдруг застывала «в кадре». Такие «остановки» застигали героя в кризисные секунды его внутренней жизни. Точно и продуманно расставленные по партитуре роли, эти паузы, фиксирующие кризис, душевный слом, психологическую катастрофу, как раз и были {340} эксцентрической формой актерского показа внутренней жизни героя. Динамика раскрылась через статику, через оцепенение позы, лица, взгляда.

Мейерхольд тщательно выбирал такие моменты и поддерживал актерскую эксцентрику всеми средствами выразительности, доступными режиссеру. Когда в первом акте Гулячкин — Гарин неожиданно для самого себя, в каком-то хлестаковском упоении, грозно и торжественно выпаливал вдруг: «Я человек партийный!» — эта роковая фраза тотчас повергала в ужас и в оцепенение и окружающих, и самого Гулячкина. Жилец Иван Иванович, которому угроза эта адресована, в страхе съеживался, приседал до земли. Мамаша и сестра Гулячкина застывали с разинутыми ртами. Гулячкин же, ошалевший от собственного геройства, окоченевал в неестественной, одновременно горделивой и перепуганной позе. И тотчас всю эту «скульптурную группу», всю эту моментальную фотографию взрыва, приключившегося в мещанской среде, медленно, плавно уносил в глубину сцены движущийся круг.

«Эксцентризм в изображении психических провалов есть лучшее выражение реализма, и постановка “Мандата” это подтвердила», — так, довольно {341} неожиданно, по тем временам, поясняла одна из рецензий замысел Мейерхольда[[846]](#endnote-826).

Точно такими же приемами «аккомпанировал» Мейерхольд и великолепной игре Сергея Мартинсона в сравнительно небольшой роли Валериана Сметанича. В. Л. Юренева дала точное и выразительное описание этой виртуозной работы актера «В первом акте “Мандата” Мартинсон, исполняя роль Валериана, появляется на сцене в сопровождении своего отца. Они приезжают к Гулячкиным, чтобы свататься, так как Валериану и его папаше необходимы деньги.

Золотистая, густая прическа с завитой челкой делает Мартинсона безлобым. Шеи нет, голова до ушей уходит в плечи. Элегантный костюм, кашне. Когда эта расфранченная горилла начинает говорить, из его горла вырывается нищенская скрипучая нота, одна и без признака модуляций. Но молодой человек знает себе цену. Все, что он делает, делает *он*, и все выходит свысока, демонстративно, подчеркнуто. Вот они наедине с невестой, разговор не клеится, он садится за пианино спиной к публике. С невероятным шиком ударяет клавиши аккордами сердцещипательного цыганского романса. Все его тело играет. Он весь как на шарнирах, то отбрасывается далеко от клавиатуры, то стремительно набрасывается на нее. Длинные обезьяньи руки высоко отскакивают в воздух. Эта сцена и последующая за ней, когда Валериан предлагает руку невесте, чтобы идти в другую комнату, а невеста понимает слово “руку” как предложение выйти замуж, и Валериан полон смятения от происшедшего недоразумения, играются Мартинсоном характерным для него актерским приемом. Если действие достигает большого напряжения, он прерывает текст и выполняет пластически музыкальную паузу. И здесь после того как они друг друга поняли, Валериан идет, шатаясь, как в темном лабиринте, без определенного направления, путаясь в непрерывных тупиках. Яркая задача артиста передается зрителю коротенькой пантомимой.

В последнем акте “Мандата” есть еще такая же музыкальная пауза. По пьесе события нагромождаются беспорядочной кучей, действие запутывается до последнего. На сцене толпится ватага действующих лиц. Все они охвачены недоумением, потеряли нити событий и взаимоотношений. И вдруг среди этого невообразимого хаоса развинченный кретин точно уже готов и может распутать положение. Все замирают. Общее напряжение. Молчание. Настороженность. Глубокое внимание. Замерли и ждут. И вот Валериан делает рукой многообещающий жест… Наконец-то! Ясно… есть выход. Но… он только с важностью вынимает папиросу изо рта. Опять взмах рукой, снова ожидание, надежды… он возвращает папиросу на прежнее место. И так несколько раз, под гремящие оркестры, с проникновенной серьезностью и многозначительностью.

Роль Валериана почти целиком сыграна спиною к публике. Его облик запоминается зрителем даже отдельно от пьесы и актеров. Долго потом мерещится это золотоволосое ничтожество, эта человеческая торичеллиева пустота с похабным шиком манер, визитки и кашне»[[847]](#endnote-827).

Мейерхольд усугублял эксцентрику игры Мартинсона, предлагая артисту такие, например, мизансцены, когда он попадал на движущиеся тротуары, и одну ногу его несло налево, а другую — направо. Именно так мизансценировалась ситуация второго акта — неосторожная фраза Валериана воспринята Варварой, сестрой Гулячкина, как предложение руки и сердца. Он испуган, не знает, как выпутаться, и в этот момент «фигура “влипшего” барчука распластывается в движении: он попадает на движущиеся тротуары и, борясь с их движением, невольно разворачивается во всей своей расхлябанности. Перегибаясь в три погибели, крутясь в поисках равновесия, {342} он сохраняет усвоенную им “элегантность” поступи и до конца обнажает ее нелепость в “развинченных” позах, шагах и походке», — писал А. А. Гвоздев. «Актер, — резюмировал он, — работает на движущейся площадке, выявляя до абсурда психологию человека, кругозор которого замкнут в восхищенном любовании модными брюками и шимми»[[848]](#endnote-828).

Таким принципом выявления абсурда мещанской психологии, показа диких и противоестественных ее изломов руководствовались и другие участники спектакля. В. Зайчиков играл Ивана Ивановича, о котором в пьесе сказано, что он «не человек, а жилец», ведя всю роль на резком контрасте между «законченной мягкостью интонаций» и «звероподобностью его поступков»[[849]](#endnote-829).

Прислуга Настька в исполнении Е. Тяпкиной была сонной, тупой, на удивление громогласной и неуклюжей — тем эффектнее и тем несуразнее выглядело превращение ее в великую княжну и наследницу престола… Пластический рисунок всех ролей обладал редкой законченностью и ясностью. Неуверенность и неорганизованность пластики ощущались только у Мухина, игравшего Сметанича-отца и у З. Райх в роли Варвары, сестры Гулячкина.

Зинаида Райх была тогда «особой проблемой» театра Мейерхольда, оживленно муссировавшейся в кулуарах, а подчас и в бесцеремонной печати тех лет. Мастер, боготворивший свою жену, настойчиво старался сделать ее первой актрисой театра. З. Райх была красива, обладала сильным, выразительным голосом, но, писал впоследствии И. Ильинский, «ее сценическая беспомощность, а также физическая неподготовленность и, попросту говоря, неуклюжесть были слишком очевидны…» Это ощущалось и в «Бубусе», и в «Мандате». Уже через год после «Мандата», в «Ревизоре» напряженная работа Мейерхольда с Зинаидой Райх принесла свои плоды. «Многому она успела научиться у Всеволода Эмильевича и, во всяком случае, стала актрисой не хуже многих других», — признавал тот же Ильинский[[850]](#endnote-830).

Все же выдвижение З. Райх на первые роли с неизбежностью повлекло за собой ряд внутритеатральных конфликтов. Хотя внешние поводы ухода Бабановой от Мейерхольда в 1927 году были иные, несомненно, главной причиной явилась необходимость уступать Райх лучшие роли. Косвенно с воцарением Райх был связан и уход Ильинского, который расстался с Мейерхольдом в 1925 году и вернулся к нему через три года.

Это, казалось бы, более или менее частное обстоятельство — кратковременная разлука режиссера и артиста — имело, однако, свой эстетический эквивалент. Именно в тот момент, когда актер оказался в центре мейерхольдовских композиций, этим актером стал не Ильинский, а Гарин — будущий Хлестаков и будущий Чацкий. Мажорный, полный молодой энергии, озорной, обаятельный Ильинский уступил место нервному, ломкому, внезапно цепенеющему, замирающему, гротескно-тревожному Гарину. Энергия сменилась трансом, динамика — статикой, радостный шаловливый юмор — горькой и мрачной сатирой. Высочайше талантливый Гарин рельефно выразил разлад во взаимоотношениях театра Мейерхольда с меняющейся действительностью.

После «Мандата» в искусстве Мейерхольда надолго возобладали сатирические ноты. «Ревизор» стал их трагическим апогеем. Любопытно, что некоторые проницательные критики уже в «Мандате» уловили предвестья «Ревизора». Адриан Пиотровский свою статью о «Мандате» так и назвал — «Накануне “Ревизора”» — и по ходу комедии Эрдмана не мог «отделаться от мысли, что перед тобою куски будущего “Ревизора”». Особенно остро такое чувство возникло у критика в финале спектакля «Мандат» — третий акт, задуманный Мейерхольдом как грандиозная картина «страшного суда над бывшими {344} людьми», был воспринят Пиотровским как «непревзойденный в русском театре ключ к развязке “Ревизора”, к так мучившему Гоголя переключению его шутовской комедии в трагическое, монументальное зрелище»[[851]](#endnote-831).

Правда, Мейерхольд очень скоро доказал, что у него есть совсем иное решение развязки «Ревизора». Правда и то, что Мейерхольд давно уже объявил о своем намерении ставить комедию Гоголя. Но тональность мейерхольдовской постановки «Ревизора» критик предсказал заранее, и предсказал верно.

Пока Мейерхольд вел репетиции «Ревизора», его ученик В. Федоров самостоятельно начал готовить постановку пьесы Сергея Третьякова «Рычи Китай!» Это был первый и последний за всю историю Театра им. Мейерхольда случай, когда в репертуаре его появился спектакль, подписанный не самим Мастером. Первоначально в афишах значилось: «Автор постановки В. Ф. Федоров». Очень скоро после премьеры разразился, однако, скандал. Федоров заявил в печати, что уходит из ТИМа и снимает с себя «ответственность за художественную ценность спектакля». Тотчас в журнале «Афиша ТИМ» было опубликовано письмо за подписями всей труппы театра, в котором говорилось, что Федоров ставил спектакль «в порядке ученическом», что «многие звенья» (т. е. сцены — пьеса называлась «событие в 9 звеньях») «полностью переставлены Вс. Мейерхольдом», а другие — подвергнуты решительной режиссерской корректуре. Специально указывалось, что лучшая в спектакле роль боя-китайчонка, которую играла М. Бабанова, — вся «установлена и разработана Вс. Мейерхольдом»[[852]](#endnote-832). Это, кстати, впоследствии — и после разрыва с Мейерхольдом — неизменно подтверждала и М. Бабанова. И. Аксенов свидетельствовал, что как только Мейерхольд приступил к работе, «мизансцены Федорова были забыты»[[853]](#endnote-833). В афишу спектакля в результате всего инцидента были внесены изменения. В ней указывалось, что «Рычи, Китай!» — «выпускная работа студента Госуд. Эксп. Театр. Мастерской (Гэктемас) — В. Федорова, окончившего полный курс режиссерского отделения весной 1926 г.», и добавлено: «Режиссерская корректура Вс. Мейерхольда».

Спектакль, впервые показанный 23 января 1926 года, прошел с огромным успехом и вызвал большой общественный резонанс.

Это, казалось бы, свидетельствовало в пользу «драматургии факта», «искусства без искусства», за которое агитировала группа «ЛЕФ» («Левый фронт») и, в частности, один из самых настойчивых ее теоретиков, Сергей Третьяков. Сюжет пьесы был взят из газетной заметки о некоем английском {345} коммерсанте, случайно погибшем в Китае; капитан английской канонерки, не найдя никаких виновников гибели коммерсанта, приказал казнить двоих первых попавшихся китайцев. «Таков факт. Мне почти не пришлось изменять его», — со своеобразной гордостью заявил С. Третьяков в предисловии к пьесе[[854]](#endnote-834). Но вопреки этой декларации, именно преображение факта, превращение его в динамическую сюжетную основу тщательно разработанной драмы составляло весь пафос и смысл работы С. Третьякова. Кроме того, пьеса давала не только «факт», но и психологические мотивировки поступков всех действующих лиц, и оценку этих поступков.

«Перед зрителем, — писал А. Гвоздев, — проходит вереница китайских бедняков, великолепно очерченных с редкой этнографической точностью, причем маски отдельных актеров неизгладимо врезаются в память. Изнеможенные лица, заскорузлые руки, согнутые спины и прерывисто хрупкие интонации, многообразно варьированные, навсегда уничтожили праздную и вычурную “китайщину” на театре и заменили ее правдивым проникновением в жизнь трудящегося китайца»[[855]](#endnote-835). К сказанному необходимо добавить, что такая — конкретно-реалистическая разработка массовых сцен осуществлялась на сцене ТИМа впервые и явно восходила к принципам раннего МХТ.

Прямой полемикой с недавними убеждениями Мейерхольда отзывалась и сцена казни двух грузчиков, осуществленная с жестоким и резким натурализмом. Критик М. Загорский заявил даже, что у него вызывает «протест» эта сцена, «показанная во всех своих отвратительных подробностях и построенная на приемах, взятых из театров типа “Гиньоль”»[[856]](#endnote-836).

Но в такой почти натуралистической резкости был свой верный умысел: режиссер стремился вызвать в зрительном зале боль и негодование жестокостью колонизаторов и, по контрасту с мрачным колоритом эпизода казни, вводил в спектакль удивительно поэтичную тему китайчонка-боя, которого играла М. Бабанова.

Исполнение Бабановой было актерской вершиной спектакля. Фрагментарность и короткометражность остальных ролей пьесы весьма ощутимо ограничивали возможности актеров. О том, как играла Бабанова мальчика-боя, П. Новицкий впоследствии писал: «Бой, перед тем, как повиснуть на рее мачты, поет унылую песенку, в которой смелость и протест перемежаются с отчаянием и страхом смерти. Это самый сильный эпизод всего спектакля. Он переживается как страшная и глубокая трагедия народа. Песенка запоминается на всю жизнь. Когда мысленно перебираешь в памяти наиболее сильные моменты в истории советского театра, всегда возникает в памяти трогательный образ мальчика в белой полотняной одежде, со сложенными молитвенно руками, с черными торчащими жесткими волосами, с умоляющими и гневными глазами. Он плачет детскими, беспомощными слезами и угрожает кровавой и жестокой судьбе»[[857]](#endnote-837). Опять-таки в обостренном психологизме этого исполнения (с Бабановой, как уже сказано выше, репетировал Мейерхольд) чрезвычайно отчетливо видно было возникновение в эстетической системе «левого театра» новых средств выразительности. Мейерхольд искал и находил свойственные его темпераменту формы реализма.

От образности «левого театра» оставалось предложенное художником С. Ефименко наглядно-четкое деление сцены: в глубине ее — враги, английская канонерка, ее пушки, ее офицеры, миссионеры и т. п., затем «граница» — широкая полоса настоящей воды с лодками и, наконец, на просцениуме — «свои»: тут разыгрываются все сцены китайских кули. «Эта ясная схема, — замечал А. Гвоздев, — сделала спектакль понятным и доступным»[[858]](#endnote-838). Такого мнения придерживался и С. Городецкий, хотя его коробили моменты «фотографического натурализма», хотя он возражал против движения «от {346} отвлеченного конструктивизма к реалистическому». Но Городецкий считал, что «лучше всего живая картина противостояния китайцев и европейцев в финале» и что самые ценные моменты спектакля — это «моменты агитации»[[859]](#endnote-839).

Спектакль «Рычи, Китай!» оказался полем выразительной битвы между театром агитационным и театром жизненным, между театром «социальной маски» и театром конкретных, живых человеческих образов. Персонажи пьесы четко и просто делились на две группы. В списке действующих лиц было указано: «а) европейцы, б) китайцы». Белые — европейцы, угнетатели, враги; желтые — угнетенные, друзья. Для этих двух групп были избраны два принципа сценического решения. «Китайские бытовые сцены, — свидетельствовал С. Радлов, — поставлены с большим мастерством, прилежанием, а часто и с нежностью. Это самое сильное в спектакле. Гораздо хуже обстоит дело с европейской частью… Поставленная в духе самого элементарного, нарочитого гротеска, она разламывает спектакль на две совершенно не соединимых стилевых половины… Когда в группу “переживающих”, “в образе живущих” китайцев входят ужасные турист и туристка, — продолжал Радлов, — получается совершенно непонятное соединение халтурного плаката с хорошей картиной репинского толка. Когда китайцы так человечны, без дутого и картонного героизма, зачем же изображать европейцев такими уж злодеями для маленьких детей?.. Как-то неловко смотреть в театре Мейерхольда применение приемов, затасканных уже во всех драмкружках, и {348} буржуазия, разлагающаяся в неизбежном фокстроте, вызывает не гнев, а уныние»[[860]](#endnote-840).

Вот какая выходила схема: психологически точным образам угнетенных противостояли грубые плакатные маски угнетателей. Для Мейерхольда этой поры — после «Мандата», перед «Ревизором» — такое решение кажется странным и грубым анахронизмом, и вернее будет, по-видимому, отнести его на счет «автора постановки» В. Федорова, как бы ни отмежевывался от этого авторства коллектив ТИМа. Мейерхольдовская «корректура» дала спектаклю самые тонкие и самые эффектные эпизоды, превратила в маленький шедевр блестяще сыгранную Бабановой роль боя. Но корректура эта не только не сняла, а еще больше выявила основное противоречие в художественном строе спектакля. Правда жизненных подробностей в нем забивала агитацию плаката. Образы вполне конкретных живых китайцев — даже эпизодические (например, лодочник Чи — А. Темерин) — волновали зрителей. Образы-маски европейцев воспринимались с холодным равнодушием.

Этого следовало ожидать, «агитка» давно уже не пользовалась популярностью, она глохла, погибала, ею никто не интересовался. Но театр Мейерхольда по инерции первых послереволюционных лет никак не мог с ней расстаться, и все искал новые и новые способы применения излюбленных «социальных масок», мобилизуя им в помощь самые разные способы воздействия на публику. В спектакле «Рычи, Китай!» таким вспомогательным средством должна была стать этнография, точно воспроизведенная «китайщина». Но она не помогла, напротив, задуманная как выгодный фон для развертывания агитационного искусства политического гротеска, она силой своей правдивости вышла на первый план.

«Занимательно и любопытно, — писал П. Марков, — наблюдать китайский быт, такой, каким он показан в Театре имени Мейерхольда, без сладеньких украшений и экзотических красивостей; слушать китайские напевы, смотреть на уличные сценки китайского порта — такова этнографическая картина. Но за всем этим еще интереснее и уже по-настоящему волнующе следить за отдельными образами и их сочетанием. Китайский мальчик, “бой”, которого играет Бабанова, и лирическая сцена самоубийства которого поставлена с режиссерским совершенством, объясняет больше, чем плакатная агитационность. В судьбе отдельных персонажей, в мимолетных фигурах трагедия Китая сквозила яснее, чем в замысловатой конструкции. Так происходило долгожданное “раскрытие скобок”, разоблачение агитационной схемы, перемещение агитации от “плаката” к раскрытию человеческой судьбы»[[861]](#endnote-841).

«Раскрытие скобок» означало отказ от плакатной однозначности сценического языка, осуществленное в спектакле в человечески-конкретных образах китайцев. Правда жанра, правда психологизма, всякая конкретная правда была привлекательна, она-то и отодвигала и глушила «социальные маски».

Их время кончилось, их пора было сдавать в музей театра — вот главный и, надо сказать, давно уже назревший вывод, который подсказывал спектакль «Рычи, Китай!».

Новые возможности искусства Мейерхольда открыл «Мандат» и мощно продемонстрировал «Ревизор».

Но и после «Ревизора» агитка еще раз дала уже явно болезненный рецидив. К 10‑летию Октября Мейерхольд поставил политобозрение Р. Акульшина «Окно в деревню» (премьера 8 ноября 1927 года).

Подготавливая этот спектакль, Мейерхольд так рассказывал о своем замысле: «В дни празднования десятилетия Октября город должен услышать голос деревни. ГТИМ хочет, чтобы этот голос прозвучал с его сцены. Должно получиться впечатление, что на сценическую площадку врывается сама деревня, что она использует сцену как плацдарм для показа ряда кусков из {349} своей жизни, использует данный спектакль для того, чтобы через него, как через рупор, прозвучал тот подъем, которым деревня так же, как и город, охвачена 7 ноября 1927 г. Задача спектакля — влить бодрость, радость в зрительный зал. Спектакль строится на механическом сцеплении ряда картин, проникнутых единством темы (советская деревня) и настроения (радость строительства новой жизни)»[[862]](#endnote-842).

Понимая, как и все его товарищи по искусству, что агитка себя изжила, на словах от нее отрекаясь, Мейерхольд фактически создавал именно агитку, только — монументальную, «грандиозную», бессюжетную (и оттого особенно скучную), начиненную отрывками из хроникальных кинофильмов, которые показывались по ходу действия и совсем уж наглядно обнаруживали всю его неестественность, напыщенность, неправдоподобность…

Зрители — и городские, и деревенские — справедливо упрекали Мейерхольда в нарочитой идеализации деревни, ее подкрашивании, в незнании деревенского быта, в бессодержательности зрелища. Поражение театра было слишком очевидным.

Оно свидетельствовало не только об исчерпанности возможностей агитационного театра. Был в этом поражении и другой, более серьезный смысл: театр Мейерхольда не находил непосредственного контакта с изменившейся действительностью, терпел фиаско в неловких попытках ее утвердить и восславить.

## **{****350}** Обновленная классика

Ваша правда, так надо играть.

Борис Пастернак

В середине 20‑х годов быстрый бег Мейерхольда внезапно замедлился. Пора стремительной смены сценических форм как-то сразу окончилась. «Великодушный рогоносец», «Доходное место», «Лес» и «Мандат» были все поставлены за три года, причем в параллель с этими работами Мейерхольд выпустил еще несколько других спектаклей. Но между премьерами «Мандата» и «Ревизора» пролегла дистанция почти в два года длиной — срок для Мейерхольда непомерный, особенно если учесть, что он отвлекался только однажды, для режиссерской корректуры спектакля «Рычи, Китай!». Гоголевский «Ревизор» готовился с невиданной тщательностью. Работа эта была для Мейерхольда одновременно итоговой и словно бы первоначальной.

Настало время собирать плоды, настало время собрать воедино и продемонстрировать уже проверенные, по-разному испытанные, в равных обстоятельствах опробованные возможности новой театральной системы. Но этого было мало. Настало время показать и новые, еще никому, в том числе и самому Мастеру, неведомые ее потенции. Такие задачи диктовало не только саморазвитие искусства Мейерхольда, хотя и «Лес», и, особенно, «Мандат», спектакли острые, броские, атакующие, затаили в самих себе, в самом их образном строе потребность более серьезного, более глубокого подхода к той проблематике, которую они выдвигали. В паузах этих спектаклей, в музыкальных интермедиях «Леса», в странных замираниях «Мандата» была некая вопросительность. Зрительный зал и сцена объединялись в заинтересованном и напряженном молчании, когда, словно бы выступая за границы означенной, веселой и сатирической темы, вдруг звучала — вроде бы совсем неуместно и ни к чему — мелодия гармошки в «Лесе» или застывал в оцепенении, чуточку инфернальном, чуточку жутком, во всяком случае — совсем не смешном — мейерхольдовский Гулячкин. Дело тут было не в произвольных или случайных нарушениях требований веселого жанра. Дело было в том, что время загадывало какие-то странные загадки, и Мейерхольд их слышал, по-своему их повторял, адресовал зрительному залу, но ответить и сам не мог.

В «Ревизоре» он попытался эти загадки разгадать. Забегая вперед, сразу же скажем, что первым следствием такого отважного намерения стало переключение комедии Гоголя в жанр трагедии.

Но надо помнить и о другом. В момент, когда Мейерхольд начал работу над «Ревизором», он уже не был единственным на театре властителем дум. Короткое время его театрального единовластия пролетело. Мейерхольда все еще называли вождем левого искусства, единственным и несравненным революционером сцены. Его имя все еще звучало как девиз и как лозунг театрального новаторства. Но рядом с этим громким именем произносились {351} уже и другие имена. В Первой студии МХАТ с пугающей скоростью развивался нервный, чуткий, легко ранимый и потому особенно притягательный гений Михаила Чехова. Чехов репетировал Гамлета, когда Мейерхольд готовил «Ревизора». Трудно было предсказать, какой это будет Гамлет, но заранее виделось грозное и многозначительное совпадение великого актера и великой роли. В стенах самого Художественного театра после долгих лет немоты вдруг началось какое-то веселое возбуждение. Молодые питомцы Второй студии готовились перенести на сцену роман Михаила Булгакова «Белая гвардия». И этот спектакль тоже репетировался в параллель мейерхольдовскому «Ревизору». Кроме того, сам Станиславский ставил «Горячее сердце». Все это были обещания, но Мейерхольд понимал, насколько они серьезны. Еще внушительнее выглядели реальные, вполне бесспорные успехи уже сыгранных спектаклей — «Шторма» в совершенно безвестном дотоле, даже и не принимавшемся в расчет Театре им МГСПС, «Виринеи» в Вахтанговской студии, «Любови Яровой» в Малом, «Блохи» в Первой студии МХАТ. Каждый из названных успехов не только предъявлял новые таланты, но и выражал новые требования времени. Найти какую-то единую формулу этих требований, которая бы одновременно объясняла успех и грубой деревенской правды «Виринеи», и балаганно-лубочной стилизации «Блохи», и суровой протокольности «Шторма», и колоритного жанризма «Любови Яровой», было совсем нелегко.

Тем не менее такая формула существовала, и Мейерхольд ее если не постиг умозрительно, то, во всяком случае, учуял, уловил. Общей темой сценического искусства середины 20‑х годов стало сопротивление деловой прозе, трезвости, сухости, серым краскам обыденности, обесцветившим жизнь. Это была вполне понятная тоска людей, переживших героическую эпоху и с трудом применявшихся к повседневности нормального существования. Искусство возражало хозрасчету. Оно с одинаковым умилением вспоминало тифозную вошь «Шторма» и сказочную блоху Лескова, любовалось Швандей и Виринеей. Оно и в спектаклях самого Мейерхольда с тревогой вглядывалось в какого-нибудь Гулячкина, словно спрашивая: зачем? С этим вопросом нервно заметался на подмостках Братишка в пьесе Билль-Белоцерковского «Штиль». С этим вопросом вышел на сцену чеховский Гамлет. С этим вопросом осмелились обратиться в зрительный зал Турбины. Ответ был дан в спектаклях 1926 года.

Между «Горячим сердцем» Станиславского и «Ревизором» Мейерхольда существует глубокая внутренняя связь. Прежде всего — тематическая. Оба спектакля не только и не просто выносили беспощадный приговор общественному строю, сметенному революцией. Такая задача ставилась и Мейерхольдом, и Станиславским, но оба сознавали, конечно, что она слишком локальна и — на девятом году революции — вряд ли может быть достаточно интересна. И Станиславский, и Мейерхольд задумывали свои новые сценические композиции более масштабно, более широко. Ставились спектакли о России, ее судьбах, о неизбежности разрушительной революции, и о том, что уцелело, сохранилось после революционной грозы.

Под впечатлением «Мандата» П. А. Марков прозорливо заметил, что Мейерхольд «собирает острые наблюдения, брошенные на пустую и страшную, сильную и страстную жизнь, чтобы сконденсировать их в форму нового и сгущенного реализма. Мейерхольд выступает как собиратель русского театра. Былую свою разбросанность он обещает заменить сосредоточенностью»[[863]](#endnote-843).

В работе над «Ревизором» обещание сосредоточенности сбылось. Собирательная энергия Мейерхольда прежде всего выказала себя в новой композиции текста. Мейерхольд задался целью сыграть не «Ревизора», но Гоголя — как некое художественное целое, Гоголя — как стиль и Гоголя — как особый {352} мир, Гоголя — как Россию, задача воспроизведения стиля автора и, шире, стиля эпохи здесь еще больше расширялась. Соответственно этой цели исполнялся не канонический текст комедии, а текст, составленный Мейерхольдом и М. Кореневым из всех шести сохранившихся авторских ее редакций. Восстанавливались фразы, в свое время изъятые цензурой, вводились в текст отдельные фрагменты, реплики и даже эпизодические персонажи из «Игроков» и других маленьких — законченных и незаконченных — вещей Гоголя. Насколько могла соответствовать воле и намерениям автора такая работа, можно было только гадать, но Мейерхольда эта проблема вовсе не волновала. Ему важно было другое — максимальное расширение пределов и масштаба пьесы. По сути дела создавался новый текст «Ревизора», и автором этого текста был Мейерхольд.

«Ревизор» должен был исполняться как бы на фоне «Мертвых душ», спектакль должен был прозвучать как сценическая поэма о России. Во время репетиций и бесед о будущем спектакле знаменитая фраза Пушкина, сказанная после прочтения «Мертвых душ», — «Боже, как грустна наша Россия», — повторялась многократно. Именно эта фраза дала спектаклю эмоциональный камертон. Мейерхольд говорил актерам: «Нужно избегать всего сугубо комедийного, всего буффонного, не брать ничего от commedia dell’arte и постараться все дать трагикомедийно. *Держать курс на трагедию*…»[[864]](#endnote-844)

Гоголь хотел «собрать в кучу все дурное в России» и смехом поразить общественные пороки. Мейерхольд, приступая к «Ревизору» в 1926 году, подхватывал пушкинскую тему грусти о России и переключал комедию в трагедийный план потому, что «дурное», осмеянное Гоголем, оставалось неуязвимым. Изменяясь и внешне обновляясь, оно проникало в неузнаваемо преобразившийся быт. Более того, оно обнаруживало удивительную способность развиваться в гипертрофированных формах и в новых масштабах.

Ощущением агрессивной силы прошлого, вероятно, подсказано было и возникшее у Мейерхольда желание стереть с пьесы пыль захолустья. Он дал «Ревизору» столичный масштаб. Он показал в спектакле не мертвую и тусклую провинцию, а блистательную столицу империи, любовно воспроизвел торжественность русского ампира, его фарфор, бронзу и парчу, его стильную мебель красного дерева и карельской березы, его секретеры, бюро, клавикорды, его мерцающий хрусталь… Каждая сцена предлагала взору зрителей изысканные интерьеры и удивительные по красоте натюрморты. Решение это, надо сказать, было отнюдь не произвольным, он находило свою опору и в каноническом тексте комедии. Спустя три десятилетия после премьеры «Ревизора» у Мейерхольда, Г. Гуковский писал, что «хотя в “Ревизоре” непосредственно изображен некий обобщенный отдаленный город, — через всю комедию проходит как бы вторым планом, фоном или аккомпанементом, тема и образ Петербурга, столицы. За всем показанным в “Ревизоре” непосредственно стоит Петербург, средоточие и источник зла… Петербург маячит за всем происходящим в “Ревизоре”, и это рождает особый элемент театрального стиля комедии, — довольно обильные случаи, так сказать, перехода реплик через рампу, как бы прямых отсылок в них к реальным людям столичного зрительного зала и — шире — реального Петербурга»[[865]](#endnote-845).

Другими словами, в гоголевском «Ревизоре» Петербург подразумевался как аудитория и как объект сатиры. Мейерхольду же Петербург нужен был как увеличительное стекло. Вначале, правда, режиссер хотел всей внешности спектакля «придать вид замусоленности, провинциальной пыли, мути, сероватости, как в мутном аквариуме плавают вылинявшие рыбы. Бывают золотые, нарядные, а бывают такие иногда, что плюнуть хочется — какие-то маленькие сомы, тритоны, муть, никто никогда не чистит. Я просил художника {353} в однотонной гамме зеленовато-коричневой найти всякие комбинации тонов»[[866]](#endnote-846). Но потом решительно отказался от этой болотной одноцветности и «провинциальной пыли» и поставил перед собой иную цель: «показать “свиное” в эффектном и красивом, найти “скотинство” — в изящном облике брюлловской натуры»[[867]](#endnote-847).

«Скотинство в изящном облике» — такова была эстетическая формула мейерхольдовского «Ревизора». Знаменитые «свиные рылы» он не изобразил, словно предчувствуя, что это сделает в «Горячем сердце» Станиславский.

В обычных интервью перед премьерой Мейерхольд настойчиво подчеркивал два обстоятельства: пьеса современна, она звучит «предостерегающей сатирой», и он ставит ее «в плане реализма». И уточнял: «принцип работы над “Ревизором” я назвал бы условно “музыкальным реализмом”, хотя, конечно, этот термин нуждается в расшифровке»[[868]](#endnote-848). Курс на реализм был взят Мейерхольдом твердо и сознательно. Он говорил: «Условия преемственности театральных приемов заставляют революционный театр, стремящийся дать зрителям-трудящимся современное театральное зрелище, практически изучать лучшие образцы театральной культуры прошлых эпох. Успех, выпавший на долю “Леса” и “Мандата”, явственно доказывает, что подлинные традиции русского реалистического театра, взятые режиссером и (в “Мандате”) молодым драматургом под углом зрения революционной эпохи, вызывают горячий отклик у зрительного зала наших дней и, в первую очередь, у зрителей-рабочих».

Указывая далее, что на этот раз ставится прежде всего «актерский спектакль»[[869]](#endnote-849), Мейерхольд заметил: «Благодаря особенностям вещественного оформления спектакля, главные сцены взяты нами, как говорят на языке кино, крупным планом. Это дает интересную четкость фигур и обязывает актеров к несколько иной игре, чем это практиковалось на старом театре. Мы старались учесть не только наш прежний опыт и достижения актеров Щепкинской школы, но внимательно изучили еще и приемы игры больших актеров кинематографа и думаем, что в какой-то мере нашу задачу мы осуществили»[[870]](#endnote-850).

Упоминание о «крупном плане» намекало на главный принцип общего постановочного решения. Он был гениально прост.

Придавая спектаклю содержание эпохальное, переводя комедию в трагедийный регистр, отказываясь от захолустья и возводя всех персонажей в столичный ранг, Мейерхольд, однако, на этот раз чрезвычайно сжал, сузил и замкнул сценическое пространство.

Первый план сцены был наглухо отделен от ее глубин сплошной дугообразной линией из 11 дверей, отполированных под красное дерево. На просцениуме было еще четыре двери, по две справа и слева. Все эти 15 дверей ограждали полукруг сцены. Сплошная стена красного дерева сверху соединялась с порталом сцены завесой болотного, мутно-зеленого цвета. Но все это замкнутое пространство полностью использовалось только в четырех эпизодах спектакля. В основном же действие разыгрывалось на маленькой выдвижной площадке (размером приблизительно 3 × 4 метра), которая выезжала на середину сцены. Три центральные двери для этого раскрывались, как ворота. Таких выдвижных площадок было у Мейерхольда две: пока на одной играли, другую за сценой снаряжали и готовили «к выезду». На фурках и разыгрывались почти все эпизоды «Ревизора». Фурки были слегка наклонены к зрительному залу.

Кинематографические «крупные планы», о которых говорил Мейерхольд, возникали из-за того, что действие, подчас многолюдное, втискивалось на эти маленькие площадки, вывозившие актеров к авансцене. В. Шкловский острил: «Актеров подавали порциями на маленьких площадках-блюдечках»[[871]](#endnote-851). Необходимость строить «на блюдечках» почти весь мизансценический рисунок {354} грандиозного по замыслу спектакля Мейерхольда не стесняла, напротив, эта теснота воодушевляла его и возбуждала его фантазию.

А. Гладков записал два мейерхольдовских высказывания по этому поводу.

Вот первое: «К необходимости маленькой игровой площадки в “Ревизоре” меня привела забота о том, чтобы справиться с огромным количеством текста, сэкономив время на длинных переходах. Но, соорудив такую площадку я получил возможность понять прелесть того, что я называю “самоограничением”. В разной мере этот принцип лежит в природе любого искусства, и эта как бы “несвобода” является источником преимуществ в технике выразительности: в ней раскрывается настоящее мастерство»[[872]](#endnote-852).

А вот и вторая запись: «Бальзак говорил, что вершина в искусстве — это построить дворец на острие иглы. В сущности, и “Великодушный рогоносец” с его принципиальным внешним аскетизмом, и “Ревизор”, сыгранный на маленькой площадке, были внушены подобным стремлением»[[873]](#endnote-853).

Следует заметить попутно, что конструктивную установку «Ревизора» Мейерхольд, неудовлетворенный эскизами В. Дмитриева и И. Шлепянова, спроектировал сам. Художнику В. Киселеву были доверены только костюмы, гримы, бутафория и подбор подлинных антикварных вещей, которых в спектакле было множество. Придуманные Мейерхольдом выдвижные площадки, писал Н. М. Тарабукин, «дали возможность локализовать сценическое пространство узкими пределами и тем самым превратить каждый эпизод с изобразительной стороны в прекрасно построенную композиционно-пластическую и живописную картину»[[874]](#endnote-854). Эта удивительная картинность, красота, живописность буквально каждого момента, каждого «кадра» мейерхольдовского «Ревизора» была бесспорна. Изящество и красота были законом спектакля, ибо, мы помним, ставилась задача показать «скотинство в изящном облике». Но выдвижные площадки выполняли еще одну важную функцию. Вопреки остроумному замечанию Шкловского, на этих «блюдечках» преподносились публике не актеры, а персонажи. В сумрачном освещении медленно выкатывалась к авансцене платформа. Будто машина времени, она вывозила в современность неподвижную картину ушедшей эпохи — ее вещи, мебель красного дерева, фарфор, бронзу, шелка и парчу и — людей ушедшей эпохи. Сильные лучи прожекторов тотчас втыкались в эту картину, сверкая в изломах бокалов граненого хрусталя, мягко освещая нежную штофную обивку кресел и кушеток, мертвые, будто восковые лица. Над всей картиной нависала протяжная пауза, и вдруг все сразу приходило в движение.

Какой это производило эффект, видно хотя бы из описания Сергея Радлова: «Хрусталь сверкает, прозрачный и синий, — рассказывал он, — тяжелый шелк блестит и переливается; ослепительно черные волосы и ослепительно белая грудь медлительной и важной дамы; франт, гофмановски пьяный, романтически худощавый, сомнамбулическим движением приближает сигару к усталому рту. В серебряный сосуд крошатся куски тяжелой и сочной дыни. Зачарованные вещи, чуть колеблясь, плывут по рукам загипнотизированных слуг. Тяжелые, прекрасные диваны, как слоны из красного дерева, спят пышным и величественным сном»[[875]](#endnote-855).

Сквозь этот «сон» должны были, однако, пробиться и завязаться — в каждом эпизоде наново — связи между прошлым и настоящим. Персонажи спектакля, откровенно реставрировавшего вещи, быт и внешнюю красу отошедшей эпохи, обязаны были доказать свою актуальность как бы вопреки всей той обстановке, в окружении которой они выдвигались на сцену. Значит, особое, чрезвычайно важное значение обретала режиссерская интерпретация фигур спектакля. В том, как видел и как показывал Мейерхольд {356} персонажей «Ревизора», принципы его «музыкального реализма» обнаруживались самым наглядным образом.

Прежде всего, с новой решительностью отвергалась классическая система создания сценических характеров. Мейерхольд отказывался ставить знак равенства между реализмом и психологизмом и соответственно не считал возможным рассматривать персонаж как некую сумму определенных человеческих свойств, как некое психологическое единство, пусть даже и способное (в пределах данности *этого* характера) к развитию. Принцип целостности характера, поставленный под сомнение еще Чеховым, Мейерхольдом всегда отрицался. Не в создании «характеров» видел он смысл и цель сценического искусства вообще, актерского искусства в частности. Одно время в театре Мейерхольда торжествовал принцип социальной маски. На смену этому принципу пришел принцип социальной типичности. Типические образы в театре Мейерхольда обладали индивидуальной конкретностью. Но это не была конкретность характера. Это была конкретность определенного стиля, конкретность автора, его манеры. В данном случае — конкретность Гоголя.

П. Марков сразу же заметил, что Мейерхольд в этом спектакле «добровольно отказывается от действенного развертывания внутреннего зерна образа. В брошенном взгляде, в отдельном проходе, в опущенной руке он показывает больше, чем видит обыкновенный наблюдатель; показывает (или хочет показать) раскрытие судьбы человека и одновременно блестящий ритмический театральный эффект… Актер играет одно и то же состояние в продолжение целого эпизода на основе точнейшего ритмического рисунка, подаренного режиссером актеру»[[876]](#endnote-856). Другими словами, индивидуальное открывалось в ритме, а ритм был авторским: режиссер ритмически, музыкально «читал» судьбу каждого персонажа в соответствии со своим ощущением гоголевского ритма, гоголевского «нерва».

Сильнее всего, резче всего новый принцип предъявлялся фигурой Хлестакова, которого играл Эраст Гарин. О единстве и определенности характера тут невозможно было говорить. Гоголь писал, что Хлестаков — «фантасмагорическое лицо, которое, как лживый олицетворенный обман, унеслось вместе с тройкой, бог знает куда»[[877]](#endnote-857). Скорее всего, эта именно фраза оказалась ключевой для мейерхольдовского Хлестакова. Гарин играл хамелеона, в каждом эпизоде это был новый человек — то кочующий шулер, то петербургский чиновник-волокита, ловелас, то блестящий гвардеец, то столичный мечтательный поэт, то высокомерный, удачливый карьерист… Но во всех этих превращениях гаринского Хлестакова неизменно сохранялась нотка холодноватой, зловещей надменности. То страшное, жутковатое, что пять лет назад угадал в Хлестакове Михаил Чехов, что в чеховской раздерганной больной фигурке вдруг выглядывало с мрачной улыбкой и — вновь пряталось, ускользало, то здесь, в исполнении Гарина, было твердо узаконено и утверждено. Нагловатая инфернальность стала основой всех метаморфоз. Каков бы ни был гаринский Хлестаков, каков бы ни был костюм его — клетчатый плащ или богатая гвардейская шинель, или черный сюртук — неизменной оставалась неслышная и развинченная походка, мутная безразличность взгляда, странная задумчивость интонаций. «На наших глазах испуганный фертик превращается в фантасмагорическую фигуру самозванца», — писал А. Луначарский[[878]](#endnote-858). «Черная фитюлька, фикция, мираж», — писал Д. Тальников[[879]](#endnote-859).

Михаил Чехов увидел человека, «обезумевшего от собственной лжи, потерявшего чувство времени, как будто он будет лгать *вечно*». Леонид Гроссман писал, что Хлестаков — Гарин — «персонаж гофманской сказки… словно погруженный в марево своих мучительных видений»[[880]](#endnote-860). Б. Алперс заметил: «из прошлой эпохи выглядывает на аудиторию этот многоликий фантом {357} с невских берегов, холодными выцветшими глазами рассматривающий мир сквозь квадратные стекла роговых очков»[[881]](#endnote-861). В. Волькенштейн был изумлен «демонической уверенностью» Хлестакова[[882]](#endnote-862).

Итак, фигура Хлестакова всеми воспринималась как инфернальная. Ощущение это усугублялось тем, что по следам Хлестакова Мейерхольд пустил его двойника. «Заезжий офицер», почти бессловесный спутник, вечно пьяный, с изломанной бровью на лице, бледном до синевы, повсюду неотступно следовал за Хлестаковым. А. Кельберер, игравший роль Заезжего офицера, придавал ему роковой отпечаток. То и дело офицер останавливался, прислонясь спиной к стене или колонне, скрестив руки на груди, с видом загадочным и молодцеватым, с циничной усмешкой на губах… Впрочем, и другие столь же загадочные видения возникали в спектакле. Артисту В. Маслацову дана была почти бессловесная эпизодическая роль Капитана в голубом мундире. Только трижды на протяжении спектакля появлялся Капитан, но, например, Михаил Чехов поражен был тем, каким увидел Мейерхольд этого «офицеришку, бледного, ничтожного, захудалого, в голубом, светлом мундирчике; офицеришка бродит по сцене молча, без смысла, без цели, пустой… и вокруг него пустота — его не видит никто из участников пьесы. Что же, значит, — спрашивал М. Чехов, — офицеришка — пустое место в спектакле? Да, конечно, но не в спектакле, а в человеке. “Идея” пустоты и бесцельности жизни, воображенная и уплотненная Мейерхольдом до степени кошмарной реальности».

Во имя какой же цели добивался этой «кошмарности» Мейерхольд, чьим идеалом в работе над «Ревизором» была, по его же словам, «спокойная трезвая ясность. Ничего более»[[883]](#endnote-863).

Цель его легко понять, если вспомнить, что пьесе придавалось трагедийное звучание. Мейерхольд хотел, чтобы над миром, им воссозданным, над всем этим изящным и красивым «скотинством» нависало ощущение неизбежной катастрофы.

Какая-то близость крушения, полного развала всей жизни, «конца света» определяла и поведение Городничего. Пусть Городничий в спектакле Мейерхольда был отодвинут на второй план и как бы смешался с толпой чиновников, все же в этой толпе он оставался фигурой центральной. «Городничий и чиновники, — с обычной четкостью формулировал Гвоздев, — даны как запевала и хор»[[884]](#endnote-864). П. Старковский в роли Городничего выглядел «эффектным вылощенным гвардейцем с благородными интонациями шиллеровского маркиза Позы», — писал М. Левидов[[885]](#endnote-865). В самом деле, Городничий тут был относительно молодым, слегка европеизированным, дебелым, приятной наружности и осанистым человеком. Но уже самое начало спектакля заставало его на грани безумия, в состоянии полнейшего ошаления. «То ли ты стоишь на колокольне, то ли тебя хотят повесить» — вот гоголевская фраза, наиболее точно выражавшая его самочувствие. Конечно, он, Городничий, немало ревизоров повидал на своем веку и всегда их обводил вокруг пальца. Но этот ревизор, такой ревизор-оборотень был для его сознания чрезмерен. В состоянии обалдения и, в буквальном смысле слова, зачарованности ложью, неверным, сбивающимся шагом шел он сквозь спектакль.

Зато городничиха, которой в спектакле Мейерхольда было уделено чрезвычайно много внимания и места, она, эта «гвардейская тигресса», «губернская Клеопатра», «шикарная светская львица», наконец, «кустодиевская русская Венера», на протяжении всего спектакля пребывала в состоянии резвости и чувственного возбуждения. Для Анны Андреевны, женщины пресыщенной и пышной, перезрелой, но жадной, явление инфернального, воспаленного и пустого Хлестакова было не угрозой, не бедой, а только обещанием каких-то еще неизведанных и потому заманчивых наслаждений…

{358} Не без основания полагая, что роль Анны Андреевны так увеличилась в угоду актерскому аппетиту З. Н. Райх, некоторые критики особенно ядовито высмеивали именно городничиху. «Почти на всех блюдечках, поданных во время спектакля, была городничиха… — усмехался В. Шкловский. — Она мимирует на всех блюдечках. Остальные реагируют на нее жестами и нечленораздельными воплями… Переодевание, танцы, пение, слезы — все это есть у городничихи. Одним словом, это она написала “Юрия Милославского”». Статья Шкловского называлась «Пятнадцать порций городничихи»[[886]](#endnote-866). Это была не самая злая из всех статей, посвященных «Ревизору», но самая оскорбительная для Мейерхольда. Мейерхольд реагировал на нее яростно и грубо. «Шкловский — фашист», — заявил он[[887]](#endnote-867). Такие сильные выражения уже употреблялись, хотя представления о фашизме были достаточно смутными. Между тем, если бы Мейерхольд не был ослеплен яростью и оказался в состоянии спорить по существу, он мог бы и возразить Шкловскому гораздо более убедительно. Он мог бы сказать, что необыкновенно разбухшая роль городничихи выполняет в его «Ревизоре» чрезвычайно важную функцию — «привязывает» всю обобщенную концепцию к конкретности сегодняшнего дня. Но внутритеатральная ситуация была слишком накалена, вопрос об искусственном выдвижении З. Райх в центр спектакля был слишком болезненным, и даже Маяковский в этом пункте защищал Мейерхольда довольно неуклюже: «не потому, мол, он дает хорошие роли Зинаиде Райх, что она его жена, а потому он и женился на ней, что она прекрасная артистка»[[888]](#endnote-868).

К дискуссии, бушевавшей вокруг «Ревизора», мы еще вернемся. Сейчас попытаемся возможно более тщательно восстановить режиссерскую партитуру спектакля, ибо речь идет об одном из самых совершенных (если не о самом совершенном) творений Мейерхольда.

В кромешной тьме в центре сцены беззвучно раскрывались ворота, и прямо на зрителей выезжала — будто из туманной мглы прошлого — маленькая платформа. Она подкатывалась к переднему краю сцены, и внезапно лучи прожекторов ударяли в нее со всех сторон, резко освещая группу чиновников, сгрудившихся за круглым столом. Наступала долгая пауза… «Кажется, — заметил А. Гвоздев, — будто это мизансцена Московского Художественного театра. Кусок настоящего быта 30‑х годов»[[889]](#endnote-869). Колебались огоньки свечей. Дымились длинные трубки и чубуки. На полированной поверхности стола лежали руки — расслабленные у одних, напряженные у других. Руки, трубки, чубуки — все это давалось крупным планом и все это окутывалось сразу же клубами табачного дыма. Вопросительное, встревоженное ожидание читалось на лицах чиновников. Городничий, восседавший в центре — в домашнем халате, явно больной, — произносил, наконец, очень медленно, на одной низкой ноте: «Я пригласил вас, господа…» Когда долгая фраза эта докатывалась до слова «ревизор», все чиновники вдруг взметнулись, затрепыхались, будто ужаленные, повыскакивали из-за стола, попрятались — кто под стол, кто за кресло Городничего, кто за спинку соседа, и снова замерли, оцепенели, ожидая, что же будет дальше. Несколько раз на протяжении всего этого первого эпизода («Письмо Чмыхова») повторялась та же игра: переполох, возбуждение, минута суетливой подвижности — и пауза оцепенения, как бы отдаленно предвещающая финальную немую сцену.

По ходу эпизода появлялись новые и новые чиновники. Один за другим проталкивались они за стол, на диван, толкая и «уплотняя» друг друга — впечатление тесноты все усиливалось. Чиновники раскуривали свои трубки — длиннейшие и коротенькие, зажигая бумажки от огня свечей, и клубы дыма плыли перед их бледными лицами. Когда Городничий требовал «подать сюда Ляпкина-Тяпкина», вообще всякий раз, когда он повышал голос, {359} мгновенная пляска испуга возникала и вдруг прекращалась в этой дымной тесноте. Головы втягивались в плечи, пальцы рук мелко дрожали. Между тем, лекарь Гибнер массировал больного Городничего, медленно забинтовывал ему руку, лил ему капли в глаз и в ухо, спасал его. Заодно лекарь успевал еще забинтовать голову Коробкина, у которого болели зубы. Торчащая над столом наглухо забинтованная белая голова эта выглядела жутко. Свечи передавались из рук в руки, в их неверном, шатающемся освещении на сцену наваливалось напряжение страха. Сильнее всего слышалось оно в гнусавом голоске Земляники — В. Зайчикова. Только явление Почтмейстера — М. Мухина, дряхлого, красноносого франтоватого старика, меняло ритм. Городничий и Почтмейстер вели свой диалог, торопливо и автоматически чокаясь, словно обозначая звоном стаканов темп диалога. Фраза — удар стакана о бутылку, полфразы — еще удар стакана. И вот уже Почтмейстер вытаскивал из пачки письмо, швырял вверх, кто-то подхватывал его, другое письмо мелькало в воздухе — чиновники оживленно ловили конверты, перебрасывали друг другу, «немножко распечатывали», читали, хихикали…

В этот момент всеобщего оживления две одинаковые крошечные фигурки — Бобчинский и Добчинский — с воплем влетали в дверь, останавливались в страхе и трижды крестились. Весь чиновничий «ансамбль» тоже, трижды перекрестившись, окоченевал. Чиновники, застывшие в самых нелепых позах, смотрели на таинственных вестников — Бобчинского и Добчинского.

Тягостной паузой начинался второй эпизод — «Непредвиденное дело». Вопреки многолетней традиции, рассказ Бобчинского и Добчинского шел в изнурительно-медленном темпе. И Бобчинский, и Добчинский долго и старательно рылись в карманах, долго усаживались, робко и торопливо устраивались за столом. Все молча глядели на них. Между тем Бобчинский и Добчинский оба молчали, только положили свои четыре руки на блестящую полированную поверхность стола и тихонько шевелили пальцами. Это были серьезные, очень озабоченные человечки. Наконец они начинали говорить. Мейерхольд дал их речи ту интонацию, с которой дьяконы тянут «вечную память». Как только один начинал свой вялый речитатив, другой вяло и значительно его перебивал. Зияющая, как дыра, пауза возникала в разговоре. Бобчинский открывал рот, но замечал, что Добчинский тоже открыл рот, и оба закрывали рты. Когда одному удавалось выдавить — «возле будки…», другой тянул следом, словно вторил в протяжной песне, свое «возле будки…» В такт этой дохлой, все время будто засыпающей речи двигались коротенькие ручки. То и дело Бобчинский и Добчинский, умышленно нагнетая интерес, многозначительно постукивали пальцами по столу…

Понятно, взволнованное нетерпение чиновников все нарастало. Все чаще и все злее весь ансамбль чиновников воем общего страха и вопроса подгонял рассказчиков, но — только сбивал их с толку, и снова над столом возникала тяжелая немота, в которой начиналось значительное и осторожное: «недурной наружности» — тянул один голос, — «… наружности…» — отзывался, как глупое эхо, другой. И, вопросительно глядя друг на друга, оба опять умолкали. Все же из этого дуэта постепенно выдавливалась, будто из тюбика, нужная Городничему и чиновникам информация. «Ей богу — он, ей богу — он!» — уже торопились Бобчинский и Добчинский. Городничий со стоном замирал в кресле. Общий вой отчаяния заглушал голоса рассказчиков. Снова делалась тягостная пауза, а потом чиновники начинали было робко подавать Городничему советы: «Вперед пустить голову, духовенство, купечество…»

Но неожиданно твердая фраза Городничего: «Нет, нет позвольте уж мне самому!» — сразу взрывала эпизод. Действие, которое только что влеклось {360} вяло и ослабленно, вдруг пускалось в галоп. Начинался энергичный вздор. Пять человек слуг бежали к Городничему, чтобы помочь ему одеться и умыться. Быстро-быстро водил Городничий мокрой щеткой по волосам, бил этой же щеткой по воде, забрызгивая всех окружающих, девка Авдотья поливала его одеколоном из пульверизатора, чиновники подсовывали в струю одеколона свои головы и платки… Городничий командовал все громче, еще громче кричали «Иду! — стою!» вбежавшие по его приказу полицейские. Влетал частный пристав. В каждом слове пристав этот раскатисто произносил букву «р» — «ррр…» — и тотчас заражал взволнованного Городничего-который тоже начинал рычать это «ррр…» Будто бил барабан. Хор чиновников трижды подхватывал, повторял и звуково варьировал все приказы Городничего. Тот убегал в состоянии бешеной ажитации. Только что был едва жив, теперь стал деятелен, как целая пожарная команда. И с этого мгновения все стало возможно, всякая невероятность могла стать реальностью.

Потому-то следующий эпизод, названный в спектакле Мейерхольда «После Пензы», начинался в мажорном тоне. Выкатывалась площадка с трактирным номером Хлестакова. Номер был под лестницей, лестница обрамляла лечь и лежанку, где восседал, измяв подушку и одеяло, Осип — разбитной, молоденький деревенский парень. Знаменитый монолог Осипа был переведен Мейерхольдом в диалог с трактирной девкой-поломойкой. Монологи, говорил Мейерхольд на репетициях «Ревизора», «плохо звучат», они «дают вялость, которая немыслима в нашем театре… В нашей трактовке, ввиду того, что мы делаем установку на терпкий реализм, монолог звучит театральщиной». Отчасти именно для того, чтобы у Хлестакова не было монологов, ему был дан Мейерхольдом в спутники и собеседники Заезжий офицер. «Тогда, раз Хлестаков вдвоем, мы будем обрабатывать текст не как раздумье, не как монолог, а как разговор», — пояснял Мейерхольд. С той же целью в слушательницы Осипу дана была трактирная девка. «Девка в номере — элемент города. Грязная, потасканная, — импровизировал режиссер. — Она городская, к услугам проезжающих. Грязный оттенок на ней такой, надо, чтобы чувствовалась атмосфера замызганных меблирашек»[[890]](#endnote-870).

И атмосфера такая действительно возникала. Но девка была молоденькая, краснощекая, смешливая, и когда Осип рассказывал ей про своего барина, она заливисто хохотала на неожиданно низких, почти басовых нотах. Ее странному хохоту всегда отвечал изумленный смех зрительного зала. Потом Осип затягивал вдруг удалую и охальную деревенскую песню.

Заезжий офицер, без мундира, в белой рубахе, облокотясь на круглый стол, слушал эту песню с мрачным сосредоточенным видом. Что-то печоринское было в нем. Шинель его с богатым бобровым воротником висела на гвозде. Мятые и рваные бумажки валялись на полу, раскрытый саквояж будто разевал голодный рот… Трактирная девка убегала, весело подхватив песню-Осипа. Наверху неслышно появлялся Хлестаков, весь поглощенный какими-то мыслями, в черном цилиндре, в прямоугольных роговых очках, с клетчатым пледом через плечо и тростью в руке. В петлице на веревке висел бублик. Гарин спускался с лестницы. Задумчивый и элегантный, он шел прямо на публику, затем внезапно останавливался. Выдерживал мрачную паузу. Поворачивался в профиль и снова застывал на мгновение. Ударял тростью по столу, некоторое время безмолвно и неподвижно стоял спиной к публике, потом царственным жестом, будто орденом жаловал, протягивал Осипу бублик: «На, прими!»

Подлинное величие этого жеста осознавалось, когда тема голода, измучившего всех троих — и Хлестакова, и Заезжего офицера, и Осипа, — обозначалась со всей ясностью. Бублик, так просто и весело придуманный Мейерхольдом, сразу возвышал Хлестакова в глазах зрителей. Изнемогая от {362} голода, он бублик этот где-то стащил, но не съел, а — навесил на фрак и пожаловал слуге!

Уже тут, в этом первом для Хлестакова эпизоде начиналась тема его холодного «хамелеонства». Сперва он вместе с Заезжим офицером сосредоточенно занимался «Аделаидой Ивановной» — любимой колодой крапленых карт. И колода эта, и вся тема шулерства, азарта, игры были взяты Мейерхольдом из гоголевских «Игроков». Во время репетиций он вслух размышлял: «Мне хочется дать Хлестакова как-то конкретно. Например, профессиональный картежник, шулер. Это даст другую повадку и другой подход к фразе». Хлестаков даже прямо воспринимался сперва режиссером как «одно из действующих лиц “Игроков”». Соответственно, и Заезжий офицер, двойник Хлестакова, трактовался, как «спец по части шулерничества, горд этим и относится к своему делу чрезвычайно серьезно»[[891]](#endnote-871). Но все эти идеи насытили только самое начало эпизода «После Пензы». В коротенькой сценке с «Аделаидой Ивановной» тема игры и шулерства быстро отыгрывалась и тотчас снималась вовсе.

Перед приходом Городничего Хлестаков, вовсе не робея, очень деловито и ловко подвязывал себе щеку, имитируя болезнь, снова нахлобучивал на голову цилиндр и лез под одеяло. Там, за печкой, на лежанке, в позе выжидательной и чуточку надменной, он застывал, глядя прямо перед собой. А по лестнице, в красивой шинели, неуверенными шагами, утративши весь свой кураж и сняв фуражку, медленно, вытягивая шею и выглядывая вперед, спускался Городничий. Первые же фразы его звучали тихо и подобострастно, а Хлестаков тотчас принимал нервный, угрожающий тон. Когда Городничий некстати брякнул об унтер-офицерской вдове, Хлестаков быстро высунул из-под одеяла трость: «Меня вы не смеете высечь!» Городничий смотрел на трость, не отрываясь, он явно ожидал, что его самого сейчас выпорют. Это мгновение было решающим. Оценив ситуацию и понимая, что наводит страх, Хлестаков быстро выскальзывал из-под одеяла. Одним уверенным движением он надевал гвардейский китель Заезжего офицера.

Тотчас менялась вся пластика Гарина. Властно и твердо, чеканя шаг и будто звякая шпорами, прохаживался новоявленный гвардейский офицер вокруг оцепеневшего Городничего. Хлестаковские интонации звучали отрывисто и повелительно, как военные приказы. Вот уже на плечах его и шинель с бобровым воротником, вот уже и кивер на голове…

«Малюсенький чиновник, у которого нет никакого гардероба, — писал по этому поводу А. Луначарский, — не может быть почти невероятен в дальнейшем как Хлестаков. Между тем, эта шинель с меховым воротником, этот высокий кивер не могут не ошеломить…»[[892]](#endnote-872). Трансформация Хлестакова явно попахивала какой-то чертовщиной. Городничий, глядя на ревизора, трижды осенял себя крестным знамением. Ноги у него подгибались, он хотел бы сесть, да боялся садиться в присутствии такой особы, менялся в лице и почти вовсе терял дар речи. Будто подыгрывая Хлестакову и желая окончательно доканать Городничего, Мейерхольд тут устраивал цирковой трюк. Наверху с грохотом падала дверь, и Бобчинский, который подслушивал, летел со «второго этажа» прямо в люк под сценой. Не это, однако, было самым пугающим для Городничего. Пуще всего его ужасало то, что невозмутимо-величественный Хлестаков просто-напросто не обратил внимания на фантастический полет Бобчинского. Хлестаков не соизволил его заметить!

В итоге эпизода Городничий был раздавлен и смят. Теперь уже Хлестаков мог из него веревки вить.

Затем действие переносилось в будуар Анны Андреевны. Обозначив начало главной темы спектакля — Хлестаков и Городничий, Хлестаков и чиновники, Мейерхольд торопился объявить и эмоционально открыть вторую, {363} не менее важную тему — Хлестаков и городничиха, Хлестаков и женщины. Если доминирующим мотивом первых эпизодов было ожидание бедствия, то знойная, разомлевшая Анна Андреевна, едва появившись на сцене, приносила с собой мотив ожидания чувственных радостей. Выдвижная платформа ее будуара вся словно уходила в огромный шкаф, который стеной высился сзади. Перед шкафом стояла ширма, за этой ширмой З. Райх, готовясь к встрече с Хлестаковым, меняла платья. Из шкафа выволакивали новые и новые туалеты, и, выбирая очередное платье, городничиха гуляла в шкафу.

Эту возможность Мейерхольд предвкушал еще во время репетиций.

«Что написано у автора? — вопрошал он. — Анна Андреевна “четыре раза переодевается в разные платья в продолжение пиесы”. Но я никогда не видел, чтобы четыре раза переодевались. Это не бывает подано публике. То есть, может быть, артистка переодевается, но только за кулисами, а не перед публикой, чтобы публика действительно видела, что она четыре раза переоделась. А я покажу, что она не только четыре раза, а может и больше переодевается. Я и шкаф покажу, в котором эти платья висят, и все платья их покажу публике, чтобы она видела, сколько у них платьев». Больше всего Мейерхольда радовало, однако, вот какое обстоятельство: «Шкафы того времени были устроены так, что в них можно было входить, стоять и доставать платья. Особенно, если человек маленького роста, — можно войти {364} и копаться там в платьях. Раскрыты двери, они рассматривают платья и между собой говорят»[[893]](#endnote-873).

Удобства старинного шкафа Мейерхольд, как мы сейчас увидим, использовал сполна.

Агрессивная чувственность Анны Андреевны забавно и откровенно выявлялась в ее ревности к дочери. Для того чтобы дочка с ней не соперничала Анна Андреевна одевала Марью Антоновну как девочку. Нелепый детский бант, кукольные, как из пакли, косички, длинные кружевные панталончики, выглядывавшие из-под широкой юбки, — все это, по замыслу Анны Андреевны, должно было создать образ нелепого «бэбэ», чуть ли не гадкого утенка. Но городничиха просчиталась: в сочетании этого наряда с грубоватой непосредственностью Марьи Антоновны было нечто весьма пикантное. М. Бабанова играла Марью Антоновну бойко и храбро. Дочка тянулась за матерью, порочная и возбужденная полудевочка утопала в той «чувственной вьюге», которая бушевала вокруг городничихи, захлестывая даже Добчинского. Добчинский явился только затем, чтобы рассказать о Хлестакове, но и тут, в будуаре Анны Андреевны, он говорил с изнурительной медленностью. Ибо, увидев Анну Андреевну, оказавшись перед лицом ее гибельной доступности, он тотчас забывал все, что должен был рассказать. Он пожирал глазами {365} городничиху, следил за каждым ее движением, сквозь зубы цедил слова. Тем не менее слова эти говорились, они радовали Анну Андреевну, распаляли ее, городничиха возбуждалась, смелые мечты возникали в ее голове.

Анна Андреевна оживленно вертелась перед зеркалом, поправляя шелковое платье, обнажая то одно плечо, то другое. «Поза актрисы, освещение, цвета платья и мебели, — заметил Б. Алперс, — все это передает стиль федотовских картин»[[894]](#endnote-874). Федотовской кистью, казалось, был написан и Добчинский — Н. Мологин, совершенно отупевший в мрачном вожделении. Когда Анна Андреевна исчезала за дверцей шкафа и меняла платье, Добчинский бесстыдно за ней подглядывал. Он при этом облизывался. Распрощавшись, наконец, с городничихой, Добчинский отчаянной походкой, как бы заколдованный Эросом, уходил, но — не в дверь, а в шкаф. Тотчас загремели пистолетные выстрелы, и из шкафа, из-под кушетки — отовсюду — грянули бравые красавцы офицеры в блестящих мундирах. Игривым табунком окружили они Городничиху, завертелись вокруг нее, заполнили всю сценическую площадку.

Офицеры находились за гранью реальности, они воспринимались, как чувственное видение городничихи, мечтающей о встрече с Хлестаковым.

Они застывали вокруг городничихи в изящной пантомиме, элегантные, молодые, безусые, обольстительно-призывно склонялись к ней, напевали и наигрывали на невидимых гитарах:

— Мне все равно, мне все равно!..

Их серенада восхитила Маяковского. «Очень правильна сцена городничихи с военными, которые выползают из шкафов. Никакого мистицизма нет. Что это такое? Реализация метафоры, реализация маленького намека на плотоядную сущность этой дамы у Гоголя, — он реализован в блестящий театральный эффект»[[895]](#endnote-875).

«Серенада эта, — восхищался и Луначарский, — полна превосходного брио, и вся сцена с шумным одобрением воспринимается публикой. Но где же все это происходит? — спрашивал он. — Реальность это, гофманщина, галлюцинация? — и отвечал: — Это ни то, ни другое, ни третье. Это такой же трюк, какой хороший иллюстратор может позволить себе, сделав виньетку. Если, например, автор кончает главу такими словами: “голова ее вечно была Полна офицерами в сверкающих мундирах, рассыпающимися перед нею в комплиментах и ежеминутно готовыми застрелиться ради ее глаз”, то это самое выражение может быть иллюстратором превращено в виньетку, хотя бы даже столь фантастического характера, что вышеупомянутые офицеры были бы размещены непосредственно в черепе Анны Андреевны. Вот это самое делает и Мейерхольд. Он претендует на то же право, каким пользуется кино, — мечты и всякие другие характерные внутренние переживания инсценировать как фантастическую реальность»[[896]](#endnote-876).

Разъяснения Маяковского и Луначарского сейчас интересны не по существу, — для современного зрителя или читателя в мейерхольдовском решении нет ни тайны, ни мистики. Комментарии поэта и критика показывают, однако, насколько неожиданна была офицерская серенада для зрителей 1926 года и какими осложнениями чревато было восприятие мейерхольдовского «Ревизора» сорок лет назад. Они, эти комментарии, позволяют понять причины совершенно небывалой по масштабам полемики, вспыхнувшей после премьеры спектакля.

Серенада офицеров заканчивалась эффектной точкой. Один из них вытаскивал пистолет, стрелялся и падал, как подкошенный, к ногам Анны Андреевны. Тотчас на выстрел с треском вылетал из коробки для шляп другой совсем молоденький офицерик, гордо выставляя перед собой букет цветов и — падал на колени перед городничихой.

{366} Так экстравагантно впервые появился на сцене будущий режиссер Валентин Плучек.

Короткий пятый эпизод, именовавшийся «Шествие», открывал второй акт спектакля. Вдоль сцены, впервые обыгрывавшейся во всю ширь, была параллельно линии оркестра установлена низенькая светлая металлическая балюстрада. Перед этим барьером появлялся шатающийся, пьяный Хлестаков. Он шел, величественный, словно император, поминутно натягивая на плечи сползающую огромную шинель, а за барьером, по пятам Хлестакова исполинским хвостом влеклась вереница чиновников. Извилистая, угодливая череда гоголевских типов, словно скопированная с барельефов андреевского памятника, ползла, колыхалась в полутьме, тщетно пытаясь повторить каждый шаг, каждое дикое и противоестественное движение своего кумира. Все эти существа в форменных шинелях и штатских шубах, кафтанах, пальто, в шапках, бекешах и фуражках составляли одну фантастически извивавшуюся на сцене гусеницу. Хлестаков, теряя равновесие, хватался за балюстраду — за единственную реальность, видневшуюся в этой мгле.

Потом он вдруг останавливался, и все останавливались. «Как называлась эта рыба?» — спрашивал Гарин с мучительной тоской. — «Лабардан‑с!» — ответствовал нестройный хор голосов. Но физиономия Хлестакова оставалась вопросительно тоскливой. — «Лабардан‑с! Лабардан‑с!» — снова и снова скулил хор, а Хлестаков все будто ждал чего-то. Тогда из череды высовывался Земляника и внятно, отдельно, хоть и гнусаво произносил: «Лабардан‑с!» Хлестаков, наконец, благосклонно кивал головой и неожиданно, на щемяще-высокой ноте выпевал: «Лабардан». Чиновники вторили ему почтительным хором. Заметив, что ревизор благосклонен, Городничий высовывался вперед и отваживался с пафосом начать речь о том, сколь «головоломна должность правителя». Луч прожектора прорезал полумрак, бил в лицо Городничему, пьяный пафос его усиливался. Хлестаков же в этот самый момент зажимал себе рот и торопливо удалялся за кулисы. Уже за кулисы Городничий кричал свою напыщенную фразу о добродетели, перед которой «все прах и суета». Тут Хлестаков зыбкими шагами возвращался и откровенно показывал жестом, что его вырвало. Впрочем, он сразу начинал петь о том, как прекрасно срывать цветы наслаждения, но пение его прерывалось громкой отрыжкой, и он смачно посылал в угол сцены длинный плевок. Там, в углу, неподвижно скрестив руки на груди, стоял Заезжий офицер…

«Шествие» всех покорило. А. Кугель был в восторге от «драматической выразительности и динамики»[[897]](#endnote-877) этого эпизода. С. Радлов писал, что «Шествие» — «шедевр богатейшей разработки очень трудной схемы движения, параллельного рампе»[[898]](#endnote-878). Маяковский говорил: «К изумительным вещам я, например, должен отнести обязательно сцену с лабарданом. Это сцена, которая дополняет Гоголя на 5 % и не может его не дополнить, потому что это слово выведено в действие»[[899]](#endnote-879).

Тем не менее сцена эта, при всей ее исключительной виртуозности, только предваряла центральный эпизод вранья Хлестакова, который назывался «За бутылкой толстобрюшки». Выдвижная площадка для этого эпизода была обставлена очень экономно. Слева стоял огромный, вычурных линий, диван, обитый плотной цветастой тканью. Диван для Хлестакова. Справа — крохотный диванчик для Городничего с семьей. А остальные — постоят! — решил режиссер. На переднем плане он поставил еще маленький круглый стол. Среди этих немногих деталей обстановки Мейерхольд одну за другой выстраивал замысловатые динамические мизансцены, устремляя к Хлестакову по встречным действенным потокам пугливое, заискивающее подобострастие чиновников и бесстыжее — наперебой — заигрыванье жены и дочери Городничего. Крошечная игровая площадка оказывалась полем боя {367} за Хлестакова. Его поили, его угощали, к нему обращены были и угодливые пришепетывания чиновников, и выразительное воркованье Анны Андреевны, и грубоватое хихиканье Марьи Антоновны. На огромный диван рядом с Хлестаковым сперва никто не осмеливался присесть — никто, кроме только безмолвного и как бы невидимого Капитана в голубом мундире. Медлительно текла сцена бессмысленной салонной беседы, в которой царил Хлестаков, выглядевший тут действительным ревизором, из молодых да ранних карьеристов, равнодушный, высокомерный.

Все «цветы удовольствия» подносились ему. Под ноги ему подложили расшитую цветами подушечку. Он раскуривал сигару, пил вино, Анна Андреевна самолично отрезала и подавала ему сочный кусок дыни. Хлестаков наслаждался, игриво притрагивался к мизинчику городничихи. Он с опаской поглядывал только на бутылку «толстобрюшки» — какого-то страшного зелья, которое приготовил ему Городничий и которое то и дело подносил Хлестакову слуга. В конце концов Хлестаков хватал рюмку и одним движением опрокидывал ее в рот. После этого он, будто обожженный, осекался на полуслове, разевал рот, затыкал его платком, конвульсивно передергивался и гневно озирался. Между тем слуга вновь лез к нему с «толстобрюшкой». Хлестаков злобно отмахивался платком от слуги, тот пятился.

Наступала пауза. Все ждали, что будет, как подействует зелье. Хлестаков сидел, все вокруг стояли. «Садитесь!» — бросал он презрительно. Все {368} тотчас повиновались, хотя далеко не для всех было место, и многие приседали на корточки. Холодные глаза Хлестакова скользили по испуганным лицам. Надменно, цедя сквозь зубы слова, тоном замогильно-мрачным, он начинал врать. Ложь снисходительно стекала с его губ, медленно зачаровывая чиновников. Городничий, Анна Андреевна, Земляника, судья, почтмейстер — все притихли, всех покорило наваждение этой гипнотической, медленной речи, во время которой Гарин странно и угрожающе присвистывал на букве «с»: — «Поссланник», «асссесссор».

Один только Заезжий офицер у круглого столика на первом плане не слушал Хлестакова. Он сосредоточено и целеустремленно напивался. Порожние бутылки валялись у его ног.

«Матовую придушенность» этой сцены (выражение Д. Тальникова) разрушал неожиданный пронзительный визг Марьи Антоновны, которую маменька бесцеремонно ущипнула после нетактичного замечания о Загоскине. Визг прозвучал как сигнал. Свет померк, и в полутьме Хлестаков вдруг сорвался с места. Становилось видно, что он едва стоит на ногах. Тем не менее какая-то фантастическая сила воодушевления удерживала его в состоянии неустойчивого равновесия, и Хлестаков прыгал, скакал, снова заваливаясь вдруг на бок, падая на руки слуг, вновь выпрямляясь… Разбрасывая ноги в разные стороны, выбрасывая дикие слова об арбузе в семьсот рублей, о министрах и посланниках он метался то влево, то вправо, вскакивал на кресло с ногами и замирал над сбившейся в кучу дрожащей чиновничьей шатией, подняв вверх растопыренные руки. Потом вдруг выхватывал саблю у полицейского и размахивал ею. Со страшным свистом и тусклым блеском лезвие {369} проносилось над чиновничьими головами. Это был апогей. Дико оглянувшись, Хлестаков падал на руки Городничего. Тот, дрожа мелкой дрожью, усаживал Хлестакова на диван, рядом с ним оказывалась Анна Андреевна, и в этот миг Хлестаков очень спокойно отвечал на реплику о Загоскине — есть, мол, другой Юрий Милославский, так тот уж мой.

Из полутьмы, настойчиво повторяясь, выплывали аккорды романса Глинки «В крови горит огонь желанья…» Хлестаков снова вдруг оживал, хватался за Анну Андреевну и… танцевал с ней вальс!

«Все его тело, — писал Гвоздев, — рвется книзу, на пол, на мягкий диван, к ручке кресла, — но он все же борется с этим притяжением к земле, танцует, находит неожиданную опору в своей даме, опирается на нее, повисает на ней, кладет голову на ее плечи, танцует и танцует из последних сил, наконец, не грохается на желанный диван и не засыпает под звуки того же меланхолического вальса»[[900]](#endnote-880).

Наступала мертвая тишина. Все глядели на Хлестакова. А он вдруг снимал очки, закручивал ногу за ногу и внезапно вовсе уж неожиданно опять открывал глаза и — новая метаморфоза! — с какой-то странной мечтательностью, жалобно и поэтично говорил о своей каморке на четвертом этаже, о кухарке Маврушке. Потом снова глаза его слипались и в гробовом молчании слышалось сонное, но тем более грозное бормотание Хлестакова: «вздоррр!», «что‑ооо такое‑оое!» Наконец, из уст спящего вылетало магическое слово: «Ла‑бар‑дан!»

{370} Совершенно обезумевшие чиновники ответствовали дружным «ва‑ва‑ва», «ву‑ву‑ву», кланялись и хоровым шепотом, пятясь, произносили нараспев: «ла‑бар‑дан‑с».

Режиссерская партитура эпизода строилась на внезапной, почти никак не обоснованной, чисто хлестаковской смене ритмов. Хлестаковщина раскрывалась немотивированностью ритмических сдвигов и доводилась до сгущенности трагического, в сущности абсурда, когда едва живые от страха чиновники тряслись, стуча зубами, беспомощные, бессильные перед храпящим петербургским чудовищем…

Сон Хлестакова продолжался в следующем эпизоде («Слон повален с ног»). Чиновники всей шеренгой проползали мимо его ложа, любуясь спящим. Анна Андреевна и Марья Антоновна на цыпочках проскальзывали в комнату и жадно разглядывали Хлестакова. «Во сне, — писал Луначарский, — носятся перед ним в странном смешении все эти морды. Проходят перед ним вереницей кокетничающие женщины, ему кажется, что к нему так и тянутся дрожащие руки с подношениями, что на него валятся тучи конвертов со взятками…»[[901]](#endnote-881)

И в этом эпизоде Мейерхольд предлагал зрителям воспринять как реальность нечто эфемерное — сны Хлестакова. Тем резче звучал финал сценки, когда Хлестаков, пробуждаясь, задирал ноги, почесывался, тягостно зевал, говорил, что «всхрапнул порядком…»

Когда начинался эпизод «Взятки», Хлестаков сидел спиной к зрителям. Рядом с ним, на скамейке расположились Осип и Заезжий офицер. Только теперь узнавали, что сплошная красная стена, окружающая сцену, вся состоит из дверей. Двери распахивались, в каждой из дверей оказывалась фигура одного из чиновников, каждый сжимал в руке пакет, в каждом пакете были заветные три или четыре сотни. Действие эпизода развертывалось на всей сценической площадке, причем дирижировал чиновниками, похожими на манекены, расторопный Земляника — В. Зайчиков. Да и Хлестаков тут выглядел как манекен, как механический робот, однообразно повторяющий одно и тоже движение: сделал шаг, принял конверт, сунул за отворот мундира, снова сделал шаг, снова принял конверт… Только однажды это мерное движение вдруг нарушалось — Хлестаков оказался зажат между двух раскрытых дверей. Но и в этой ситуации он вел себя как робот, как автомат, даже не пытался высвободиться. Его голова высовывалась из щели, будто голова тряпичной куклы, пустые глаза остановились, никакой тревоги во взгляде… Высвободили его, пошел дальше: сделал шаг, принял конверт… «Процедура взяток, — писал Б. Алперс, — показана как обряд, как механический акт»[[902]](#endnote-882). Луначарский, правда, воспринял всю эту процедуру иначе, как продолжение предыдущего эпизода, как «курьезную стилизацию пьяного сна»[[903]](#endnote-883). А. Маяковский сожалел, что в сцене нет нарастания, что она монотонна. Кугель, напротив, утверждал, что сцена взяток насыщена «такой замечательной фантазией и такой проникновенною тонкостью режиссерского таланта, что прощаешь и изменения текста, и деревянность судьи». Земляника, писал Кугель, тут «лицо почти сатанинское, в пределах реализма…»[[904]](#endnote-884)

В эпизоде «Господин Финансов» тема взяток развивалась и получала звучание гомерическое. Сцену пересекал по диагонали огромный длинный стол. Перед столом развертывались массовые мизансцены купцов, просителей и просительниц, осаждавших Хлестакова, и полицейских, защищавших его. Один за другим являлись к Хлестакову просители и просительницы и подбрасывали ему все новые конверты с деньгами. Эпизод начинался буйной и шумной встречей Хлестакова с купцами. Они толпой перли на сцену, сдерживаемые Держимордой и полицейскими. Потом, после этого энергичного {371} вступления, следовали, писал Гвоздев, «две сценки (унтер-офицерской вдовы и слесарши), звучащие, как гротескные музыкальные фразы из “Пульчинеллы” Стравинского, в которых тромбон ведет свою комическую беседу с контрабасом. Унтер-офицерша вопит: “Высек, батюшка, высек”, а хор — на этот раз группа полицейских — вмешивается в ее реплики и, словно ругая ее неистовой бранью, кричит и хрипит, звучно акцентируя, наподобие собачьего лая: “Вать, вать, вать, вать…”. Эта перекличка повторяется, как музыкальная реприза»[[905]](#endnote-885).

И унтер-офицерская вдова (несколько смутившая Луначарского в момент, когда она взобралась на стол и задрала было юбки, чтобы показать Хлестакову и публике «знаки»), и слесарша были напористые бой-бабы. Слесарша без всяких околичностей лупила полицейских по физиономиям, унтер-офицерша дралась с ними. После сумбурных, крикливых вторжений этих баб Хлестаков оставался на сцене один. Развинченной походкой меланхолически шел вдоль длинного стола, весь в черном, в цилиндре и с тростью. Садился на стол и, глядя в зал, протяжно свистел. «Одинокий, странный, нездешний какой-то и свистит в пространство бездумно, пусто…» — заметил Д. Тальников[[906]](#endnote-886).

Действительно, в этот момент Хлестаков был страшноват. В следующем эпизоде — «Лобзай меня» — в облике его вновь проскальзывала холодная уверенность. Эпизод начинался кадрилью, которую бойко отплясывал удалой квартет: Хлестаков, Анна Андреевна, Заезжий офицер, Марья Антоновна. Фигура кадрили, когда кавалеры меняются дамами, была своего рода эпиграфом к дальнейшей игре Хлестакова с городничихой и ее дочкой. В разгаре танца Анна Андреевна вдруг останавливалась, прислушивалась к себе и… удалялась, явно «за нуждой». Хлестаков тотчас кидался на штурм дочери. Он развязно тискал Марью Антоновну, а та очень неуверенно, только для приличия, отбивалась, ибо, во-первых, злорадно торжествовала победу над маменькой, во-вторых, сгорала от любопытства — что же это будет, как кончится, а в‑третьих, вдруг просто ослабевала в руках Хлестакова. М. Бабанова с редкой отчетливостью обозначала эту быструю динамику эмоций. Присутствие Капитана в голубом у пианино и Заезжего офицера, с мрачным равнодушием взиравшего на целующуюся парочку, придавало эпизоду особую нелепость и остроту. Тут возвращалась Анна Андреевна. «Ах, какой пассаж!» — восклицала она. Но Хлестаков ошарашивал ее внезапным и напористым вопросом: «Куда это вы уходили?» Пока Анна Андреевна растерянно шевелила губами, дочь, взвизгнув, убегала.

Дальше следовала пантомима, зафиксированная Гвоздевым: «Хлестаков подходит к капитану, сидящему у пианино, на котором он только что аккомпанировал пению романсов. Хлестаков в черном сюртуке стоит спиной (к зрителям и к Анне Андреевне) и смотрит на ноты. Пауза в игре актеров позволяет зрителю учесть недоумение Анны Андреевны и безвыходность положения Хлестакова, которому нечем оправдаться. Слова бесполезны, он пойман на месте преступления. В этом момент зритель напряженно ждет, как вывернется Хлестаков, что он предпримет, как разрешится ситуация. Вдруг Хлестаков решительно наклоняется и вплотную рассматривает ноты, замирая с согнутой спиной в позе человека, крайне заинтересованного нотной строчкой романса. Этот жест неизменно, на всех четырех спектаклях, которые мне пришлось видеть, вызывал дружный смех зрительного зала. Этот смех являлся разряжением ожидания, а жест Хлестакова — финальным аккордом, дававшим разрешение всех диссонансов, введенных предшествующей игрой. Мы, — резюмировал Гвоздев, — встречаемся здесь с характерной деталью, которая типична для построения “Ревизора” в целом. Перед нами пантомимическая сцена, построенная так, как строится музыкальная фраза {372} в музыкальных композициях. Взята тема, введены диссонансы, создано напряжение, а финальный аккорд дает разрешение».

В итоге пантомимической игры Анна Андреевна оказывалась обескураженной и совершенно безоружной перед Хлестаковым, который вдруг легко и эластично падал перед ней на колени и заявлял, что сгорает от любви. Сцена Хлестакова и городничихи строилась в тех же обстоятельствах: все так же мрачно и холодно наблюдал за ней Заезжий офицер, все так же автоматично барабанил романс «Лобзай меня» голубой Капитан. Но З. Райх вела другую игру. Она каждую реплику подавала с такой томностью и так сдавливала Хлестакова в объятиях, что он уже старался вывернуться. Самый сильный взрыв чувственности падал на фразу: «Если не ошибаюсь, вы делаете декларацию насчет моей дочери». При словах «моей дочери» городничиха буквально втаскивала Хлестакова к себе на грудь, крепко сжимала руками, душила и слова его: «Жизнь моя на волоске!» — вдруг обретали вполне реальный смысл. Тут-то и влетала Марья Антоновна и довольно ехидно выпевала свою реплику: «Ах, какой пассаж!» И вновь Мейерхольд устраивал маленькую пантомиму.

«Матушка принимает позу оскорбленной добродетели и закатывает патетический реприманд своей дочке. Марья Антоновна слушает грозный выговор. К ней подходит капитан, останавливается, закладывает руки в карманы брюк и наглым взглядом, но с сочувствующей матушке укоризной смотрит на смущенную барышню. Но в тот момент, когда Анна Андреевна величественно корит дочь: “Тебе есть примеры другие — перед тобою мать твоя”, — капитан с отчаянным жестом хватается обеими руками за голову, и, несколько согнув колена, отходит вглубь, всем своим телодвижением выражая отчаяние, охватившее его при мысли о добродетелях матушки»[[907]](#endnote-887).

А. В. Луначарский, комментируя этот эпизод, назвал его «комедией любви». Он писал: «Любовь, во всяком случае, мещанская любовь взята здесь в такой крутой критический переплет, прожжена такой азотной кислотой, что невольно волнение охватывает внимательного зрителя. Тут есть все — сладостная музыка, танцы, влюбленность и ревность, непостоянство мужской любви, женское кокетство — те элементы, из которых соткана постоянно возобновляющаяся ткань любовной игры. И посмотрите, каким ужасом веет от всего этого!»

Действительно, фарсовый по композиции эпизод этот, хотя на протяжении его несколько раз слышался хохот зрителей, был в итоге, быть может, самым мрачным эпизодом спектакля. Тайной и сокровенной темой его становилось открытие автоматизма чувственности. Мотив манекенности, вообще чрезвычайно существенный для мейерхольдовского «Ревизора», тут вступал в сферы, которые всегда — и театральной традицией, и поэзией — сберегались для произвола чувств, для их ничем не ограниченной, пусть шаловливой, пусть угрюмой, но неизменно свободной игры. Тут могла царить импровизация эротики, стихия страсти, светлая вольность лирики — все, что угодно, только не однообразная механика бесстыдства. Именно в эту сокровенную сферу человеческой радости Мейерхольд коварно внес автоматизм ритма, цинизм машинальной повторности. «Смотря эту сцену, — признавался Луначарский, — я с некоторой жутью думал: не замахивается ли здесь Мейерхольд вообще на любовь, вообще на всякую эротику?»[[908]](#endnote-888)

Ни на любовь ни на эротику Мейерхольд не замахивался, конечно. Но профанация любви, да и профанация эротики становились объектом жестокого изучения и темой его гротескных образов, посылавших через десятилетия сигналы бедствия в будущее, к феллиниевским образам «Сладкой жизни».

В третьем акте ускорялся темп действия, и оно все быстрей велось к финальной катастрофе. Выдвижная площадка эпизода «Благословение» выкатывала {373} два симметрично установленных — слева и справа — маленьких иконостаса. Позади были две занавески, из-за которых выходили актеры. Само благословение выполнялось Городничим и городничихой словно бы в трансе: он еще был испуган и не мог осознать величия вдруг свалившегося на него счастья; она еще не могла опомниться после объятий с Хлестаковым и разобраться — то ли сама замуж выходит, то ли дочь замуж выдает. Из‑за сцены доносилось церковное пение. Хлестаков стоял, развязно засунув руки в карманы, расставив ноги. Невеста то раскрывала, то закрывала рот. Все было будто во сне. Только Осип, развязный и бойкий, один понимал, что происходит, и потому торопил барина уезжать поскорее.

Отъезд Хлестакова и оказывался главным событием эпизода. — Как‑с? Изволите уезжать? — спрашивал Городничий. Он не был ни удивлен, ни испуган в этот момент, он просто уже окончательно ничего не понимал и даже не пытался понять. Хлестаков же, писал Тальников, «задумчиво почесал мизинцем уголок рта, губу — условным, автоматическим жестом — и, после паузы, пока все смотрят на него, роняет пусто: “да, еду… на одну минуту… на один день…” — без всякого содержания, пустые слова. Свистнул… {374} пропал»[[909]](#endnote-889). Песня ямщиков и топот лошадей доносились вдруг — но уже не из-за сцены, а откуда-то с другой стороны зрительного зала — и затихали.

«Открыватели реалистических Америк, — сухо констатировал один из газетных репортеров, — не додумались еще до такого приема»[[910]](#endnote-890).

«Мечты о Петербурге» были названием и содержанием следующего коротенького эпизода. Городничий и городничиха наедине осмысливали, наконец, происшедшие события. Они были счастливы, и их супружеская идиллия выглядела более чем выразительно. На великолепном огромном диване, задрав ноги, лежал Городничий. Рядом с ним сидела Анна Андреевна с лицом сытым и томным, и всякий раз, когда Городничий шлепал ее по заду или толкал ногой в бок, блаженно улыбалась. На круглом столе перед супругами Мейерхольд создал роскошный фламандский натюрморт. Колбасы, окорока, пудовые осетры, гуси, заяц, битая птица, персики и виноград в хрустальных вазах, голова сахара, кульки, свертки… Иные подношения не уместились на столе и лежали на полу. Городничий вставал, поглядывал на все эти дары и на радостях даже пускался плясать «русского». Это был момент его возвращения к реальности. Все встало на свое место. Что он, Городничий, по-прежнему в силе, и даже в небывалой ранее силе — об этом говорили самым внятным, самым знакомым и родным Городничему языком именно подношения, которые он любовно осматривал. Кроме того, Хлестаков, в присутствии которого Городничий никак не мог нащупать почву под ногами, Хлестаков, неизбежно превращавший чувственно осязаемую действительность в некую зыбкую фантасмагорию, — уехал. И, уехав, абстрагировавшись от Городничего, тотчас стал ему понятен: никакой не дьявол, просто прекрасный жених, великолепная партия.

Тут, в этом эпизоде, Мейерхольд резко и точно обозначил едва ли не роковую ограниченность сознания, не способного вместить в себя изменчивую действительность, но вполне способного зато оперировать привычными иллюзиями, удобными штампами воображения и — тешиться ими.

Восторженный дуэт переливался в массовую сцену восторга в эпизоде «Торжество, так торжество!» Маленькая площадка, обрамленная пышным и беспокойным барочным рисунком золотого трельяжа, до отказа наполнялась, набивалась фигурами чиновников, их жен, военных. Сверкали мундиры, блистали голые плечи дам. С веселым гулом сходились все новые гости. Сесть было негде, вносили новые и новые стулья, стулья плыли над головами, качались, устанавливались. Все рассаживались. Еврейский оркестр за сценой торжественно играл приветственный марш. «Эта скученность, — писал Кугель, — дает впечатление исключительной силы, — словно все страсти, все пороки, все лицемерие, вся зависть, все ненавистничество, и глупость вся, и трусость, и злорадство — собраны в один кулак»[[911]](#endnote-891). Человеческое месиво, втиснутое Мейерхольдом в крохотные пределы, ярко освещалось лучами прожекторов, колыхалось, трепетало, клокотало, тянулось к Городничему и Анне Андреевне, занимавшим правый угол площадки. Когда же являлся Почтмейстер и пробирался сквозь толпу, то вскакивая на стулья, то падая куда-то вниз и пропадая из виду, когда он останавливался, наконец, сжимая в руке распечатанное роковое письмо, вся толпа тотчас меняла ориентацию и устремлялась уже к левому углу, туда, где начиналось чтение.

В толпе Мейерхольд прокладывал четко означенные линии общего движения: из глубины сцены направо вперед, потом из глубины сцены налево вперед. Эти главные динамические оси перерезались порой эпизодическими сдвигами. Так, например, Земляника, чтобы не читали о нем, запихивал письмо к себе под штанину, вокруг него возникал маленький водоворот суеты, письмо извлекали, и снова все головы поворачивались налево. Тот, {375} кто читал, был вроде как запевалой в хоре, а весь чиновнический ансамбль ликовал, подвывал, гоготал, стихал и снова злорадно вопил.

В эту многоголосицу врывалось нежное и тихое соло Бабановой. Беспечным чистым голоском она, стоя в гуще чиновников на стуле, с детской наивностью пела романс «Мне минуло шестнадцать лет…» и, будто Офелия, исчезала — тонула — в густой многоцветной толпе гостей, неожиданно уходя из спектакля.

Когда чтение письма заканчивалось, слышался вдруг отчаянный мелодраматический выкрик Анны Андреевны: «Это не может быть, Антоша!» В ответ ей раздавался общий и дружный злорадный вопль всего хора. Городничиха падала в обморок. Офицеры — те самые офицеры, которые пели ей серенаду — подхватывали Анну Андреевну на руки, высоко поднимали ее и уносили за сцену. Городничий, вовсе уж обезумев, окончательно свихнувшись, как в бреду начинал свой монолог, и лекарь Гибнер торопливо напяливал на него смирительную рубаху.

В этот момент раздавался вдруг звон церковных колоколов и барабанный бой полицейских. Сработал запоздавший приказ Городничего «Звонить во все колокола». Фантастическая мешанина звуков, в которой сливались воедино звон колоколов, дробь барабанов, пиликанье скрипок еврейского оркестра и рев толпы усугублялась еще пронзительными свистками городовых. Чиновники в ужасе, дико галопирующей гирляндой бежали со сцены, {376} крича и визжа, по проходам зрительного зала, метались среди партера. Все стихало. Белый занавес закрывал сцену. На нем была надпись:

«Приехавший по именному повелению из Петербурга ревизор требует чиновников к себе».

Занавес уходил вверх, и на сцене зрители видели застывших в предуказанных Гоголем позах персонажей спектакля. Скульптурная группа была недвижима. Далеко не сразу зрители догадывались, что перед ними стоят уже не актеры, а — куклы, что «немая сцена» — действительно и нема и мертва.

«Взмахом волшебной палочки гениального режиссера, — писал Луначарский, — Мейерхольд вдруг показывает страшную автоматичность, ужас наводящую мертвенность изображенного Гоголем все еще живущего рядом с нами мира… Разложив этот мир на покой и движение, Мейерхольд властным голосом художника-ясновидца говорит: вы мертвы, и движение ваше мертвенно»[[912]](#endnote-892).

Без сомнения, Луначарский верно понял замысел Мейерхольда. Он оценил по достоинству структуру произведения, уловил его глубинные, отнюдь не прямые связи с Гоголем и остро ощутил современность мейерхольдовского творения. Многое в этом шедевре Мейерхольда далеко опережало современную сценическую практику и только спустя несколько лет зрителями следующих сезонов было по-настоящему прочувствовано. Многие элементы цельной режиссерской формы спектакля потом — в разрозненном виде — использовалась другими режиссерами драматического и музыкального театра, постановщиками эстрадных программ, кинофильмов. Огромная формирующая {377} энергия Мейерхольда, сообщившая его грандиозной гоголевской композиции гармонию и динамическое единство, и на этот раз дала толчок самым разнообразным, чаще всего — сравнительно умеренным, ослабленным вариациям мейерхольдовских решений, а иных режиссеров подвигла на самые сумасбродные, внутренне вовсе необоснованные, но экстравагантные и эпатажные эксперименты. Сразу после генеральной репетиции и премьеры «Ревизор» Мейерхольда только немногими был принят и понят. Позицию Луначарского, посвятившего спектаклю несколько восторженных выступлений в печати и с трибуны, разделяли не все.

Андрей Белый, характеризуя атмосферу первых представлений спектакля Мейерхольда, напомнил отзыв П. Анненкова о премьере «Ревизора» в 1836 году: «Недоумение было написано на лицах… Аплодисментов почти не было. По окончании… недоумение… переродилось в негодование»[[913]](#endnote-893). Действительно, первые рецензенты премьеры, состоявшейся 9 декабря 1926 года, были раздражены, растеряны, жаловались на скуку. «У публики спектакль успеха не имел» — телеграфно сообщала читателям ленинградская «Красная газета» после генеральной репетиции[[914]](#endnote-894). Демьян Бедный напечатал в «Известиях» «эпиграмму-рецензию», озаглавленную «Убийца»:

Ты увенчал себя чудовищной победой:  
Смех, гоголевский смех убил ты наповал![[915]](#endnote-895)

Но уже через десять дней в тех же «Известиях» специально оговаривалась разница «между генеральной репетицией “Ревизора” и последующими спектаклями, несравненно легче воспринимаемыми»[[916]](#endnote-896).

Отчасти «разница» эта объяснялась тем, что Мейерхольд сделал в спектакле некоторые коррективы (слил, например, воедино эпизод «Единорог» и эпизод «Исполнена нежнейшей любовью»), кое-где устранил длинноты. Но коррективы были частными, не принципиальными. Тем не менее успех спектакля от представления к представлению возрастал. Вслед за серией разносных, ядовитых, издевательских рецензий появились отзывы более спокойные по тону, а иные и прямо восторженные. Разгоралась и ширилась полемика, которая постепенно обрела чудовищный размах.

Ничего подобного дискуссии о «Ревизоре» не знала история мирового театра. Десятки бурных диспутов, бесчисленное множество противоречивых рецензий — восторженных и резко-отрицательных, эпиграммы, фельетоны… Достаточно сказать, что мейерхольдовскому «Ревизору» посвящены три специальные книжки[[917]](#footnote-24). Среди защитников спектакля, кроме Луначарского, были В. Маяковский, И. Глебов (Борис Асафьев), А. Гвоздев, А. Слонимский, А. Кугель, Андрей Белый, В. Н. Соловьев, П. Марков, Н. В. Петров; среди противников — Демьян Бедный, В. Шкловский, В. Шершеневич, Мих. Левидов, Л. Гроссман, С. Радлов, М. Загорский, Н. Семашко, Эм. Бескин, В. Волькенштейн, О. Литовский. Все словно бы смешалось: недавние союзники и единомышленники стали противниками, принципиальные противники, наоборот, объединились в хуле или хвале этого спектакля.

Было нечто в высшей степени странное в том, что «левые критики» Бескин и Загорский вдруг совпали во взглядах с Демьяном Бедным, посвятившим мейерхольдовскому «Ревизору» не только упомянутую эпиграмму, но и целый разгромный стихотворный фельетон в подвале «Известий»[[918]](#footnote-25). {378} Не менее странно выглядело внезапное союзничество Маяковского и Андрея Белого.

Понять все эти неожиданности и разобраться в чрезвычайной разноголосице Суждений, вызванных «Ревизором» в постановке Мейерхольда, можно только учитывая, как минимум, три факта кардинального значении. Во-первых, для многих совершенно недопустимым показалось переключение гоголевской комедии в трагедийный жанровый ключ.

Во-вторых, стремительное движение Мейерхольда к реализму озадачило и вновь отбросило от него давних приверженцев его «левизны» и, одновременно, завоевало ему симпатии таких убежденных сторонников реалистических традиций, как Луначарский, Кугель, Марков, Игорь Глебов (при всем различии их позиций). В‑третьих, самые формы реализма, которые нащупывал в этом спектакле Мейерхольд (говоривший о реализме «терпком», — «конкретном» и «музыкальном»), были новы, необычайны, смелы. Реализм, который принято было по инерции первых послереволюционных лет считать в принципе кротким и пассивным, «повествовательным» и нейтральным по отношению к содержанию, вдруг обнаружил внезапную агрессивность, неожиданно оказался способным создавать весьма активные сценические формы.

«На прилично однообразном фоне нашей театральной жизни, — писал П. Марков, — спектакль Мейерхольда —… вырос мрачной и великолепной громадой, а былой пафос “фронтовой” и теперь ликвидированной борьбы запылал вокруг последней режиссерской работы Мейерхольда»[[919]](#endnote-897).

Все принципиальные новшества, собранные Мейерхольдом воедино в одном спектакле, вкупе слились в зрелище, весьма сложное для неразвитого, неразработанного восприятия.

Об этом очень дипломатично, в довольно громоздких и осторожных выражениях, писал почти через два года Луначарский: «Горячие споры, поднявшиеся вокруг “Ревизора”, были, — утверждал он, — одним из отрадных явлений нашей общественности». Но, тем не менее, «спектакль “Ревизор” был несколько перегружен виртуозностью и поэтому не мог быть пока еще понятым менее художественно-культурной частью нашей политически-передовой публики. Главным же образом, это было новое, а новое требует некоторой проработки и входит не без усилия»[[920]](#endnote-898).

Действительно, спектакль, как уже замечено выше, во многом опережал свое время, выдвигал множество театральных идей, использованных впоследствии в будущих спектаклях других режиссеров, без сомнения, утомлял одних зрителей, удивлял других, разочаровывал третьих. Все же самые проницательные и самые тонкие критики оценили его чрезвычайно высоко, и поняли меру его неизбежного воздействия на все дальнейшее развитие советского сценического искусства.

«Мейерхольд, — писал П. Марков, — требует художественной законченности от всей внешней стороны спектакля, начиная с обстановки и кончая строго ритмическими движениями актеров. Он строит весь спектакль — на музыке — как своеобразную симфонию. Враждуя с беспредметным эстетизмом или с фотографическим натурализмом, Мейерхольд выбирает самые типические предметы эпохи и в ряде небольших картин дает ощущение времени… Сохраняя принцип эпизодов, Мейерхольд в каждом из них разрабатывает обреченность и опустошенность человека так, как понимал и чувствовал эту опустошенность автор “Ревизора”, подчеркивая таким путем социальный смысл пьесы»[[921]](#endnote-899).

Главнейшее, кардинальное для мейерхольдовской постановки слияние конкретно-социальных мотивов с широко-гуманистическим мотивом гибели человеческого в человеке — с кафкианской, в сущности, темой манекенного, {379} автоматического мира, удушающего живые чувства, уловил и Андрей Белый, который защищал право режиссера читать «Ревизора» как трагедию. Мейерхольд, говорил он, «дал “Ревизора” на фоне “Мертвых душ” и “Невского проспекта”. Подлинного веселого смеха у Гоголя не было, разве что в “Вечерах на хуторе близ Диканьки”. За его смехом встает мрачная, черная, огромная Россия»[[922]](#endnote-900).

Игорь Глебов (Бор. Асафьев), известный композитор и музыкальный критик, уделил специальное внимание музыкальной структуре спектакля Мейерхольда. Он писал: «Давно я не испытывал в драматическом театре столь яркого и сильного *впечатления музыкального порядка*, какое мне доставила вся концепция мейерхольдовского “Ревизора”. Спектакль насыщен музыкой: явной, конкретно передаваемой в пении и в игре, в оттенках речевой интонации, — и “скрытой” от зрителя и слушателя, но, тем не менее, постоянно присутствующей… В “Ревизоре” поражают одновременно размах, мастерство формы и проницательность в использовании присущих музыкальной стихии свойств предупреждать (“сигнализация”), звать, манить и гипнотизировать, повышать и понижать эмоциональный ток, углублять настроение и действие, превращать смешное в жутко-причудливое, окрашивать любой бытовой анекдот в психологически значительное явление… Спектакль Мейерхольда, — резюмировал И. Глебов, — звучит как ритмически-стройная, богатая изобретением, технически совершенная и эмоционально-содержательная партитура. Здесь бьется пульс жизни, что бы там ни говорили сердитые защитники Гоголя и “театралы от печи”»[[923]](#endnote-901).

Тем не менее и «театралы от печи», и «левые», упрекавшие Мейерхольда в том, что он создал «упадочнический», «мрачный», «надрывный спектакль»[[924]](#endnote-902), что спектакль его «провинциален»[[925]](#endnote-903), что это «тягостный, некультурный, невышедший спектакль, скучно даже писать о нем»[[926]](#endnote-904), что постановка напоминает «хаотический ночной кошмар, сотканный из нелепых призраков и призрачных нелепостей»[[927]](#endnote-905), — сумели вывести из равновесия режиссера, казалось бы давно привыкшего ко всякой брани. На диспутах Мейерхольд поносил критиков последними словами. Мих. Левидов, которого он грубо оскорбил, даже подал на Мейерхольда в суд. Ассоциация театральных и кинокритиков опубликовала протест против «неслыханного антиобщественного выпада Мейерхольда… по адресу целой категории работников советской печати» и требовала «призвать т. Мейерхольда к ответу»[[928]](#endnote-906). Возникла атмосфера взвинченности и травли, начались, писал Луначарский, «чрезвычайно вредные пересуды о мистицизме мейерхольдовского спектакля, об отходе {380} Мейерхольда от революционного театра. На нервного и чуткого артиста все это произвело удручающее впечатление»[[929]](#endnote-907).

Особенно больно задевали Мейерхольда грубые отзывы об игре Зинаиды Райх в роли городничихи. Все же в итоге долгой, тянувшейся более года полемики, он, вероятно, пришел к пессимистическому выводу, что спектакль понят до конца только рафинированными ценителями искусства и что для широкой аудитории нужны более ясные композиции.

Вывод этот не подтвердился. «Ревизор» не сходил со сцены вплоть до закрытия ГОСТИМа и пользовался длительным успехом, хотя, как многие старые спектакли Мейерхольда, пострадал от замены ряда исполнителей, краски его потухли, ритмы завяли.

Намерение добиться ясности, сравнительной простоты, неестественная для Мейерхольда забота о «доходчивости» заранее обусловили некоторые изъяны спектакля «Горе уму», впервые показанного 12 марта 1928 года. Нельзя сказать, что грибоедовский спектакль мыслился как сознательная адаптация гоголевского спектакля. Скорее жажда ясности вызвала режиссерское многословие.

Образности «Ревизора», сгущенной до степени символики, Мейерхольд решил противопоставить теперь исторически-конкретную картину ушедшего века, его быта и нравов. Художник Н. Ульянов, которому поручены были костюмы, рассказывал перед премьерой, что он старался в туалетах спектакля показать, «какое пестрое зрелище могла дать Москва всякому любопытствующему человеку. Ко всему, чем снабжал Париж, к его фасонам и покроям платья, прилагалось еще местное, что-то “от себя”: свои выдумки, свои пятна, сгущавшие принятый на веру чужеземный стиль… Некая московская гримаса уже проскальзывает в орнаменте лиц и одежды, создавая интереснейший художественный парадокс».

Правда, на той же журнальной странице, где помещена была заметка Ульянова, печаталась и декларация художника В. Шестакова, который уверял, что оформление спектакля построено «по конструктивному методу». А именно — построен, сообщал Шестаков «организующий спектакль общий станок для всех картин, механически видоизменяющийся и подающий отдельные сцены, как смонтированные кадры спектакля, несущие в своей предметной форме отпечаток той эпохи… Введенное в конструкцию скольжение отдельных площадок с одновременным их раскрытием дает возможность менять планы по отношению к зрителю, делать крупные и общие планы». И, наконец, в систему освещения «введены огромные отражатели, дающие возможность разбрасывать равномерный свет по отдельным планам под нужным нам углом»[[930]](#endnote-908).

{381} В «Горе уму» конструкция обрела затейливую игривость и многоцветность. Она возвышалась над сценой (две лестницы и два помоста по краям, нечто вроде капитанского мостика в глубине и посредине сцены) гордо, торжественно, скорее аккомпанируя пышной и экстравагантной костюмировке, нежели ей возражая. Причем конструкция уже вовсе не служила ни аппаратом, ни станком для игры актера: она выполняла функции обычной декорации. Критики, которые к этому времени прекрасно усвоили принципы конструктивизма, подлавливали Мейерхольда, замечая, что боковые лестницы и мостики в спектакле почти вовсе не обыгрываются, что они бездействуют.

«Тот Ноев ковчег, который выстроил Шестаков, — писал Эм. Бескин, — никак не вяжется с режиссерской проработкой отдельных сцен в плане миниатюр. Они тонут в оптически неучтенном пространстве…»[[931]](#endnote-909)

«Эти конструктивные сооружения — мрачно резюмировал Б. Алперс, — представляют явный архаизм, остатки органа с отмершими функциями»[[932]](#endnote-910).

Мейерхольд пожелал показать зрителям все комнаты фамусовского дома. Соответственно эпизоды спектакля строились не по смысловому и динамическому принципу, как в «Ревизоре», а по принципу поисков нового места действия. Они так и назывались: «Аванзала», «Танцкласс», «Портретная», «Диванная», «Биллиардная и библиотека», «Белая комната», «В дверях», «Тир», «Белый вестибюль», «Библиотека и танцевальная зала», «Столовая», «Концертная зала», «Каминная», «Лестница». По замыслу режиссера, зрители вслед за героями пьесы должны были обойти весь дворянский особняк, во всяком случае, все его парадные апартаменты, не заглядывая, впрочем, ни в кухню, ни в людскую.

Пересматривая, как и в случае с «Ревизором», все сохранившиеся авторские редакции пьесы, отвергая канонический текст и создавая новый, «сводный» вариант текста. Мейерхольд действительно извлекал из грибоедовских черновиков все поводы и возможности для «развертывания» характерных (а еще чаще — просто колоритных) бытовых эпизодов. Страсть к демонстрации всевозможных барских затей и забав была у режиссера в данном случае чрезмерной.

Ссылаясь на Аполлона Григорьева, Мейерхольд говорил, что «вся комедия есть комедия о хамстве». Хамскому и невежественному миру противопоставлялся Чацкий, в котором Мейерхольд хотел подчеркнуть «черты, сближающие его с декабристами». Опору для такого решения (впоследствии неоднократно варьировавшегося другими режиссерами) Мейерхольд нашел у историка В. Ключевского и в своих интервью повторял фразу Ключевского: «Декабрист послужил идеалом, с которого списан Чацкий». Потому и название для спектакля было взято не каноническое, а тоже извлеченное из грибоедовского черновика — «Горе уму»: предполагалось, что оно резче выявляет конфликт революционного декабристского интеллекта с косностью и хамством эпохи.

Резкое противопоставление Чацкого и всего современного ему общества было вполне радикально обозначено у Грибоедова и всегда с максимальной {382} энергией обнаруживалось на сцене. Так что Мейерхольд, выводя Чацкого в декабристы, имел как будто мало шансов дать пьесе действительно «новое толкование, более близкое к подлинному замыслу автора и вместе с тем продиктованное требованиями новой эпохи»[[933]](#endnote-911).

Но у Мейерхольда были все же основания для таких посулов. Он задумал перевести столкновение Чацкого и «фамусовщины» в совершенно новый регистр. Он хотел на этот раз избежать фантасмагории, уклониться от взвинченности гротеска.

Хамский мир Фамусовых и Скалозубов, Молчалиных и Загорецких он решил на этот раз изобразить как хорошо организованное, по-своему здоровое, сильное своей бездуховностью и своим бездушием общество. Не гниль, не грязь, не убожество стояли перед Чацким, а, напротив — довольство, сытость, сознание силы, порядка — налаженная, плотная, мускулистая крепкая жизнь. В этой пьесе, говорил Мейерхольд, светло и чисто, все точно из бани вышли.

Самой главной догадкой режиссера в спектакле «Горе уму» было ощущение физического здоровья, энергии, силы, молодечества тех, против кого ополчился Чацкий. Бравым, уверенным, статным и холеным красавцем выступал Молчалин (М. Мухин). В одной из рецензий Молчалин этот был назван «приятным и уверенным»[[934]](#endnote-912). Фамусов, которого играл Ильинский, был моложав, прыток, проказлив. Скалозуб — Н. Боголюбов выглядел полным сил и здоровья, веселым и лихим командиром, Софья, смелая и беззастенчивая, в исполнении З. Райх далеко зашла в романе с Молчалиным и ничуть о том не жалела. «Софья, — писал Юрий Соболев, — играется девицей, изощренной в науке страсти пылкой и насквозь пропитанной чувственностью. Зинаида Райх ведет ее так, что не поверишь, что ее Софье 17 лет»[[935]](#endnote-913). Шустрый, дошлый, плутоватый и бойкий малый, тайный агент полиции — так аттестовал В. Зайчиков Загорецкого. Все они были на удивление беззлобны. «Нас не трогай, мы не тронем». Все они становились опасны только тогда, когда кто-нибудь становился у них на пути, а вообще-то всегда готовы были помочь, «порадеть родному человечку». Все они жили в свое удовольствие, все понимали толк в чувственных радостях, в еде, в игре, все чувствовали себя молодо, свежо. Даже старуха Хлестова (Н. Серебряникова) была стройна, горделива, даже князь Тугоуховский (В. Маслацов) смотрел весело. Уменье жить со смаком, пользоваться жизнью — вот что старательно и настойчиво подчеркивал Мейерхольд, разглядывая грибоедовскую кунсткамеру.

{383} «Барство дикое» в спектакле рисовалось как барство жизнерадостное. Когорта оптимистов стояла перед Чацким. А потому для Мейерхольда важнее было показать «амуры» Фамусова с Лизой, нежели «ужасы крепостного права».

Тут, в этом весьма для него существенном пункте, Мейерхольд совершенно не был понят современной критикой. В. Блюм замечал, что «ужасов» — мало: «ни с того, ни с сего Софья… ударит стэком по подолу платья “угнетенной” Лизы» или за сценой «… начинают слышаться звуки пощечины… Вот и все по части “ужасов”»[[936]](#endnote-914).

Легче всего было бы отнести эту заботу об «ужасах» под рубрику вульгарного социологизирования. Но повод всем таким возражениями и недоумениям дал все же сам Мейерхольд. Великолепно угаданная тема хамского оптимизма и скотской жизнерадостности подавалась в спектакле вереницей забавных курьезов. На сцене возникали очертания причудливого, экзотического, а не сильного, несокрушимого в своей деятельной организованности мира.

У Мейерхольда вдруг обнаружился вкус к повествовательности. Он давал волю своей прихотливой фантазии и добавлял к грибоедовской комедии целые, не то чтобы невозможные, но, во всяком случае, необязательные и не вполне убедительные сцены. Беда была не только в том, что они оказывались далеки от намерений и замысла Грибоедова. Беда была и в том, что они сохраняли полную нейтральность по отношению к замыслу самого «автора спектакля» (так он именовался на афишах) — Вс. Мейерхольда.

Первый эпизод неожиданно происходил в кабачке. Софья и Молчалин, фантазировал Мейерхольд, укатили ночью «к цыганам», молча сидели за столиком, пили, а в глубине сцены на пятачке кабацкой эстрады, бешено отплясывали две цыганки. Эпизод этот шел, естественно, без текста, он был сделан средствами пантомимы, ибо ни одной подходящей реплики в грибоедовских черновиках не нашли.

Зато следующий эпизод — утренний визит Чацкого к Софье — базировался на грибоедовском тексте, истолкованном весьма активно. Коль скоро Чацкий явился к Софье «чуть свет», коль скоро он «не заезжал домой», значит, рассудил Мейерхольд, герой прикатил в дом к Фамусову прямо с дороги, со всеми своими баулами, чемоданами, корзинами. Слуги неторопливо стягивали с Чацкого шубу, башлык, шапку, раскутывали его. Лакей приносил промерзшему в пути герою чашку чаю. Между тем Софья, только что вернувшаяся из кабачка, начала раздеваться. А потому выйти к Чацкому уже не могла и разговаривала с ним через ширму.

Диалог Софьи и Лизы режиссер перенес в танцевальный класс.

Фамусов и Скалозуб беседовали, играя на бильярде.

Объяснение Чацкого с Софьей происходило в тире. Стоя спиной к зрителям, Софья и Чацкий поочередно палили по мишеням и обменивались колкими фразами. («Диалог — перестрелка», — объяснял Мейерхольд.)

Все эти барские затеи, забавы и игры были более или менее занимательны. Но они «не работали» на главную задачу, которую поставил перед собой Мейерхольд: показать физическую энергию, жадность, плотоядность грибоедовских персонажей. Зрители и критики удивлялись: зачем Мейерхольд дал Фамусову целую большую сцену любовных забав с Лизой и упрекали режиссера за «эротизм» этой сцены. Сердились, вопрошая, с какой целью Зинаида Райх в роли Софьи 10 раз на протяжении спектакля меняет туалеты и зачем она в танцевальном классе упражняется с длинными шарфами, и зачем является тут то в образе Флоры, то в образе Дианы. Зачем вообще словно бы в ответ на пушкинское замечание, что Грибоедовым «Софья начертана неясно: не то блядь, не то московская кузина», театр без колебаний {384} отказывался от невинной «кузины» и предпочитал бесстыжую, азартную потаскушку. Меньше всего упреков вызывала Лиза, которую Е. Логинова играла смекалистой, расторопной наперсницей Софьи, «резвушкой пухлой» непосредственной и податливой. Зато появление на сцене живого «буфетчика Петруши», о котором Лиза вздыхала, воспринималось как неуместная вольность режиссера.

Мысль Мейерхольда в спектакле не проступила с необходимой активностью, — ее можно было угадать, но можно было и не угадать. И даже такой проницательный исследователь, как Б. Алперс, считал, что Мейерхольд тут «показывает только внешний наряд эпохи, светскую обрядность, бытовой этикет…»[[937]](#endnote-915)

Полемика, вызванная спектаклем, сдвигалась порой в совершенно неожиданные сферы. Д. Тальников, например, по поводу сцены в биллиардной писал: «Скалозуб и Фамусов играют по-настоящему, со всеми приемами заправских игроков, мелом натирают кии, долго прицеливаются, причем Ильинский смешит разными “штучками” и гримасами, а когда Ильинский попадает в лузу, то публика радостно аплодирует его удаче»[[938]](#endnote-916). В. Блюм, который, вероятно, лучше Тальникова играл на биллиарде, был по этому поводу иного мнения: «Тут, — указывал он, — дело должно быть поставлено на‑ять, так, чтобы заматерелый маркер остался доволен. А между тем жалкое дилетантство по биллиардной части подневольных игроков и их ментора, постановщика, слишком ясно неискушенному в искусстве этой игры глазу…»[[939]](#endnote-917)

Такие споры между критиками, вполне солидарными в неприятии спектакля, свидетельствовали о том, что мейерхольдовская идея показать хамство здоровое, сильное, игривое, энергичное — была выражена слабо и вяло.

Между тем толкование роли Чацкого в спектакле Мейерхольда полностью зависело от нахально-жизнерадостной, грубо-мажорной интерпретации «фамусовской Москвы». Чацкий по замыслу Мейерхольда проходил сквозь самодовольный, жадный, плотоядный и блестящий мир одиноким и грустным мечтателем. Б. Асафьев, который выбрал и инструментовал для спектакля Мейерхольда музыку из произведений Баха, Бетховена, Глюка, Моцарта, Шуберта и других композиторов, комментируя режиссерскую и музыкальную партитуру «Горе уму», настоятельно подчеркивал бетховенскую тему образа Чацкого. «Через музыку, — писал он, — делается понятной проницательность и глубина *чувства* Чацкого: сила его любви и ненависти и ужаса перед пошлостью {385} и сытым мещанским прозябанием. Кто такой Чацкий? Чуткий русский человек, художественно одаренный, побывавший на Западе тогда, когда там гигант Бетховен предъявил людской породе, с ее склонностью к филистерскому тупому прозябанию, неоплатные этические требования в звуках своей музыки… Чацкий — в течение всей пьесы — до крайности эмоционально напряжен, — продолжал Асафьев. — Силу воли он почерпает в музыке, и она же разряжает его взволнованность. Чацкий живет, мыслит и чувствует музыкой, как это было и с Бетховеном»[[940]](#endnote-918).

Принцип, изложенный Б. Асафьевым, был реализован в спектакле с чудовищной последовательностью. Чацкий — Э. Гарин то и дело усаживался за рояль. «В каждой комнате фамусовского дома стоит по роялю к услугам Чацкого, роль которого на три четверти состоит в занятии музыкой. Совсем дивертисментные номера, — констатировал Д. Тальников, — можно было бы на афише “Горе уму” поставить внизу: “У рояля Чацкий”. Чацкий, действительно, не отходит от рояля; он весь — в неслышных меланхолических шагах, неслышных грибоедовских словах-шепотах — и в весьма слышной музыке»[[941]](#endnote-919). Чацкий у Мейерхольда, грубо замечал В. Блюм, «как тапер в киношке, “иллюстрирует” свои переживания» музыкой — то Бетховеном, то Шубертом, то Моцартом.

А. Гвоздев напомнил другим рецензентам, что музыкален был сам Грибоедов. «Грибоедов-музыкант, — писал он, — сливается с Чацким-музыкантом. Бетховен и Моцарт питают революционную энергию молодого поэта-музыканта-декабриста»[[942]](#endnote-920).

Надо, впрочем, заметить, что противопоставление одухотворенного Чацкого чувственной, «жирной» жизни общества осуществлялось не одним только этим постоянным музицированием. С самого начала спектакля, сняв меховую шубу и оставшись в одной косоворотке, подпоясанный шелковым шнуром, хрупкий, тоненький юноша Чацкий с тревогой и тоской вглядывался в сытую, деятельную, напористую Москву. «Помесь молодого Вертера с юным Шиллером»[[943]](#endnote-921), «какой-то неврастенический пианист»[[944]](#endnote-922), — острили критики. Рядом с монументальным, сановным Молчаливым, с циничным и резвым Фамусовым, с распаленной, податливой и смелой Софьей Чацкий выглядел задумчивым, робким и чистым мальчиком. «Тема мейерхольдовского “Горя уму”, — вдруг догадался один из рецензентов, — есть тема об одиночестве. История Чацкого, как она показана нам, есть история абсолютно одинокого человека, проносящего сквозь окружающий мир мечту. О чем? На это ответа не дается: не случайно Чацкий говорит {386} не словами, а звуками музыки… Чацкий проходит сквозь жизнь единственным живым и единственным одиноким»[[945]](#endnote-923).

Не забудем, однако, что Мейерхольд Хотел изобразить Чацкого декабристом. И мечтательного узкогрудого мальчика порой окружали в спектакле безмолвные, хмурые, с решительными лицами молодцы-офицеры, не выпускавшие из рук какие-то книги (конечно, запрещенные), какие-то листки (вероятно, прокламации). Когда Фамусов и Скалозуб играли на биллиарде, позади, в глубине сцены, в библиотеке, при свете зеленой лампы Чацкий в окружении этих друзей сидел за книгами, он читал им стихи Рылеева и Пушкина. Чацкий, писал, по этому поводу П. Керженцев, живет «в своем особом мире, среди своих друзей»[[946]](#endnote-924). Но молчаливая свита будущих декабристов, окружавшая Чацкого, была призрачна, она только подчеркивала его скорбное одиночество. «Пьеса кончается, как началась: нотою полного одиночества Чацкого, одиночества живого только благодаря музыке»[[947]](#endnote-925), — замечено было в самой сочувственной рецензии.

Только однажды в спектакле две главные темы его — тема здорового хамства и горестной, отрешенной от жизни мечтательности — столкнулись, наконец, и дали сильный эмоциональный аккорд. В эпизоде «Столовая» Мейерхольд снова, как некогда — двадцать лет тому назад в «Балаганчике», — поставил вдоль авансцены огромный белый стол и усадил за него лицами к зрителям всех персонажей пьесы. Фронт энергично, старательно жующих, вдумчиво и сосредоточенно прожевывающих пищу лиц был {387} проникнут сознанием ритуальной важности вершащегося дела. Они едят — что может быть важнее! Они обсасывают косточки, внимательно смотрят в тарелку, прежде, чем ткнуть туда — метко и решительно — вилкой, они выбирают лучшие куски. Сплетня о безумии Чацкого медленно движется с одного края стола к другому его краю, будто подталкиваемая в паузах мерными движениями челюстей. «Мейерхольд, — писал Б. Алперс, — воспроизводит священнодейственный ритуал уничтожения не только пищи, но и живого человека. За длинным белым столом гости Фамусова вместе с едой прожевывают каменными челюстями самого Чацкого»[[948]](#endnote-926).

В момент, когда злословие достигло апогея, входил Чацкий. Все разом умолкали, закрывались салфетками. Из‑за белых салфеток смотрели на безумца испуганные глаза. Чацкий шел по краю сцены вдоль стола, останавливался в центре возле Фамусова и Хлестовой. Слова его о «миллионе терзаний» раздавались в глубокой тишине общего испуга. Затем музыка провожала его, пока он медленно шагал мимо замерших едоков к правой кулисе. Тут можно было, наконец, понять, во имя чего ставилась пьеса, чего хотел Мейерхольд. Помимо темы одиночества режиссера волновала, очевидно, тема крушения идеализма. Взглядом горестным и сочувственным следил он за Чацким, таким пылким, таким неопытным, так вдохновенно читавшим революционные стихир так самозабвенно музицировавшим и вот — {388} оказавшимся перед когортой монументальных едоков… Есть от чего сойти с ума, и — горе уму!

К этой великолепной сценической метафоре с самого начала тянулись — но не дотянулись — все нити замысла Мейерхольда. Она возникала — во всем блеске ее потрясающей наглядности — внезапно и необоснованно, ударом резким и неподготовленным. После этой сцены спектакль опять растекался двумя независимыми, удалявшимися друг от друга потоками. Пышная и бравурная тема бала развивалась на втором плане, мелькала и рябила в вестибюле фамусовского дома, а на первом плане Чацкий — Гарин растерянно, мотаясь по сцене из угла в угол, едва слышным шепотом произносил свой последний монолог.

Мейерхольд задумывал трагический финал. «Здесь, — говорил он, трагическое прозрение Чацкого в отношении Софьи и Софьи относительно Молчалина»[[949]](#endnote-927). Но трагедия не получалась хотя бы уже потому, что Чацкий, каким играл его Гарин, с самого начала любил Софью без всякой надежды на взаимность и даже вполне по-вертеровски упивался своей скорбью, а Софья была слишком ветрена, чтобы ее «прозрение» прозвучало {390} трагически. Сочувствия она не вызывала, и ясно было, что такая не пропадет.

А. В. Луначарский, с укоризной заметив, что «Горе уму» готовилось очень долго, «с величайшей потерей времени», резюмировал: «спектакль этот, имея в себе большие достоинства и показывая, что Мейерхольд в силах идти вперед по избранному пути, тем не менее недоделан и оказался художественным явлением не высшим, а низшим, чем “Ревизор”»[[950]](#endnote-928). Суждение Луначарского поныне выглядит наиболее веским.

Остальные критики встретили премьеру «Горе уму» градом жестоких статей. Общим — и новым по тем временам — мотивом почти всех рецензий был призыв: «Назад к Грибоедову!» Мейерхольду втолковывали, что канонический текст комедии лучше сводного, что название «Горе от ума» лучше, чем название «Горе уму», что лучше было бы играть пьесу в, «старом, простом павильоне, не отвлекающем внимания зрителя от развития пьесы» и т. д.

С неожиданными возражениями выступил на диспуте в ГАХН литературовед Н. К. Пиксанов. Он заявил, что находит «противопоставление крепостничества декабризму неосновательным и наивным. Старая легенда о декабристах, как рыцарях без страха и упрека — умерла. Декабризм есть {391} движение среднего либерального дворянства, в основе своей — крепостнического. И, стало быть, для антитезы, в сущности, нет места»[[951]](#endnote-929). Этот роскошный вульгарно-социологический пассаж легко было бы и продолжить: Чацкий и Фамусов оба дворяне, следовательно, и между ними нет «антитезы», и вся комедия грибоедовская надумана…

Была в откликах на «Горе уму» и еще одна новость. В. Блюм дерзнул написать, что Мейерхольд кончился, что талант его выдохся. «Пора это выговорить: таланта больше нет, поскольку нет мастерства — целеустремленности и единства — ни в содержании, ни в форме»[[952]](#endnote-930).

Мейерхольд, который яростно отбивался от критиков после премьеры «Ревизора» — хотя тогда у него было много союзников и восторженных поклонников, — отнесся к единодушной хуле своего грибоедовского спектакля со стоическим спокойствием. С критиками не спорил, только однажды огрызнулся и обругал Н. Пиксанова. А со специального диспута, посвященного спектаклю «Горе уму» в Ленинграде, попросту «уехал задолго до окончания» и «на речи оппонентов не отвечал»[[953]](#endnote-931). Объяснялось это скорее всего тем, что сам он не был доволен спектаклем.

Через несколько лет Мейерхольд вновь вернулся к работе над грибоедовской комедией. «Перестроена, — говорил он в 1933 году, — почти вся инсценировка», в укладе жизни грибоедовской Москвы «оттенены присущие ей черты провинциальности и азиатчины… Я усилил в спектакле реалистические черты»[[954]](#endnote-932). Новая редакция была показана в 1935 году. Э. Гарина в роли Чацкого заменил М. Царев, И. Ильинского в роли Фамусова — П. Старческий, З. Райх в роли Софьи — А. Хераскова. Все эти замены только ослабили спектакль.

{392} Единственной ролью, которая в новой редакции выиграла, была роль Молчалина. Его играл теперь не Мухин, а Г. Мичурин. Образ Молчалина выдвинулся на первый план отчасти потому, что другие образы померкли, отчасти потому, что роль интерпретировалась более активно. Мичурин играл «солидного и самоуверенного карьериста, знающего себе цену и отнюдь не ослепленного величием своего патрона… Молчалин, — писал Д. Мирский, — становится синтетическим образом всей российской бюрократии…

Мейерхольд расширяет и возвышает Молчалина “до степеней известных”, чтобы вновь показать его на этих самых степенях во всей первобытной подлости»[[955]](#endnote-933). Но одна роль, как ее ни играй, погоды не делала.

Количество эпизодов было сокращено с 17 до 13. Мейерхольд убрал вступительную сцену в кабачке, отказался от танцкласса, обошелся без биллиардной, заставил художника упростить декорации. Все эти операции повлекли за собой не только облегчение спектакля, но и упразднение его прежней концепции. А новой концепции режиссер по сути дела не предложил. Сокращенный спектакль оказался очень тягучим и вялым.

«Некоторую сенсацию среди театральной публики, — писал В. Блюм, рецензировавший новую редакцию спектакля сравнительно благосклонно, — произвело то, что Мейерхольд для “Горя уму” навесил за навес». Такие маленькие сенсации, конечно, были симптоматичны.

30‑е годы предъявили новые требования. Тот же В. Блюм в той же большой статье выражал недовольство тем, что «вместо честных реалистических стен» у Мейерхольда в спектакле прозрачные ширмы, а сквозь них «видны все закулисы», видеть которые зрителю не полагается, да и занавес тоже «слишком прозрачен…»

Новым взглядом из середины 30‑х годов В. Блюм обнаружил в спектакле и новую «методологическую ошибку» режиссера: он де навязал Грибоедову гоголевскую сатиру «свиных рыл». Конечно, никаких «свиных рыл» в мейерхольдовском «Горе уму» не было и в помине. Но спектакль, сравнительно с «Ревизором» хотя бы, весьма повествовательный, казался теперь чересчур острым, гротескным. «Наша сатира на фамусовскую Москву, — наставительно замечал по этому поводу критик, — не должна все же переходить каких-то границ — не должна впадать в гротеск… Теперь мы требуем от сатиры большей тонкости, замысловатости, полноты и правдоподобия бичуемого типажа. Между тем гротеск, исключающий правдоподобие и схематизирующий, обедняющий образ, торжествует по всей линии политической сатиры в данной постановке “Горе уму”»[[956]](#endnote-934).

Представления о реализме обретали постепенно характерную узость. Уже ясно стало, что гротеск нежелателен и переходить «какие-то границы» {393} не следует — даже в сатире. Уже появилась забота о наиподробнейшей бытовой характеристике «бичуемого типажа». В таких обстоятельствах и занавес казался «слишком прозрачен», и самая сдержанная из режиссерских вариаций Мейерхольда на темы русской классики — чересчур дерзкой.

Обе редакции спектакля «Горе уму» были далеки от совершенства. Вторая редакция, разыгранная с менее сильным актерским составом, вдобавок пришлась еще не ко времени. Она появилась на свет в пору, когда режиссерское творчество Мейерхольда воспринималось довольно многими критиками как своего рода противодействие основным эстетическим критериям, утверждавшимся в советском театральном искусстве.

## **{****394}** «Увеличивающее стекло»

Несмотря на все трудности, намеченная Мейерхольдом программа «активизации» классики спектаклями «Ревизор» и «Горе уму» была реализована. Премьера «Горе уму» состоялась в марте 1928 года — со дня премьеры «Мандата» прошло почти полных три года. Все это время Мейерхольд не ставил современных пьес. («Рычи, Китай!», как уже сказано выше, был поставлен В. Федоровым, Мейерхольд только корректировал эту работу; печальной памяти «Окно в деревню» осуществлялось целой «режиссерской коллегией», другими словами — учениками Мейерхольда под общим и беглым его руководством.) Между тем Мейерхольд понимал, конечно, что полнокровная жизнь театра без современных пьес, им самим и в полную силу его возможностей поставленных, практически немыслима. Более того, это общее суждение с удручающей конкретностью подтверждала театральная касса. В конце 20‑х годов театр Мейерхольда не был уже самым притягательным для зрителей. Зрители, не обращая внимания на негодующие статьи критиков, стояли в длиннейших очередях за билетами на «Дни Турбиных», в Художественном и на «Зойкину квартиру» в Вахтанговском (пока «Зойкину квартиру» не запретили). Зрители рвались в покинутый Мейерхольдом театр Революции на его собственный спектакль «Озеро Люль», в МХАТ-II — на любой спектакль с участием Михаила Чехова или на «Блоху», в Камерный театр на постановки пьес О’Нила… И хотя театр Мейерхольда оставался в центре самого пристального внимания газет и журналов, хотя все, что происходило или хотя бы замышлялось в этом театре, тотчас становилось поводом для критических дискуссий, тем не менее Мейерхольд не мог не считаться с фактом: его театр стал убыточным[[957]](#footnote-26). ГОСТИМ (с 1926 года Театр им. Вс. Мейерхольда назывался Государственным), по словам вполне компетентного наркома просвещения, вызывал «раздражение и недоверие со стороны правительственных органов, наталкивающихся на постоянный дефицит»[[958]](#endnote-935).

Выход из неприятного положения мог быть один — обращение к современности, к репертуарной «злобе дня», к новым пьесам советских писателей.

У Мейерхольда были на сей счет свои довольно обширные и очень интересные планы. Он объявил в 1927 году, что намеревается ставить «Москву» Андрея Белого — в инсценировке автора и в декорациях В. Дмитриева. В 1928 году начались было репетиции пьесы армянского драматурга С. Багдасарьяна «Кровавая пустыня». Ждали новой пьесы Николая Эрдмана. Наконец, Мейерхольд энергично начал работу над пьесой Сергея Третьякова «Хочу ребенка».

{395} Об этой пьесе стоит сказать несколько слов, тем более, что Мейерхольд отстаивал ее очень рьяно и репетировал с воодушевлением, Эль Лисицкий в контакте с Мейерхольдом готовил оформление спектакля.

Сегодня пьесу Третьякова читаешь со смешанным чувством стыда и изумления. Идея пьесы ошеломляюще проста. Строительству нового мира нужны физически полноценные и идейно здоровые кадры. А потому в равной мере преступно и «затрачивать половую энергию впустую», и рожать детей от случайных, избранных по капризу любви, мужчин. Здоровые, сильные, цельные женщины пролетарского происхождения должны сходиться со здоровыми мужчинами из рабочих. «Государство, — говорил один из героев этой пьесы, Дисциплинер, — поощряет такой подбор», в результате которого возникнет «порода новых людей». Он предупреждал, что «для всех хиляков, для всех сексуальных растратчиков» наступает «век страшного поста». Любовь, согласно этой программе, в принципе не отменялась, но откладывалась до лучших времен. «Когда породу людей поднимут — люби во всю — теперь не страшно».

Соответственно указанной программе и устраивала свою личную жизнь героиня пьесы, молодая коммунистка латышка Милда Григнау, здоровая, полная сил женщина. Она приводила к себе в комнату отобранного согласно ее критериям рабочего — строителя Якова, задавала ему ряд анкетных вопросов (не было ли в роду болезней или, не дай бог, чуждых элементов). «Я, товарищ, — без обиняков сообщала Милда своему избраннику, — хочу иметь ребенка, но хочу иметь хорошего ребенка, чтобы отец его был здоровый парень и чтобы отец его был рабочий парень». После чего героиня не без труда склоняла ошеломленного парня к сожительству и рожала от него ребенка. Коллизию эту С. Третьяков намеренно заострял. Во-первых, Милда, забеременев, решительно отказывалась от дальнейших услуг избранника: дело сделано, пустые затраты «сексуальной энергии» ни к чему. Во-вторых, «новая мораль» Милды с одинаковой агрессивностью противопоставлялась и старой, «обывательской», мещанской морали (связь по любви, брак) и аморальной распущенности, вольности в отношениях между полами. Удар наносился «старомодной» лирике, не обращавшей внимания на физическое здоровье и социальное происхождение влюбленных. Другой удар обрушивался на «новомодную» любовь «без черемухи», на женщин в шелковых чулках, танцевавших танго и фокстроты, крутивших свои многочисленные романы без всякой мысли о том, какая в результате получится «порода» людей, позволявших себе даже аборты, подрывающие здоровье…

Заканчивалась пьеса идиллически. Избранный Милдой отец оказывался очень хорош. На конкурсе новорожденных сын Милды и Якова, согласно показаниям «веса, питания, объема грудной клетки, пищеварения, состава крови, рефлекса, темперамента, условий зачатия, беременности и рождения», занял первое место! А главное, Яков оказался хорош не только для Милды, — другие женщины тоже рожали от него первосортных детей. Некоторые, правда, сперва ревновали к Милде и даже устраивали ей скандалы. Но потом, любуясь на образцовое потомство, пестуемое в общем детском саду, проникались к Милде глубокой благодарностью. И даже соседи, жалкие мещане, обитатели коммунальной квартиры, рожавшие детей без оглядки на здоровье — свое и своих супругов — вынуждены были признать, что путь, открытый Милдой, действительно ведет к обновлению и счастью всего человечества.

Пьеса пропагандировала евгенику с одной только поправкой: место расового критерия занимал критерий социальный. В журнале «Новый Леф», у руля которого стояли Маяковский, Асеев, Шкловский и сам Третьяков, сказано было, что автор «берет под всяческую защиту рационализм {396} и предусмотрительность, если они совершаются в интересах будущего здорового поколения. Получение наиболее здорового и евгенически правильно подобранного потомства автор ставит в общую связь с селекционными мероприятиями Советской власти»[[959]](#endnote-936).

Прежде, чем ответить на вопрос, почему Мейерхольд увлекся театрализованной утопией Третьякова, надо понять, из каких побуждений, во имя чего утопия эта писалась. В самой пьесе «Хочу ребенка» легко обнаружить причины, вызвавшие у автора потребность предложить со сцены радикальные средства борьбы против социальных бедствий. Причины состояли в том, что быт конца 20‑х годов, быт большинства населения оставался еще неустроенным. Третьяков давал в пьесе, написанной лаконично и броско, быть может, сгущенные, но тем более страшные неумолимой правдивостью эпизоды грязного, мрачного, жуткого быта рабочей окраины. Хулиганье целой толпой насиловало девушку. В тесных клетушках коммунальных квартир люди жили, как клопы. Злобное азиатское мещанство бушевало в бараках. С намеренным и жестоким натурализмом выволакивал С. Третьяков на сцену кричащую правду циничных фактов. Спасение от всей этой жути виделось только в науке, в разумном, ученом решении проблемы.

Позднее Мейерхольд говорил: «В течение ряда лет у меня, да и не у меня одного, а также и у Луначарского, и у других товарищей, занимавших ведущие посты в советском театре, — у нас у всех было желание увидеть на сцене так называемую утопическую пьесу, пьесу, которая ставила бы не только проблему сегодняшнего дня, но и заглядывала бы на десятилетия вперед»[[960]](#endnote-937).

Художники конца 20‑х годов убедились, что десятилетие новой жизни не уничтожило ни мещанства, ни мещанина. Об этом с тревогой писали и Л. Леонов, и М. Зощенко, и А. Платонов. Неуязвимость мещанства, его застойность, его отечность выглядели непоправимой бедой. Мещанин лез во все щели, и сфера чувств, казалось, полностью ему принадлежит. Пьеса Ю. Олеши так и называлась: «Заговор чувств». Чувства, и раньше всего — любовь, рассматривались как прямые враги новой, разумной, научно организованной жизни. Красота, лирика, душевность — все это порицалось и отрицалось. Позитивная программа у Олеши, как и у Третьякова, была, утопической. Характерным свойством утопий этого времени оказывалась их намеренная прозаичность, деловитость. Самые невероятные фантазии декларативно заземлялись. Поэты, наступая на горло поэзии, выдвигали прозаические, но зато научно обоснованные идеалы. Олеша пытался восславить дешевую колбасу, Третьяков — евгенику. Принципиальной разницы тут нет.

Когда Мейерхольд взялся ставить «Хочу ребенка», и в Главреперткоме начались дебаты вокруг этой пьесы, то выступить против «позитивной программы» Третьякова никто не решился. Евгеника была наукой, а с наукой кто же спорит. Только В. Ф. Плетнев робко говорил, что пьеса «может быть, появилась раньше, чем необходимо». Зато Н. А. Равич был шокирован: «Текст пьесы, — говорил он, — изобилует грубыми выражениями», — и требовал «ряда купюр». Другие же ораторы опасались, что пьеса вызовет «нежелательные реакции» и говорили: «ставить пьесу так, как она написана, ни в коем случае нельзя. Выражения, имеющиеся в пьесе, таковы, что (рабочий любит идти в театр вместе с семьей), может статься, 16 лет девушке их слушать неудобно».

Хотя Мейерхольд обещал поставить пьесу «так, как надо советской общественности, а не автору», и заявил даже, что если бы «Дни Турбиных» попали к нему, то он-то уж «поставил бы их так, как надо нам», хотя В. Блюм утверждал, что «Хочу ребенка» — «одна из лучших советских {397} пьес», хотя, наконец, П. Новицкий говорил, что «постановка вопроса с точки зрения социальной профилактики полезна»[[961]](#endnote-938), — тем не менее, после нескольких заседаний пьеса была отвергнута.

До сих пор, сколько нам известно, никто не обратил внимания на сходство ряда мотивов, центральных для драмы «Хочу ребенка», с ведущими темами комедии Маяковского «Клоп». В обоих случаях воинственная критика мещанства и грязи современного быта предшествует театрализованной утопии. И хотя жестокая драма Третьякова пытается ввести утопию непосредственно в сегодняшний быт, насильственно организовать и преобразить его, а сатирическая комедия Маяковского переносит утопию на полвека вперед, в будущее, все же само по себе движение от реальных, сегодняшних мерзостей к «научной фантастике», как вернейшему средству избавления от них, — более чем симптоматично. Мечта о том, что могущество науки избавит новое общество от «наследственных» социальных пороков, владела драматургами, хотя идейные и эстетические их позиции были вовсе несхожи. Она увлекла и Мейерхольда, — вот по-видимому, главный источник энтузиазма, с которым он отстаивал «Хочу ребенка», а потом ставил «Клопа».

Еще 4 мая 1928 года Мейерхольд телеграфировал из Свердловска в Москву Маяковскому: «Последний раз обращаюсь твоему благоразумию. Театр погибает. Нет пьес. Репертуар снижать не хочу. Прошу серьезного ответа можем ли мы рассчитывать получить твою пьесу течение лета. Телеграфь срочно…»[[962]](#endnote-939) Речь шла о «Клопе», но за лето Маяковский пьесу все же не закончил, и прежде чем ГОСТИМ ее получил, разыгрались события, которые навлекли на Мейерхольда тяжелые подозрения. Осенью 1928 года Мейерхольд был заграницей. Одновременно в Германии находился Михаил Чехов, и немецкие газеты вдруг сообщили, что он подписал на два года контракт с Максом Рейнгардтом. Это означало, что Михаил Чехов уходит в эмиграцию. Руководитель ГОСЕТа А. Грановский, который тоже был за рубежом, ходатайствовал о том, чтобы его театру разрешили длительные заграничные гастроли. Собственные намерения Грановского недолгое время оставались неясными. Выяснилось, что и он не вернется. Тут-то и пришли, одна за другой, две депеши от Мейерхольда. Мейерхольд извещал, во-первых, что он заболел и по состоянию здоровья предполагает провести заграницей целый год. А во-вторых, что он договорился о европейских гастролях ГОСТИМа и просит разрешить театру турне по Германии и Франции.

Картина складывалась пренеприятная. Похоже было на то, что три руководителя московских театров одновременно вознамерились покинуть Советский Союз. Чехов и Грановский уже расстались с Россией. Что же касается Мейерхольда, то поведение его выглядело довольно загадочно. Луначарский дал по этому поводу несколько интервью, опубликовал две обширные статьи. Он писал, что «правительство высоко ценит талант Мейерхольда» и тут же строго — не без оснований, пожалуй, — замечал, что Мейерхольд «очень плохой организатор», что в труппе его «постоянно происходили какие-то тревожные явления», что от него ушли «лучшие ученики», «лучшие артисты». (Речь шла, конечно, о Бабановой, которая к Мейерхольду так и не вернулась, и об Ильинском, который очень скоро к нему возвратился). Затем Луначарский высказывал уверенность, что кризис театра Мейерхольда легко преодолим, обещал разрешить ГОСТИМу длительное турне «для показа передовой заграничной публике уже сделанных им достижений» — при условии только финансовой рентабельности этой поездки. «Но прежде всего необходимо, — заключал он, — чтобы Всеволод Эмильевич Мейерхольд явился сюда, в Москву, для проведения этих серьезных переговоров. Наркомпрос и Главискусство знают, что Мейерхольд нуждается в отдыхе, {398} и гарантируют ему такой последующий отдых, хотя бы заграницей, но они категорически требуют, чтобы выход из кризиса найден был путем личной беседы»[[963]](#endnote-940).

Ни тогда, ни впоследствии Мейерхольд, разумеется, и не помышлял об эмиграции. Два года спустя в Берлине Михаил Чехов уговаривал его остаться заграницей, но, по собственным Чехова словам, предложение это было решительно отвергнуто.

«В Советский Союз я вернусь», — сказал Мейерхольд. «На мой вопрос — зачем? он ответил: из честности». От себя Михаил Чехов добавил: «Мейерхольд знал театральную Европу того — времени. Ему было ясно, что творить так, как повелевал ему его гений, — он не мог нигде, кроме России». И, конечно, недоверие, которое было столь откровенно высказано в статье Луначарского, Мейерхольда оскорбило. Кое-кому показалось, впрочем, что Луначарский обращается с Мейерхольдом чересчур деликатно. В некоторых газетах Мейерхольда без обиняков именовали «дезертиром». Д. Заславский напечатал в «Правде» хлесткую статью под названием «Даешь Европу? — Нет, не даем». Фельетонист высмеивал «преувеличенную мягкость в движениях» и «почтительный шепот», с которым Мейерхольда «упрашивают вернуться в СССР и продолжать работу». Он заявлял, что советский театр вполне может обойтись «без таких корифеев, которым все позволено единственно потому, что они очень талантливы». Он вопрошал, «искупается ли блестящий эксперимент длительной дезорганизацией советской театральной, да и не только театральной культуры?»[[964]](#endnote-941)

Мейерхольд отнесся к газетной и журнальной шумихе, поднятой вокруг его имени, спокойно и практично. Он заявил, что оскорблен газетными воплями о «бегстве Мейерхольда» и знаком равенства, который ставится между его и Михаила Чехова поведением. Он высмеял заявление, будто переживает творческий кризис. Была создана правительственная комиссия, которая ассигновала «на поддержание» ГОСТИМа 30 000 рублей, но заявила, что «оставляет вопрос о будущей судьбе театра открытым впредь до приезда Вс. Мейерхольда»[[965]](#endnote-942). Такое решение Мейерхольда вполне устраивало. 2 декабря 1928 года он вернулся в Москву.

25 декабря 1928 года Вл. Маяковский прочел в Театре им. Мейерхольда комедию «Клоп». На следующий день Мейерхольд беседовал с труппой. «Пьесой этой, — с воодушевлением сказал он, — Вл. Маяковский говорит {399} новое слово не только в области драматургии, произведение это поражает особо виртуозной обработкой словесного материала. Вспоминаются замечательнейшие страницы Гоголя, от которых, когда их читаешь, какое-то особое впечатление: это не проза, и не стихи, а какая-то новая словесная формация. Строению словесного материала дано такое своеобразие, которое заставит писать целые главы исследовательского порядка. Пьеса замечательна и как вещь сценическая». Она, предсказывал Мейерхольд, «займет особенное место не только в репертуаре нашего театра, но и вообще в современном репертуаре»[[966]](#endnote-943).

Новая встреча Маяковского и Мейерхольда была во многих отношениях знаменательна. Достоверно известно, что особой страсти к театру Маяковский не испытывал. «За все годы нашего знакомства, — вспоминала Н. Луначарская-Розенель, — я ни разу не встретила Маяковского ни в Художественном, ни в Малом театре, тем паче в Театре Корша. Близкие поэта утверждают, что он чрезвычайно редко бывал на театральных спектаклях»[[967]](#endnote-944). Столь же достоверно, известно, однако, что премьеры Мейерхольда Маяковский посещал почти всегда. Без сомнения, Маяковского сближало с Мейерхольдом общее — в принципе — понимание задач нового сценического искусства, и всякий раз, когда поэт комментировал мейерхольдовские спектакли — «Лес», «Д. Е.», «Ревизор», — он, как мы уже убедились, критиковал Мейерхольда неизменно «слева». «Ревизора», например, Маяковский хвалил, но заметил, что вообще-то «Ревизора» «ставить не надо» — и т. д., и т. п. Во всех этих — и других — высказываниях вполне внятно звучит один постоянный и важнейший для Маяковского мотив: театр должен прямо и активно служить сегодняшнему дню. Мейерхольдовские возвраты к классике Маяковский рассматривал как отступления, вызванные и вынужденные отсутствием новых пьес, а переделки классики на современный лад были, с его точки зрения, компромиссами — либо напрасными («Лес»), либо относительно приемлемыми («Ревизор»).

Театр Мейерхольда вообще далеко не всегда устраивал Маяковского. Особенно если учесть, что на протяжении многих лет жизни поэта существовал другой весьма своеобразный театр, развивавшийся за пределами сценического искусства — в точном смысле слова. Речь идет о «театре» самого Маяковского: о его бесчисленных выступлениях с эстрады и авторских концертах, которые он давал во многих и многих городах страны. Эта сфера {400} активнейшей деятельности Маяковского изучена во всех аспектах, кроме только одного — театрального. Между тем не подлежит никакому сомнению тот факт, что поэт и трибун, полемист и чтец задолго до Яхонтова создал «театр одного актера». В его театре была своя, всегда хорошо продуманная «драматургия» тщательно выстроенной концертной программы с определенной боевой завязкой, ударной кульминацией и — чаще всего — с вдохновенно-оптимистическим, призывным финалом. В его театре «действие» шло в чрезвычайно активном и остром контакте с аудиторией. Поэт парировал реплики с мест, отвечал на записки, высмеивал своих оппонентов и т. д. Именно в авторских концертах Маяковского были первоначально публично опробованы темы «Клопа» и «Бани» и сложились — разумеется, в приблизительных еще очертаниях — и некоторые элементы формы названных комедий. Взгляните на афишу выступления Маяковского «Даешь изящную жизнь». (С этой программой Маяковский выступал много раз — в Ростове, Новочеркасске, Тифлисе и других городах.) Тут почти вся тематика «Клопа», тут собраны воедино, в один кулак, стихотворения Маяковского, нацеленные против мещанства.

Грозной опасности мещанства в комедии «Клоп» противопоставлялась столь желанная для Мейерхольда «утопия» — радужная и шутливая картина 1979 года.

Мейерхольд приступил к работе как только получил пьесу, и сделал спектакль за шесть недель. В тексте комедии Мейерхольд не менял ничего, только несколько раз Маяковский, который участвовал в репетициях, по его просьбе добавил ряд реплик.

Для оформления первой — «современной» — части спектакля были приглашены художники Кукрыниксы. Вторую — «фантастическую» часть оформлял А. М. Родченко. Принципы оформления двух частей были различные. Перед Кукрыниксами ставилась задача максимальной достоверности, узнаваемости, их сцены (первые четыре эпизода) должны были, по замыслу Мейерхольда, выглядеть так, чтобы зрители увидели на сцене пошлость, живущую рядом с ними, в их собственных комнатах. «Универмаг, предметы, которые выносят из него покупатели, уголок общежития — все это, — говорили Кукрыниксы, — дает материал для выявления ужасающей безвкусицы мещанина. Мы включаем свою работу в кампанию… против “художественной” рухляди, выбрасываемой на рынок на потребу обывателя. Оформление спектакля — предметное. На сцене фигурируют подлинные вещи, купленные в госмагазинах и на рынках, как образцы дурного качества. В работе над “Клопом” мы использовали наши наблюдения в мещанских квартирах, в учреждениях, {401} загаженных обломовщиной, на улицах, на вечеринках и пр.» Пошлости и «загаженности» современного быта Родченко во второй части спектакля должен был противопоставить «простоту, крупные формы, утилитарность вещей… легкость, прозрачность конструкций». Он говорил, что во второй части спектакля «не будет сплошных стен», а будет «фактура, имитирующая стекло», будет «трансформация основных установок и вещей. Костюмы плакатные». Изображение жизни 1979 года не принималось, однако, всерьез, и Родченко оговаривался, что эти плакатные костюмы — «розовые, голубые — покажут обывательские представления о будущем». И режиссер, и художник чувствовали «иронию, сквозящую у Маяковского в описаниях будущего»[[968]](#endnote-945), и хотели ее передать.

Музыку к спектаклю написал молодой Д. Шостакович. Главные роли исполняли: Присыпкина — И. Ильинский, Баяна — А. Темерин, Розалии Павловны — Н. Серебряникова. Премьера состоялась 13 февраля 1929 года.

Первый эпизод — «Поматросил и бросил» — происходил на улице, у входа в универмаг. Д. Тальников сразу узнал Петровку. «Тут, — писал он — кусок Петровки с универмагом, газетчики, публика, торговцы с куклами и бюстгальтерами, лотки с сельдями, живой милиционер, перенесенный будто с улицы в театр, разбегающиеся от него в публику торговцы, мещанка, покупающая рыбу и возмущающаяся, почему рыба в госмагазине короче на хвост, чем у частника, гудки автомобилей, шум, крики…»[[969]](#endnote-946) В живописной толпе Мейерхольд свел десятки причудливо одетых торговцев самым разнообразным товаром. Кто с книгами, кто с воздушными шарами, кто с духами, торгаши эти появлялись то из-за кулис, то прямо из зрительного зала, то из-за витрин универмага, то в ложах бельэтажа, разбегались во все стороны, когда показывался милиционер, и снова отовсюду выползали. Был среди них, конечно, и китаец, торговавший цветными веерами и пищалками. Вся эта пышная картина предшествовала торжественному приходу Присыпкина, Розалии Павловны и Баяна. Ильинский, по его собственным словам, играл Присыпкина «монументальным холуем и хамом». Актер «утрировал размашистость походки, придал тупое, кретинистое выражение монументальному лицу, немного кривовато ставил ноги… Внушительность превращалась в самодовольство, уверенность в безапелляционный апломб, в беспросветную наглость»[[970]](#endnote-947). М. Загорский обрисовал Присыпкина — Ильинского так: «Нижняя губа у него толстая и отвисает, а глаза у него, как щели, узенькие и наглые, животик пухленький, зад откормленный, сытый и голос пренеприятный, с повизгиванием и похрюкиванием»[[971]](#endnote-948). В полемике, которую вызвала премьера «Клопа», успех Ильинского признавали {402} все — даже Д. Тальников, относившийся к Маяковскому очень неприязненно.

Только С. Мокульского смутила «мягкая шутовская манера» игры. Ильинского и еще больше — то обстоятельство, что некоторые критики сравнивали Ильинского «со Ст. Кузнецовым в роли матроса Шванди из “Любови Яровой”, т. е. с явно положительным персонажем»[[972]](#endnote-949). Ильинский играл Присыпкина грубо и резко, говорить о мягкости его исполнения не было оснований. Что же касается сопоставлений со Швандей, то возникали они вполне закономерно. Присыпкин раньше был именно «братишкой». Удалой вояка времен гражданской войны, защищая свое право на «гегемонию», становится воинствующим мещанином, — это-то и увидел Маяковский, недаром связавший с Розалией Павловной и Баяном торжествующего холуя Присыпкина.

Все трое — и Присыпкин, и Баян, и Розалия — одеты были богато в держались вальяжно. Мейерхольд мизансценировал их в первом эпизоде спектакля так, что Присыпкин и Розалия Павловна почти не двигались. Монументальной парой стояли они рядком: Присыпкин в добротном коричневом пальто, в кепке, лихо заломленной набекрень, и мадам Ренессанс в бордовой шляпке с жемчугами, в черном шелковом пальто с серым песцовым воротником. Торговцы один за другим подходили к ним со своим товаром. Зато Баян — юркий, стремительный, гибкий, в коротком полупальто, в клетчатых брюках, сразу щучкой нырял в толпу и озабоченно юлил между {403} покупателями и продавцами. Он был — сама динамика, угодливая динамика, обслуживающая величественную статику Присыпкина и Розалии. Драматическая сценка с Зоей Березкиной вносила в жизнерадостную пестроту эпизода характерный для мейерхольдовских композиций внезапный ритмический сбой. Она звучала нервно, болезненно, коротким женским вскриком, и сразу глушилась сытым хамским голосом Присыпкина.

Второй эпизод — «Не шевелите нижним бюстом» — был бенефисным для Баяна — Темерина. Урок танцев («аттракцион фокстротного обучения») исполнялся в грубой фарсовой манере. Но весь остальной текст рабочих-комсомольцев, довольно вяло и пресно написанный Маяковским, Мейерхольд освоить не смог.

Впоследствии, обдумывая новую редакцию «Клопа», Мейерхольд признавался, что в сцене общежития он давал «как бы стандарт поведения молодежи… Это, вероятно, традиция, — когда молодежь на сцене, то надо непременно скакать, прыгать, смеяться. Вероятно, эта традиция к нам просочилась… Ужасно, под Киршона или Шкваркина получается»[[973]](#endnote-950). Так и получалось. Фантазия Мейерхольда ограничилась тут одним только веселым трюком: Слесарь (В. Егорычев), придя с работы, раздевался до пояса, умывался, а потом вдруг оборачивался к зрителям — весь в мыльной пене. Потом он мазал мыльной пеной и других ребят.

Зато в эпизоде «Съезжалися к загсу трамваи»… — эпизоде «красной свадьбы» — фантазия Мейерхольда разгулялась вовсю. Режиссер создал мещанскую вакханалию, в которой, кроме обозначенных Маяковским персонажей, во множестве участвовали еще и бессловесные фигуранты — официанты, лакеи, парикмахеры, гости, и гостьи. «Добивайтесь, — твердил актерам Мейерхольд, —… ходульности, деланной чопорности, деланной знатности, деланной важности, деланной светскости… Надо, чтобы зритель, уйдя со спектакля, давал отпор всему старому, скотскому, отсталому и клопоподобному в жизни»[[974]](#endnote-951). Каждая реплика становилась поводом для целой пантомимической сцены, — подробно обыгрывался и чуточку провонявший окорок Розалии Павловны, и каждый тост, и каждый возглас «горько!» То один, то другой персонаж получал в сложнейшей режиссерской партитуре сцены сольную «партию» и брал на себя все внимание зрительного зала.

Целый номер был у А. Костомолоцкого, который в роли старого сутулого и мрачного официанта подавал гостям ветчину. Несколько интермедий исполнял А. Кельберер — Шафер, вносивший своим диким воплем: — «Кто сказал мать!» — смятение и переполох в общую атмосферу сытого довольства. Внезапное, совершенно сатанинское нападение парикмахера (М. Кириллов) с вилкой в руке на посаженную мать усиливало кутерьму. Начинался развал.

Но Баян садился за рояль, и музыка вновь ненадолго придавала действу благопристойную форму. Присыпкин в черном костюме, в белой рубашке с голубенькими цветочками и пестрой бабочкой у горла, величественно танцевал с невестой на авансцене. Его черная рука неуклонно сползала вниз по белоснежному платью. И Присыпкин, причмокнув от удовольствия, щипал невесту, а она с размаху била его веером по лицу. Завязывался скандал между Баяном и Шафером, который требовал, чтобы тот играл только на белых клавишах. Шафер бил Баяна гитарой по голове, Присыпкин лупил бухгалтера рыбиной, парикмахер вилкой орудовал в растрепанных волосах посаженной матери, кто-то опрокидывал печку, пьяные голоса затягивали песню. Скандал разрастался, ширился, охватывал всю сцену, и тут из-за рояля вылетал высокий язык пламени. Через мгновенье везде бушевал огонь, слышались вопли: «Пожар», «Горим!!»

{404} После коротенькой сценки пожарных начиналась бурная гротескная музыкальная интермедия Шостаковича. В ней слышалась тема фокстрота, который только что играл Баян, но тему эту быстро съедали дикие, немыслимые столкновения все более сильных звуков.

Комическое в разухабистой и взрывной музыке Шостаковича обретало форму бурной, мрачноватой какофонии.

Интермедия Шостаковича разрезала спектакль пополам. Начиналась вторая, фантастическая его часть.

В некоторых театроведческих работах можно прочесть, что Мейерхольд «не нашел верного подхода к истолкованию» второй части комедии. Такой точки зрения придерживается, например, Б. Ростоцкий. Он считает, что картина будущего была искажена оформлением, в котором «частично возродились выдержанные в конструктивистско-футуристическом духе абстракции», и что в спектакль напрасно «привносился мотив намеренного пародирования представлений мещанина о будущем»[[975]](#endnote-952). Это мнение находит себе опору и в словах самого Мейерхольда, который восемь лет спустя говорил, что в его постановке «контуры будущего не ощущались еще во всей своей конкретности…»[[976]](#endnote-953) Но многие рецензенты премьеры считали, что вторая часть спектакля лучше первой.

Критик И. Туркельтауб, например, писал: «С помощью художника Родченко, великолепно вещественно оформившего два последних акта, режиссер механизирует внешний уклад жизни будущего общества, распространяя механизацию, впрочем, и на всенародное голосование (автоматические руки, голосующие за воскрешение Присыпкина)… С показа бытия нового общества становится оживленнее на сцене и веселее в зрительном зале. Демонстрация типов, зараженных размороженным Присыпкиным (пьяный, лунатичка, двуполые и пр.), производится талантливо… Момент размораживания Присыпкина в Институте воскрешения людей во всех отношениях показывается с большим сценическим блеском. Здесь все — от внешнего оборудования лаборатории с операционным столом до самой процедуры воскрешения — организовано мастерски, как талантливо сработаны и картины наблюдения за Присыпкиным в Институте, и публичная демонстрация этого “Клопа” перед разноплеменными представителями нового общества»[[977]](#endnote-954).

Павел Новицкий довольно резко критиковал первую часть спектакля, и отдавал предпочтение второй его половине. «Кукрыниксы, — писал он, — вместо острого шаржа дали безвкусно натуралистическую обстановку и притупили идеологическую силу пьесы. Вообще первая часть еще не вполне сработана. Острый словесный материал пьесы, такой выразительный у Маяковского, недостаточно четко доходит до слушателя… Зато вторая проработана хорошо… Конструкция Родченки уводит нас в мир простых и ясных форм, созданных индустриальной и научно-лабораторной техникой. В показе новых людей нет отвлеченной схематичности, которая так угрожает театру при изображении будущего общества»[[978]](#endnote-955).

Некоторые решения Мейерхольда во второй половине спектакля были, вне всякого сомнения, удачны. Торжественно обставленное размораживание Присыпкина выглядело так. Посреди серебряной сцены, на стерильно-белом ложе, в окружении шести врачей в белых халатах одиноким черным и грязным пятном выделялся под стеклянным колпаком спящий Присыпкин. Позади него мерцали какие-то приборы, циферблаты, кнопки, рубильники. Всей процедурой командовал невозмутимый профессор, тоже, разумеется, в белом. По его приказу включали рубильники, начинали звенеть звоночки, мигать сигнальные лампочки. Присыпкина вытаскивали, ставили лицом к публике, массировали, растирали. Он был недвижим. Наконец, совершалось первое движение. Присыпкин вдруг поднимал вверх руку с гитарой, {406} сладко потягивался, жмурился, открывал глаза и сонным, привычным голосом спрашивал: «Это какое отделение милиции?»

Затем у Ильинского был великолепный номер с клопиком, который всякий раз вызывал хохот и аплодисменты зала. И еще более удачная финальная сцена — в клетке. М. Загорский, комментируя эту сценку, писал: «Ильинский, сидя в клетке, пьет водку и курит папиросу и сейчас же после “номера” делает этакий элегантный цирковой жест рукой. Мне почудился в этом скучающем помахивании ручкой оттенок презрения к людям, осмелившимся, пусть отсталого, омещанившегося, но живого же, черт возьми, человека посадить в клетку рядом с клопом для изучения и демонстрации…»[[979]](#endnote-956)

Тонкое замечание Загорского свидетельствовало о том, что хлесткая сатира Маяковского и Мейерхольда, менее всего склонных видеть в Присыпкине человека, заслуживающего снисхождения хотя бы уже потому, что он — «живой же, черт возьми, человек», — воспринималась в конце 20‑х годов не без осложнений. Во многих рецензиях, посвященных «Клопу», критике подвергалась плакатная грубость пьесы. Об этом писал и журнал «Новый зритель», который сетовал, что Маяковский «не признает психологии и прочих таких вещей (!), требующих серьезного и углубленного подхода к художественному произведению»[[980]](#endnote-957), и более трезвый, более солидный журнал «Жизнь искусства», где Д. Тальников свирепо именовал комедию «явно написанным наспех фарсовым фельетоном», «литературной халтурой», «плоской зрелищной стряпней»[[981]](#endnote-958).

Однако высказывались и совсем иные мнения. О «Клопе» спорили, — пусть не так пылко и бурно, как о «Ревизоре» хотя бы, но все же достаточно рьяно. В. Городинский, приехавший в Москву из Ленинграда, начинал свою корреспонденцию в журнал «Рабочий и театр» следующими словами: «Первый же театральный москвич, встретивший меня, после обязательных справок о морозах в Ленинграде, незамедлительно вопросил: “видели вы "Клопа"?” О “Клопе” возгораются грандиозные словесные побоища. За “Клопа” или против “Клопа” — это почти что вопрос “како веруешь?”».

Сам В. М. Городинский решительно высказался «за». Он писал: «Еще никогда изображение обывателя, начисто утратившего все признаки социального существа, не достигало такой необыкновенной остроты и такой поистине чудовищной реальности… Театр Мейерхольда поставил во весь рост проблему заразительности мещанства и сигнализировал опасность». А потому, заключал критик, «мы берем на себя смелость в заключение сказать, что “Клоп” является одним из самых блестящих спектаклей текущего театрального дня»[[982]](#endnote-959).

Категорический тон этой рецензии был логическим следствием «словесных побоищ», разгоревшихся вокруг «Клопа». Тут многое завязалось в один сложный узел проблем. Под вопрос ставилась сама возможность, вернее — уместность сатиры плакатной, атакующей, боевой. С рапповской теорией «живого человека», согласно которой в каждом персонаже надо было, пользуясь диалектическим методом, раскрывать «борьбу противоречий», сатира Маяковского не согласовывалась, его желание «прямо сказать, кто сволочь» — не совпадало. Между тем рапповцы уже заняли ключевые позиции в литературе, и травля Маяковского уже началась. Далее, само стремление Маяковского и Мейерхольда атаковать именно мещанство вызывало сопротивление, пусть глухое и не очень откровенное, но зато очень настойчивое. Мещанство проникало в быт все глубже и все выше, оно уже диктовало свои требования искусству (и об этом, конечно, знал Маяковский, когда писал Баяна в «Клопе» и этой экспансии мещанства в сферу художественного творчества он посвятил затем «Баню»). А потому стремление вывести {407} из-под удара мещанина стало «сквозным действием» всех тех статей, авторы которых отзывались о «Клопе» кисло или раздраженно. Конечно, прямо в защиту мещанства никто не выступал. Но зато из статьи в статью перекочевывало утверждение, что Маяковский «не того» мещанина изобразил, «не туда» направил огонь сатиры.

Еще до премьеры «Клопа», в тот день, когда Маяковский прочел свою пьесу в театре и когда Художественным советом была единогласно принята резолюция, где пьеса именовалась «значительнейшим произведением советской драматургии», «в кулуарах», как сообщала «Вечерняя Москва», выявилась «необходимость дискуссии… В одном из верхних помещений театра, куда собралась часть присутствовавших на чтении, разгорелись прения. Здесь выяснились некоторые разногласия в оценке пьесы. Б. Гусман, Т. Костров, О. Литовский и др. совершенно правильно указали на ряд существенных недостатков в комедии. Маяковским выведен тип мещанина, так сказать, “довоенного качества”, — извечного мещанина. Надо было представить мещанина не только в бытовых условиях, но и в его отношениях к коллективу, к политическим и общественным вопросам, нужно было показать — в чем особенность современного мещанства»[[983]](#endnote-960).

Вот этот-то мотив и получил затем пышное развитие в некоторых статьях. Рецензент «Нового зрителя» уверял: «Идейки автора кажутся для наших дней мелкими, незначительными и, во всяком случае, не теми, с какими надо выходить в театр на борьбу с мещанством. В растущем мещанском обрастании, — следствии зигзагов нашей политической и хозяйственной экономии, — {408} результате обострения классовой борьбы в нашем Союзе, — есть стороны и моменты, более нуждающиеся в ударе по ним, чем те, по которым пытается бить Маяковский. И уж по одному этому стрельба автора может оказаться стрельбой из пушки по воробьям»[[984]](#endnote-961).

С. Мокульский продолжал ту же, в сущности, мысль. «Маяковский, — писал он, — пошел по линии наименьшего сопротивления… Если автор хотел взять на прицел мещанина, опасного для дела социалистического строительства, то ему нужно было поискать себе другую модель»[[985]](#endnote-962).

Так думал и И. Туркельтауб, который замечал, что «размах у Маяковского правильный, но удар свой он пустил не в ту сторону, по какой сейчас нужно бить. Его “герой” — действительно микроскопичен, обывательщина Присыпкина — мелкотравчатая и для революции по опасности своей не столь уж страшная… “Клоп” явно бьет мимо цели и превращается в элементарную даже для юного пионера пропись»[[986]](#endnote-963).

Вслед за рецензентами, благодушно сталкивавшими «безопасного» Присыпкина в прошлое, Б. Алперс писал, что в «Клопе» Маяковского и Мейерхольда «современный мещанин приобретает какие-то вневременные черты. Происходит многократное *искусственное увеличение* изображаемого факта. Из социально-бытового явления, классово обозначенного, типичного только для данного, сравнительно короткого отрезка времени, он становится фактом общечеловеческой истории, характеризующим неопределенно широкий исторический период»[[987]](#endnote-964).

В эти слова стоит вслушаться. В них как бы сконденсированы главные возражения времени против сатиры Маяковского. Вы говорите, что театр — «не зеркало, а увеличивающее стекло»? Так вот, не надо *искусственно увеличивать* изображаемые факты. Неприятные «социально-бытовые явления» типичны *только* для «сравнительно короткого отрезка времени» и, соответственно, должны быть поданы как *частность*.

Самый принцип сатирического обобщения и, тем более, сатирической гиперболы отвергался.

Сатира была не ко времени. На короткий, но очень важный срок господствующей стала эстетическая платформа РАППа, которая «диалектически» сочетала видимость правдоподобия с обстоятельной и сосредоточенной критикой отдельных, частных носителей порока. Знаменитая рапповская дубинка воинственно наводила в литературе порядок и умиротворение.

Под неутихающую барабанную дробь проработки насаждался тихий, вдумчивый псевдопсихологизм, с помощью которого «враг» изображался как отдельный, психологически-ущербный, подпавший под влияние буржуазной идеологии, а потому неуместный и подлежащий искоренению субъект. Авербаховско-ермиловская теория «живого человека» по существу отказывала искусству в праве на социальный анализ и на социальные обобщения. Вульгарному социологизму была объявлена война, но велась она не только против вульгарного, но и против всякого социологизма, против всякой попытки мыслить в масштабах общества.

Ясно, что в таких обстоятельствах признавать Присыпкина реальной опасностью не хотелось. Понятно также, почему в тех же прекраснодушных рецензиях, где говорилось, что Маяковский должен был поискать себе «другую модель», звучали и весьма суровые, металлические ноты. Автор одной из этих рецензий вскользь замечал, что в комедии Маяковского «самое изображение людей будущего общества отдает весьма неприятным, я готов сказать — антисоветским душком. Эти люди все на одно лицо, в одинаковых костюмах, сухие, безличные, механизированные, автоматичные… Социализм Маяковского — социализм вегетарианцев и “сухарей”». Более того, {409} фантазия Маяковского приравнивалась к сочинениям «буржуазных авторов, писавших злостные памфлеты на социалистический строй». Особо оговаривалось, что «в данном случае Маяковский вовсе не шутит, ибо люди будущего строя вовсе не являются объектом его сатиры. Очевидно, он именно *так* представляет себе этот строй. Но в таком случае его пьеса является весьма сомнительной с советской точки зрения. Это — очередная бутада талантливого поэта, которая привела его к явственному идеологическому срыву»[[988]](#endnote-965).

Критика подвело отсутствие чувства юмора: Маяковский, рисуя картины будущего, без сомнения, шутил и даже специально на случай таких курьезов предупреждал: «конечно, я не показываю социалистическое общество»[[989]](#endnote-966). Шутил, весело импровизируя «на тему будущего», и Мейерхольд. Впоследствии, когда Маяковский объявлен был «лучшим и талантливейшим», а Мейерхольд — «чуждым народу», опытные проработчики легко сориентировались в новой ситуации и изображали дело так: Маяковский создал вдохновенную картину прекрасного будущего, Мейерхольд же ее исказил, извратил и внес в нее тот самый «антисоветский душок», за который раньше корили поэта.

Впрочем, все это было еще далеко впереди. В 1929 – 1930 годах Маяковский и Мейерхольд твердо стояли рядом, вместе встретили атаку критики и вместе ответили на нее постановкой «Бани». Новая комедия Маяковского восхитила Мейерхольда еще больше, чем только что выпущенный «Клоп». На совещании в театре 23 сентября 1929 года Мейерхольд говорил: «Театральная фантасмагория, которая легко дается Маяковскому, она делает {410} его драматургом, не сочинителем агиток, а драматургом подлинной народной комедии, причем он говорит языком крайне доступным. Он подает остроты, которые вызывают улыбку у непосредственного зрителя, у любого рабочего. Эти его остроты будут действительно задевать и волновать… Такая легкость, с которой написана эта пьеса, была доступна в истории прошлого театра единственному драматургу — Мольеру… Если бы меня спросили, — что эта за пьеса, событие или не событие, — я бы сказал, подчеркивая: это крупнейшее событие в истории русского театра, это величайшее событие, и нужно прежде всего приветствовать поэта Маяковского, который ухитрился дать нам образец прозы, сделанный с таким же мастерством, как и стихи. Так создать, так нагромоздить словесный материал, как это сделал Маяковский! Я слушаю его прозу, которая касается наших дней, — каким языком она написана!»

Далее Мейерхольд упомянул уже и Пушкина, и Гоголя. Он — в отличие от многих современников — был твердо убежден, что, работая с Маяковским, работает с гением.

После серии постановок русских классических пьес Мейерхольд воспринимал комедии Маяковского как непосредственное развитие великих литературных и театральных традиций. Емкость сатирических образов, широта обобщений, выразительная чеканка речи — все это в глазах Мейерхольда придавало комедиям Маяковского мировое значение. Они представлялись {411} режиссеру прямым продолжением — на новом современном материале — тех творческих идей, которые были опробованы в его «Ревизоре» и «Горе уму». Всякие мысли о возможных исправлениях или доделках «Бани» Мейерхольд отвергал с негодованием. «Предложить т. Маяковскому эту вещь переделать — это равносильно тому, что плюнуть в колодезь благовонной замечательной влаги. Я с ужасом думаю, что мне в качестве режиссера придется коснуться этой вещи… В этой вещи ничего вы не поправите… Эта пьеса должна идти так, как она написана»[[990]](#endnote-967).

Восхищение Мейерхольда «Баней» разжигалось еще и тем, что в комедии этой дана была гневная сатирическая отповедь его и Маяковского общим противникам в искусстве. Маяковский в «Бане» взял на себя защиту театральных идей Мейерхольда в весьма критический для режиссера период и провел эту защиту с блеском, для самого Мейерхольда немыслимым и недосягаемым.

Как полемист Мейерхольд сравнения с Маяковским не выдерживал. Он слишком часто поддавался личной неприязни к своим оппонентам, с готовностью вырывал у них из рук оружие демагогии, очень бойко оперировал сегодняшним газетным лозунгом и гораздо увереннее прикрывался громкой фразой, нежели отстаивал свои действительные идеалы, вкусы, убеждения. Поэтому дошедшие до нас речи и статьи Мейерхольда советских лет больше говорят о конкретных условиях, в которых они были произнесены, нежели о его художнических исканиях, открытиях и убеждениях. «Баня» же была своего рода эстетическим манифестом, под которым Мейерхольд твердой рукой поставил и свою подпись.

Значение принципиальной совместной декларации Маяковского и Мейерхольда имела прежде всего программная сцена в театре (третье действие «Бани»). В ней были сатирически представлены, сознательно оглуплены, выставлены на осмеяние и поругание те самые претензии, которыми давно уже допекали Мейерхольда: «ненатурально, нежизненно, непохоже», те требования, которые настырно предъявлялись ему: «Это надо переделать, смягчить, опоэтизировать, округлить… Вы должны мне ласкать ухо, а не будоражить, ваше дело ласкать глаз, а не будоражить. Да, да, ласкать…»

В искусстве конца 20‑х годов Маяковский с прозорливостью гения углядел завязь тех вкусов, которые расцвели спустя полтора десятилетия «Ну, конечно, — говорила Мезальянсова, — искусство должно отображать красивую жизнь, красивых живых людей». Ей вторил Иван Иванович: «Да, да! Сделайте нам красиво! В Большом театре нам постоянно делают красиво. Вы были на “Красном маке”? Я был на “Красном маке”. Удивительно интересно! Везде с цветами порхают, поют, танцуют разные эльфы и… сифилиды». Заодно с Большим театром, где «делают красиво», высмеивался и Художественный. «Да, да, да! Вы видали “Вишневую квадратуру”? А я был на “Дяде Турбиных”. Удивительно интересно». Маяковский иронично расставлял знаки равенства между «Вишневым садом» и «Квадратурой круга», между «Дядей Ваней» и «Днями Турбиных». Он хотел тем самым сказать, что время идет, а Художественный театр не меняется, остается театром чеховских интонаций. Тут, в этом пункте он был неправ, скорее можно было бы говорить — и многие громко об этом говорили, — что от жизни отстали и давно уже вступили в противоречие с ней формы агитационного театра.

Но большая сцена в театре содержала не только осмеяние тех театров, где «делают красиво». В ней была и развернутая пародия на агитку. Режиссер (персонаж «Бани») командовал: «Свободный мужской персонал — на сцену! Станьте на одно колено и согнитесь с порабощенным видом. Сбивайте невидимой киркой невидимый уголь. Лица, лица мрачнее… Темные силы {412} вас злобно гнетут… Станьте сюда, товарищ капитал. Танцуйте над всеми с видом классового господства».

Вся эта вампука прямо, без обиняков говорила, что искусство агитационное стало искусством спекулятивным, что на смену благородной наивности и грубому революционному пафосу времен гражданской войны пришло циничное приспособленчество, по сути — тоже мещанское и тоже воодушевляемое все тем же лозунгом «Сделайте нам красиво». У Маяковского никаких иллюзий на этот счет не оставалось. Его пародия завершалась так: «Увивайте воображаемыми гирляндами работников вселенской великой армии труда, символизируя цветы счастья, расцветшие при социализме. Хорошо! Извольте! Готово!»

Вот именно: «Извольте!» В одном этом лакейском словечке умещалась вся эстетическая программа, оставшаяся у «агитки» к концу 20‑х годов.

Годом ранее «Бани» была написана и поставлена Таировым пародия М. Булгакова «Багровый остров».

Булгаков атаковал пошлую агитку, вышучивал трафаретное деление персонажей на «белых» и «красных», потешался над цинизмом и продажностью театральных дельцов.

{413} Агитке булгаковская пародия противопоставляла вечное «волшебство» истинного театра. Ни Маяковского, ни Мейерхольда эта программа, равнодушная и к политике, и к радикальным социальным преобразованиям, воодушевить не могла. Они оба искали других решений. Маяковский написал к спектаклю «Баня» лозунги в духе знаменитых окон РОСТА. Снова в лозунгах этих поносилось «слюнявое психоложество», искусство, изображающее «квартиры-клетки», снова предлагалось «массовым действием» заменять «МХАТы». Маяковский предавал анафеме и Художественный, и Большой, и Камерный театры, требовал «вытряхнуть индивидуумов из жреческих риз». Громогласная словесность лозунгов напоминала терминологию и пафос безвозвратно ушедших времен «Театрального Октября».

«Все так же, как и много лет назад, — меланхолически заметил Б. Алперс, — Мейерхольд борется с “аками” — балетными и оперными — и с МХАТом, спуская со своих колосников в “Бане” огромные плакаты с отравленными, но запоздалыми стрелами эпиграмм и гневных лозунгов»[[991]](#endnote-968).

Не только в этом, впрочем, была беда. Сам собою возникал вопрос: если плохи и Художественный, и Большой, и Камерный, и все вообще театры, где «делают красиво», если «психоложество» индивидуумов, живущих в «квартирах-клетках», никому не нужно, а «массовое действо», которое восхваляется в лозунгах и пародируется в самой «Бане», выродилось до вампуки, то куда, в каком направлении предлагает устремиться театр Маяковского и Мейерхольда?

Ответ предлагало только одно из четверостиший:

Ставь прожектора,

чтоб рампа не померкла.

Крути,

чтоб действие

мчало, а не текло.

Театр

не изображающее зеркало,

а —

увеличивающее стекло.

Строки эти стали хрестоматийными, замызганы многократным цитированием. Тем не менее легко представить себе, как восхитила Мейерхольда звонкая формула, которая как бы конденсировала в себе многолетний опыт его режиссерской работы. Маяковский говорил в те дни: «Театр забыл, что он зрелище. Мы не знаем, как это зрелище использовать для нашей агитации. Попытка вернуть театру зрелищность, попытка сделать подмостки трибуной — в этом суть моей театральной работы». И добавлял: «Поэтому я дал “Баню” самому действенному, самому публицистическому Мейерхольду»[[992]](#endnote-969).

Важно понять, однако, главное: как именно предполагал Маяковский добиться своих целей и снова использовать театр «для нашей агитации», опять «сделать подмостки трибуной»? Что конкретно означал принцип «увеличивающего стекла»?

Сравнивая «Клопа» и «Баню» хотя бы с «Мистерией-буфф», мы легко обнаруживаем в новых комедиях Маяковского новые средства выразительности. Агитация понимается по-иному, и с «трибуны» иное говорится. На смену социальным маскам «Мистерии-буфф», ее аллегориям и условно обозначенным персонажам являются монументальные, масштабные социальные типы — Присыпкин, Баян, Победоносиков, Оптимистенко и прочие, подробно охарактеризованные, взятые во всей их жизненной конкретности {414} и, как верно выразился один из самых злых тогдашних противников поэта, В. Ермилов, «увеликаненные». Сатирическая гипербола в этих новых комедиях Маяковского имела дело с наиконкретнейшим материалом сегодняшней действительности. Под «увеличивающее стекло» попадали фигуры, знакомые каждому. Поэт выволакивал их на сцену вместе с их окружением, бытом, высмеивал их нравы, повадки, разработанную ими систему демагогии и приспособленчества.

Другими словами, открещиваясь от выродившейся в спекулятивную халтуру агитки времен военного коммунизма, Маяковский и Мейерхольд искали и нашли новые формы современного политического и агитационного театра. Восстановив связи с традициями сатиры Грибоедова, Гоголя, Щедрина, они выдвинули в «Клопе» и в «Бане», взамен принципа социальной маски, принцип обстоятельной и всесторонней сатирической атаки социальных типов, враждебных нравственным нормам и идеалам нового общества. «Увеликанивая» эти враждебные силы, пользуясь всеми средствами сценической выразительности, чтобы указать социальное зло, они оба меньше всего склонны были утверждать, что опасность, ими увиденная, легко преодолима. Тот факт, что и в «Клопе» и в «Бане» избавление от Присыпкиных и Победоносиковых связано с надеждой на людей далекого будущего, с темой фантастики и социальной утопии, весьма знаменателен. Фантастический прием перемещения в будущее позволял уверенно выносить «за скобки» современности {415} оптимистический прогноз, давал возможность условного снятия противоречий — вместо их разрешения в сегодняшней драматической борьбе. Маяковский с успехом использовал такой прием, когда писал комедию мещанства «Клоп». Он повторно применил этот прием в «Бане», комедии бюрократизма.

Мейерхольд в своих интервью перед премьерой настойчиво связывал сатиру и патетику «Бани» воедино. «У В. Маяковского, — говорил он, — в его новой пьесе “Баня” показана драма рабочего изобретателя в борьбе с бюрократизмом, волокитой, делячеством. Это — одна линия пьесы. Другая линия: дифирамбическая хвала тому героизму пролетариата, с которым последний преодолевает трудности, возникающие на его пути к социализму»[[993]](#endnote-970).

Однако, еще до того, как Мейерхольд показал спектакль, «Баня» подверглась ожесточенной критике. Против комедии Маяковского, 6 февраля 1930 года заявившего о своем вступлении в РАПП, выступали, главным образом, критики-рапповцы. «Маяковский, — вспоминал уже в 50‑е годы один из бывших руководителей РАППа Ю. Либединский, — попрекал нас психологизмом, а мы его — сведением задачи искусства к агитке и плакату». Предполагалось, что, коль скоро поэт вошел в РАПП, он должен и искусство свое подчинить принципам этой тогда еще всемогущей организации. Между тем сатира «Бани» совершенно не соответствовала принципам рапповской «теории живого человека», да и всей театральной программе РАПП. Хотя рапповцы прямо об этом не говорили, но сатира вообще, в принципе, в их теории никак не укладывалась. Поэтому сразу появились статьи, указывавшие, что Маяковский снова выбрал не ту мишень, атакует мнимую опасность. «Нам казалось тогда, — признавался Либединский, — что Маяковский, подчеркивая в пьесе “Клоп” “проблему разоблачения сегодняшнего мещанства”, преувеличивал, и что с мещанством навсегда покончено. Теперь видно, что в этом вопросе мы были неправы, а прав был Маяковский»[[994]](#endnote-971). Но точно так же обстояло дело и с бюрократизмом, которому посвящена была «Баня». Один из активных рапповцев В. Друзин, комментируя обе пьесы Маяковского, писал в 1929 году: «Сатирическое изображение мещанина (“Клоп”) и бюрократа (“Баня”) следует признать мелким. Такой глупый лубочный мещанин и столь же утрированный бюрократ — малоправдоподобны и, пожалуй, не стоят борьбы с ними. Настоящие враги нового быта все-таки тоньше, умнее и вреднее. И бороться с ними надо было более тонкими {416} и глубокими средствами, не скользя по поверхности, а врезаясь “в корень”. Буффонады Маяковского, несмотря на бесспорное остроумие, бьют мимо цели»[[995]](#endnote-972).

В. Ермилов заявил, что в «Бане» звучит «фальшивая “левая” нотка», что Маяковский в лице Победоносикова изобразил вымышленную фигуру «партийного перерожденца» и, хуже того, «увеликанивает “победоносиковщину” до таких пределов, при каких она перестает выражать что-либо конкретное. … Вся фигура Победоносикова, — продолжал он, — вообще является нестерпимо фальшивой. Такой чистый, гладкий, совершенно “безукоризненный” бюрократ, хам, такой законченный мерзавец… — вообще невероятно схематичен и неправдоподобен»[[996]](#endnote-973).

Звучало все это достаточно грозно. Мейерхольд поторопился выступить в защиту пьесы. «В “Бане” В. Маяковским выводятся на осмеяние Победоносиковы. И откуда это взял В. Ермилов, будто В. Маяковский показывает в Победоносикове партперерожденца? — наивно, но вряд ли искренно спрашивал Мейерхольд. — В. Маяковский не партперерожденца ставит в “Бане” под сатирический удар, как это старается представить В. Ермилов. У В. Маяковского в пьесе мастерски показан трагический конфликт рабочего-изобретателя в борьбе с бюрократизмом, волокитой, делячеством. Это одна линия пьесы. Другая линия: В. Маяковский, строя ряд сценических ситуаций, выражает восхищение перед порывом пролетариата преодолеть все препятствия на пути своем к социализму, ускорить темп в осуществлении задания партии “догнать и перегнать” и, несмотря на самую неблагоприятную конъюнктуру международных отношений, прийти к социализму во что бы то ни стало. Здесь поэтом развита патетика за горизонты, за изобретательство, за темп»[[997]](#endnote-974).

Но Ермилова не так-то просто было унять. Он привел вереницу весьма убедительных цитат из пьесы, «показывающих, что мы имеем дело именно с партперерожденцем», и затем высказался «по существу, о самой фигуре Победоносикова. Судя по заметке т. Мейерхольда, он не будет являться в спектакле конкретным носителем того явления, которое мы называем партперерожденчеством. Это и хорошо, и плохо. Хорошо — потому, что так, как он дан в напечатанном отрывке из пьесы — он отличается элементами фальши, мешающими ему стать вполне убедительным конкретным носителем этого явления. Плохо — потому, что самокритика “невзирая на лица” требует от театра большой смелости, и только некоторые театральные чиновники, {417} к сожалению, сидящие еще в некоторых наших театральных учреждениях, управляющих и согласовывающих, могли бы возражать против необходимости подвергнуть общественному осмеянию и эту фигуру. Но театр должен быть не беспредметно “смелым”, — он должен быть способным к показу конкретных общественных явлений, он не должен сбиваться на путь борьбы с ветряными мельницами, не должен подменять конкретные социальные категории абстрактными»[[998]](#endnote-975).

Положение вырисовывалось безрадостное. Становилось ясно, что критики-рапповцы упорно не желают замечать те новые эстетические открытия, которые предлагает Маяковский. Что именно обобщенность, емкость образов «Бани» воспринимается как недостаток. За всеми громкими фразами Ермилова скрывалась одна, в высшей степени характерная для рапповских «установок» мысль: критиковать и сатирически обличать можно только конкретные и частные недостатки. Всякое обобщение есть ошибка (после стали говорить — клевета). Призывая к смелости, Ермилов подталкивал к трусости.

Впрочем, его фраза о войне против ветряных мельниц означала, что Ермилов понимает, с кем имеет дело. Действительно, и Маяковский, и Мейерхольд с донкихотской безрассудностью, упрямо игнорируя конкретные обстоятельства времени — в том числе и статьи Ермилова, — готовили свой спектакль. Работа над пьесой шла со всевозможными осложнениями. Маяковский хотел, чтобы Победоносикова играл Ильинский, но Ильинскому «Баня» не понравилась, он от роли отказался и потом об этом жалел. Главная роль отдана была М. Штрауху. Художники спектакля С. Вахтангов и А. Дейнека (который делал костюмы и гримы) работали под непосредственным руководством самого Мейерхольда. Он мечтал, чтобы в конструкции сочетались «статическая устремленность вверх» и «кинетическая сила», — это сочетание должно было получиться в результате «особого построения подмостков»[[999]](#endnote-976).

В итоге постановочное решение было простое, но не особенно выразительное. Бюрократическому тяжеловесному комфорту канцелярии Победоносикова с его огромным кожаным креслом, с его многочисленными телефонами контрастно противопоставлялась легкая — в три марша — лестница, по которой герои уходили в будущее; вполне современным очень даже хорошо сшитым костюмам учрежденческих вельмож — прозодежда изобретателей, трико и авиаторский шлем Фосфорической женщины, которую играла З. Райх; обюрократившейся прозе настоящего — фантастика и поэзия будущего. «Машину времени» Мейерхольд соорудить не мог: требовались эффекты, которые его обедневший театр не был в состоянии продемонстрировать. (Вероятно поэтому Маяковский указал в тексте, что Чудаков, Двойкин и Тройкин вносят «невидимую» машину.) Актеры об этом сожалели. М. Суханова, например, писала: «Машина времени должна была выбросить бюрократов во главе с главначпупсом Победоносиковым, и тогда была бы точка в финале. Но этого в оформлении не было, все куда-то шли вверх по конструкции, с чемоданами, саквояжами, и зрителю было непонятно, неясно, что же происходит. Это было большое упущение»[[1000]](#endnote-977).

Идея оформления была повторна по отношению к «Клопу». Актерски спектакль был менее удачен, хотя Маяковский в письме к Л. Ю. Брик высказал иное мнение. «Мне, — писал он, — за исключением деталей, понравилась, по-моему, первая поставленная моя вещь. Прекрасен Штраух. Зрители до смешного поделились — одни говорят: никогда так не скучали; другие: никогда так не веселились. Что будут говорить и писать дальше неведомо»[[1001]](#endnote-978). Позже, однако, по свидетельству Сухановой, Маяковский «говорил, что спектакль провалился; был беспокойный, мрачный, и глаза, {418} которые так могли смотреть на человека, как будто все видели насквозь, — теперь ни на кого не смотрели. Теперь он и на вопросы часто не отвечал и уходил. Нам казалось, что его расстраивала пресса о “Бане”…»[[1002]](#endnote-979)

Пресса о «Бане», впервые сыгранной 16 марта 1930 года, действительно была плоха и отравила последние дни жизни поэта. Вообще то чувство радости, которое сперва возникло было у Маяковского, быстро развеялось — спектакль принес ему много огорчений.

Среди лозунгов, написанных Маяковским к «Бане», был один, в котором указывалось, что «бюрократам помогает перо критиков — вроде Ермилова…» После генеральной репетиции руководители РАПП предложили Маяковскому снять этот лозунг. Он повиновался. Но в предсмертном письме вспомнил об этом: «Ермилову скажите, что жаль — снял лозунг, надо бы доругаться».

Критика предъявляла к «Бане» самые разнообразные претензии, но сильнее всего в рецензиях звучал рапповский мотив о том, что сатира Маяковского бьет мимо цели, что пьесе и спектаклю «недостает жизни и борьбы в их сегодняшней конкретности», что «схема бюрократизма взята вне классовой борьбы и конкретной механики строительства»[[1003]](#endnote-980) и т. д., и т. п.

Была, впрочем, развернута весьма широко и другая система возражений. Рецензент журнала «Рабочий и театр» (вероятно, В. Блюм) не считал, что сатира «Бани» направлена не по адресу. Напротив, он утверждал: «Агитационный таран “Бани” направлен против бюрократизма советских канцелярий — объект сатиры Маяковского зафиксирован в языке, в речевом обиходе всех этих чернильных главначпупсов Победоносиковых и их секретарей Оптимистенко: ничем другим, как именно речевым стилем, Маяковский распинает своих жертв на булавках, развешивает их на гвоздях и играет ими, как гуттаперчевыми куклами».

Критик воспринял, однако, как архаичную всю театральную природу вещи. «“Баня” Маяковского, — утверждал он, — не может восприниматься иначе, как запоздалая демонстрация агитки, прозевавшей “ход времени”. Синеблузная схема, как голенькая, лежит в основе этой взлохмаченной лозунгами аттракционной “драмы с цирком и фейерверком”… Спектакль “Бани” оформлен в той шутейно-балаганной, буффонадной манере, которая всегда была правой рукой агитки, неизменно сопутствуя ее обличительному пафосу. Но сегодняшний зритель воспринимает эту агитку-буфф холодно и рассеянно. Глубокий недостаток идейного питания привел ее к высыханию: буфф перестал смешить, агитка — агитировать. Оба, отощавшие, предоставляют театру лишь внешнюю свою “биомеханику”: ради нее актеры иногда заменяются куклами, главначпупсы, нажимая на эксцентрику, растягиваются, как гуттаперча, секретари дудят в прокуренную трубку, словно в медную дуду, изобретатели в стандартизованных костюмах демонстрируют свои физкультурные, иногда нескромные ракурсы, обыватели готовятся ехать на “машине времени” к социализму с живой курицей “про запас”, фосфорические женщины сверкают мюзик-холльными костюмами — и вращающаяся площадка в нужные минуты приходит на помощь всей этой кутерьме, чтобы двигать ее от эпизода к эпизоду, ибо самой кутерьме бежать некуда»[[1004]](#endnote-981).

Самое досадное для Маяковского и Мейерхольда состояло, несомненно, в том, что критика проглядела эстетическую новизну пьесы и спектакля и упорно сталкивала «Баню» в прошлое, во времена «агитки» и «синей блузы».

М. Загорский в «Литературной газете» соединил в некое целое обе главные претензии к спектаклю: и бюрократы у нас не такие, и эстетическая система устарела. Он спрашивал: «Кто узнает в этом расфранченном, разглагольствующем Победоносикове нашего хитрого, маскирующегося, делового бюрократа? И как бы блестяще ни играл его Штраух, артист исключительной, {419} эксцентрической манеры игры, он машет руками в пустоту, в ничто, потому что в зрительном зале никто не верит в возможность этой маски в наших условиях». Он предостерегал «от сочетания в одном спектакле двух совершенно различных сценических жанров — сатирического и утопически-фантастического. Жанровый, бытовой, земной Оптимистенко в “Бане” съедает целиком надуманную, вымученную “фосфорическую” женщину будущего…» Он вздыхал о том, «как бедна на этот раз работа такого изумительного мастера, как Мейерхольд»[[1005]](#endnote-982).

«Утомительный запутанный спектакль, который может быть интересным только для небольшой группы литературных лакомок»[[1006]](#endnote-983), — жестко резюмировала рецензия «Рабочей газеты».

Если рапповские попытки поставить под сомнение актуальность и целеустремленность сатиры Маяковского выглядят сегодня по меньшей мере комично, то вопрос о новых взаимоотношениях со временем, в которых оказалось после «года великого перелома» театральное искусство Маяковского и Мейерхольда, далеко не так прост.

Новые формы политического театра, выдвинутые Маяковским и Мейерхольдом в «Клопе» и «Бане», не были ни поняты, ни даже замечены критикой. Боязнь широких обобщений, гипербол, да и вообще сатиры обретала эпидемический характер.

Сатира вызывала раздражение, — оно проступает почти во всех рецензиях на постановки «Клопа» и «Бани». Доброжелательно была встречена критикой только довольно убогая сатирическая пьеса А. Безыменского «Выстрел», {420} которую ставили в ГОСТИМе под руководством Мейерхольда В. Зайчиков, С. Козиков, А. Нестеров и Ф. Бондаренко (премьера состоялась 19 декабря 1929 года).

Весьма симптоматична судьба «Самоубийцы» Николая Эрдмана, талантливой сатирической пьесы, которой увлеклись сразу и Мейерхольд, и Станиславский. Оба театра энергично приступили к репетициям, и Мейерхольд, раздосадованный тем, что комедия досталась не ему одному, даже… вызвал Художественный театр на социалистическое соревнование. Он говорил: «Несмотря на то, что у меня здесь лежит контракт на эту пьесу, Марков[[1007]](#footnote-27) сделал все от него зависящее, чтобы заполучить эту пьесу. Но, товарищи, он не на того нарвался (смех, аплодисменты). Я здесь делаю заявление, которое буду лишен возможности сделать в печати, т. к. надеюсь, что театральные отделы, которые упорно меня ненавидят, не захотят напечатать мое заявление, поэтому я его делаю здесь. — Вызываю Московский Художественный театр на социалистическое соревнование (аплодисменты) в отношении пьесы Эрдмана “Самоубийца”, причем это соцсоревнование будет формулироваться не в плане художественном, а в плане политическом. И я не побоюсь, если Марков и все остальные руководители МХАТа I постараются состряпать “Самоубийцу” раньше нас. Я не буду очень спешить, а сделаю тщательно, и все равно рано или поздно положу этот театр на обе лопатки. (Аплодисменты. Смех)»[[1008]](#endnote-984).

Судьба пьесы, увы, не этим соревнованием решалась. Тогдашний руководитель Главреперткома О. Литовский считал, что пьеса «политически фальшивая и крайне реакционна». Такое мнение возобладало и в гораздо более высоких инстанциях. Мейерхольд все же приступил к репетициям и в 1932 году показал на закрытом просмотре подготовленные отрывки из комедии. Главную роль Подсекальникова играл И. Ильинский.

Мейерхольд, пояснял сравнительно недавно О. Литовский, устроил этот просмотр без разрешения Главреперткома. «Я не был на этом спектакле, но знаю, что Мейерхольду посоветовали не выпускать его»[[1009]](#endnote-985).

Мы, говорил Мейерхольд 2 октября 1932 года, показали комедию «нашим товарищам, старшим партийцам, которые не нашли возможным ее разрешить, в силу всяких неловкостей, которые там, будто бы, есть, и эта пьеса отпала»[[1010]](#endnote-986).

Видно, что Мейерхольд не был убежден. Он, скрепя сердце, подчинился, и пьеса «отпала». «Отпала» она и в МХАТе.

Весь этот инцидент значителен потому, что показывает, какая неблагоприятная обстановка для сатиры сложилась в условиях рапповской диктатуры. Несколько лет спустя, говоря о гибели Маяковского, Мейерхольд, явно преувеличивая роль конкретно Ермилова в этой истории, уверял, что рапповцы нанесли удар в спину поэта. «Это был самый настоящий нож в спину революционера Маяковского и со стороны РАППа, и со стороны Ермилова, который в свое время, конечно, сыграл роль Дантеса в отношении Маяковского»[[1011]](#endnote-987).

Ермилов сам по себе не так уж был грозен. Но вместе с РАППом в сфере литературы и искусства появилась целая когорта людей совершенно нового типа. В атмосферу бурной полемики, которой сопровождалось все раннее развитие советского искусства, они внесли новый оттенок. И раньше споры о тех или иных явлениях или направлениях в искусстве очень легко и быстро превращались в споры политические. И раньше противники на диспутах и на страницах журналов часто пользовались демагогическими приемами, грубыми аргументами, прибегали к языку угроз и «клеили» друг на друга всяческие ярлыки. Но никто не мог бы отказать всем этим страстям — {421} подчас довольно диким — в подлинности, всем этим пламенным, а порой и совершенно вздорным речам — в искренности.

Рапповцы в сложную панораму идейной и эстетической борьбы внесли элемент политической интриги. Цитата, вырванная из контекста, стала для них важнее любого творения. Их вкладом в эстетические искания 20‑х годов, их завершением этих исканий был цинизм борьбы за власть в сфере литературы и искусства. По каналам, только им доступным, они ловко добивались официальной поддержки почти всех их конкретных рекомендаций, оценок, характеристик.

Мейерхольд прекрасно понимал, что такое РАПП. В 1931 году, за год до роспуска РАППа он писал М. Н. Покровскому: «Нынешнее руководство РАППа ведет бешеную борьбу против писателей и других работников искусства (в том числе и коммунистов), несогласных с творческим методом, проповедуемым товарищами, входящими в состав этого руководства»[[1012]](#endnote-988). В этой совершенно новой атмосфер усилия Мейерхольда отвоевать место для театра смелой политической сатиры были обречены на провал.

После того, как критика неодобрительно приняла «Баню» Маяковского, а пьеса Эрдмана разрешения не получила, Мейерхольд больше современных комедий не ставил.

## **{****422}** Эскизы трагедии

В 1929 – 1933 годах Мейерхольд предпринял несколько попыток создания современных трагедийных спектаклей. Строго говоря, все они — и «Командарм 2» И. Сельвинского, и «Последний, решительный» Вс. Вишневского, и «Список благодеяний» Ю. Олеши, и «Вступление» Ю. Германа — не были совершенными творениями. В каждом спектакле Мейерхольду удавались отдельные фрагменты, эпизоды, сцены. Удавались настолько, что об этих фрагментах говорили тогда и потом (и говорили вполне справедливо) как о небольших мейерхольдовских шедеврах. Эпизоды, сделанные Мейерхольдом с ударной силой, навсегда врезались в сознание зрителей, производили впечатление театрального чуда, острого соприкосновения с гением и нередко эмоционально перекрывали, даже перечеркивали восприятие всего спектакля — гораздо менее интенсивное, порой вялое, затрудненное.

Грандиозная взрывчатая сила таких ударных режиссерских кусков Мейерхольда была впоследствии понята некоторыми историками как свидетельство общей слабости, как признак отсутствия у него концепции художественного целого и широкой осознанной эстетической программы.

В 1960 году такую точку зрения высказал А. П. Мацкин. Характерно, что аргументы были извлечены в первую очередь из названных трагедийных спектаклей. «Ведь что осталось в памяти, — писал Мацкин, — скажем, от постановки пьесы Вс. Вишневского “Последний, решительный”: молодой Боголюбов в финальной сцене — громадного трагического взлета (смерть героя матроса — защитника наших рубежей); или от “Вступления” Ю. Германа: молодой Свердлин на балу корпорантов обнимает мраморного Гете — реализм, доведенный до степени символа. И так от спектакля к спектаклю: поэзия и величие в “кусках”, ошеломляющие “крупные планы” и неясность замысла в целом».

Приведя эти примеры, критик замечал, что и в «Лесе», и затем в «Свадьбе Кречинского» Мейерхольд свои задачи «решал *по частностям*, так сказать не всем фронтом, а операциями местного значения; его вдохновляли подробности, и он роковым образом упускал целое. Выдающийся экспериментатор, он ставил свои опыты, не контролируя их конечной целью. Эту своего рода закономерность вы обнаружите и в других спектаклях Мейерхольда, в том числе и самых лучших… Стесненный схемой, им самим сочиненной, талант Мейерхольда уходит в подробности, в отделку “кусков”, в открытия частного значения»[[1013]](#endnote-989).

Тут легко уловимо противоречие: если существует некая «схема», сочиненная режиссером для пьесы и спектакля как целого, значит целое (по крайней мере в замысле) существует, и замысел целого быть может неубедителен, но во всяком случае — ясен. Ибо схема вещь непривлекательная, {424} но ясная. Однако не это противоречие вынуждает оспорить рассуждения А. П. Мацкина, а соображения гораздо более серьезного свойства. Можно дискутировать по поводу художественной целостности спектакля «Лес». Но, думается, такие шедевры режиссуры Мейерхольда, как «Маскарад», «Великодушный рогоносец», «Доходное место», «Мандат» и «Ревизор» немыслимо рассматривать с точки зрения отдельных находок и успешных «операций местного значения», не контролируемых «конечной целью».

А. Мацкин полагает, что «широкая осознанная программа… начала складываться у Мейерхольда только в середине тридцатых годов, когда у него проснулся интерес к новым исканиям Станиславского, к его постановочным и педагогическим идеям, к его пониманию реализма». Об этом этапе развития театральных идей Мейерхольда речь у нас будет впереди. Пока заметим только, что хотя Мейерхольд, в отличие от Станиславского, не оставил нам тщательно обоснованное и всесторонне развитое изложение своей эстетической программы, тем не менее программа эта существовала задолго до 30‑х годов и с программой Станиславского не совпадала. Не совпала и в 30‑е годы. И потому наивно было бы понимать драматическую ситуацию конца 30‑х годов, когда Станиславский и Мейерхольд вновь встретились в особых, весьма сложных жизненных обстоятельствах, как своего рода эстетическую Каноссу Мейерхольда. Он не преобразился и не «прозрел». Он остался самим собой, и только в таком качестве был интересен Станиславскому в 30‑е годы и нам сегодня.

Что же касается запомнившихся А. Мацкину, да и всем зрителям, величественных и поэтических «кусков» в «неясных» трагедийных спектаклях Мейерхольда конца 20‑х — начала 30‑х годов, то тут критик, вне всякого сомнения прав, и этот факт нуждается в специальном объяснении.

Первое, что по этому поводу придется напомнить: за всю историю советского театра только дважды были написаны произведения, которые могут быть с известной уверенностью названы значительными современными трагедиями: «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского и «Нашествие» Л. Леонова. «Нашествие» появилось, когда Мейерхольда не было в живых. Почему мимо него прошла «Оптимистическая трагедия», мы сообщим в этой главе, чуть дальше. Установим для начала один простой факт: все попытки Мейерхольда создать современный трагедийный спектакль базировались на пьесах, чрезвычайно далеких от совершенства.

Трагедия Ильи Сельвинского «Командарм 2» — интереснейший эпизод борьбы идей и эстетических принципов, которыми так обильна была история советской драматургии конца 20‑х годов. Сразу после премьеры, состоявшейся 24 июля 1929 года, сам Сельвинский так излагал проблематику трагедии: «В моей пьесе, — говорил он, — можно найти проблему вождя и массы, проблему идейного самозванства, проблему технологии и поэтизма; столкновение мещанской революционности с революционностью пролетарской; противопоставление заблуждающейся гениальности — посредственности, знающей свое дело; перерастание социализма в революционный практицизм и мн. др. Однако все эти проблемы настолько переплетены между собой, возникновение их настолько естественно и неизбежно в данной ситуации, что анализ отдельного вопроса, вырванного из общей ткани трагедии, мгновенно искажает ее тембр. Но если искать общий облик трагедии, философскую ее архитектуру, то я бы сказал, что она в диалектике».

Далее автор очень кратко и сдержанно выразил свое недовольство постановкой Мейерхольда: «К сожалению, эта диалектическая геометрия поэмы не получила реализации в театре и была переведена режиссурой в план агитационного примитива»[[1014]](#endnote-990).

{425} Впоследствии, в своих воспоминаниях о Мейерхольде, Сельвинский излагал эту «диалектику» более понятно. Он писал, что главным в пьесе был «конфликт между командармом Чубом и писарем Оконным, пошедшим во имя революции на заговор против Чуба, которого он считал неспособным решать большие вопросы войны». У Мейерхольда же, замечал Сельвинский, «конфликт превратился в борьбу красного Чуба с белым Оконным, хотя, по замыслу автора, оба они были красными и оба мечтали о победе над белогвардейцами: это была схватка двух революционных характеров, по-своему понимавших пути революции»[[1015]](#endnote-991).

Но, перечитывая трагедию Сельвинского, убеждаешься, что привлекательная простота его последних пояснений, к сожалению, не соответствует истине. Формально Сельвинский прав: и Чуб, и Оконный — оба красные. Оба рассматриваются автором как возможные кандидаты на роль вождя революционных масс. Причем Чуб эту роль уже выполняет, а Оконный на нее претендует, и вот эти-то претензии становятся предметом самого пристального рассмотрения. Чуб — «рабочий с крестьян от царских каторг». Оконный — интеллигент, штабист, мечтатель, в прошлом счетовод. Чуб лаконичен, прям, немногословен; Оконный — говорлив, экспансивен, возбужден революционной фразеологией. Чуб думает лишь о победе, Оконный жаждет славы, подвига. Чуб — человек действия, Оконный — канцелярский лирик, фразер, к действию неспособный.

Такое противопоставление могло бы стать движущей силой трагедии. Но, во-первых, оба персонажа, все время сопоставляемые и сравниваемые автором, непосредственно в драматическом конфликте не сталкиваются. А во-вторых, и это самое существенное, право на власть, которое составляет главную проблему трагедии, — не проверяется подлинно высокими критериями гуманизма и народолюбия. И Чуб, и Оконный — оба уверены, что цель оправдывает любые средства, что масса, которой один повелевает, а другой хотел бы повелевать, — нуждается только в диктаторе, что масса эта слепа и темна и вечно пребудет слепой и темной. Оба — и Чуб, который сам себя аттестует так:

«Я был водитель массовых войск.  
Бессмертный. Ваш. Дорогой. Диктатор», —

и Оконный одинаково жестоки. Характерен для всей концепции вещи эпизод с сыпнотифозными. Их три эшелона. Лечить некому. Решение Чуба: «Эти составы сжечь» артиллерийским огнем и поставить два пулемета — «дабы никто из болящих лиц не ускочил». Мало того, Чуб повелевает послать конный отряд, чтобы «рубать всех», кто попытается бежать. Потом та же проблема возникает перед захватившим власть Оконным. Ему не нравится приказ Чуба. «Дело, веселое дело Коммуны, — замечает он, — мы строим с угрюмостью гробовщика». Но все его гуманные разглагольствования, будто «одно сыпнотифозное Я» дороже будущих побед, перечеркиваются Сельвинским, ибо гуманность Оконного в пьесе объясняется его самовлюбленностью, его тщеславием, ибо очень скоро он бросает бойцов в бессмысленное сражение и приговаривает: «Пешки, что орешки, их надо щелкать». Ибо, защищая не революцию, а только свою власть, свою «диалектику», он посылает на смерть целые роты.

Выходит, что и Чуб, и Оконный легко — тысячами — списывают со счета человеческие жизни, но Чуб — во имя победы революции, а Оконный — во имя самоутверждения. Так как с Оконным связан в трагедии весь комплекс «отживших» интеллигентских идей и прежде всего эстетство, любовь к красоте, к поэзии Блока, живописи Гогена и Левитана, то осуждение Оконного {426} воспринимается как осуждение «интеллигентщины», а прославление и победа Чуба — как торжество классового, пролетарского инстинкта. Об этом, — анализируя пьесу Сельвинского, а не спектакль Мейерхольда, — в один голос писали современные критики.

Такая интеллигентская «диалектика» не могла особенно увлечь Мейерхольда, и он предпочел сильно сдвинуть фигуру Оконного если не в стан «белых» (тут Сельвинский преувеличивает), то в план авантюрный. В спектакле Оконный был просто отъявленным честолюбцем, авантюристом, рвущимся к власти, и фразером. «Оконный на сцене болтун, — писал Б. Алперс. Он дискредитирован в глазах зрителя с самого начала спектакля». Что же касается Чуба, то его Мейерхольд решительно вывел в герои. Если Сельвинский «несколько насмешливо обрисовывает этого железного диктатора», то в спектакле, заметил тот же критик, «Чуб превращается в крупную положительную фигуру, вырастающую из красноармейской массы: мощный и мудрый вождь коллектива».

Так обстояло дело с взаимоотношениями двух главных героев в пьесе и в спектакле. Взаимоотношения эти Мейерхольд действительно упростил. Но, вопреки утверждению Сельвинского, он не перевел их в план «агитационного примитива». У него были другие задачи, он хотел добиться глубокого проникновения в эпоху гражданской войны, раскрыть ее эпос.

Гражданская война в этом спектакле была отодвинута далеко в прошлое, казалось, не десятилетие отделяло ее от зрителей, а целые века. Б. Алперс {427} писал: «Героическое прошлое возникает на сцене Мейерхольдовского театра как легенда. Оно становится мифом. Этот прием особенно дает себя чувствовать в сцене митинга, в хоровой интермедии и в той картине, где красноармеец в бараньей скифской шубе поет песенку о братиках. Среди этих красноармейцев и командиров, показанных в сцене митинга, нет ни одного человека, который бы уцелел до наших дней. Немыслимо представить, что кто-нибудь из них учится сейчас в Академии или командует полком, дивизией, армией. Это люди, исчезнувшие на полях сражений в 1918 – 1919 годах, легендарные герои легендарного времени. Если снять с них папахи и бараньи полушубки, то за ними откроются наполовину снесенные черепа, рассеченные головы, развороченная грудь, пятиконечные звезды, вырезанные на теле.

Оттого так неподвижно стоят они на месте со своими длинными пиками. Оттого так медленны и торжественны их движения, и печать странной задумчивости лежит на всем их облике.

Этот переход от традиционного бытового жанризма в сценической характеристике эпохи гражданской войны в план легенды чрезвычайно интересен как первый опыт в современном театре. Тем более, что он осуществлен Мейерхольдом в реалистических приемах. Так же интересно разрешен эпизод с часовым у ворот штаба. Его грустная скифская песня создает колорит исторической древности всего действия в “Командарме”. Героическая эпоха уходит в глубокое прошлое, приобретает крупные, величественные очертания в противовес мелким беглым зарисовкам бытовой хроникальной драмы»[[1016]](#endnote-992). Эпичность эта достигнута была с помощью художника К. Петрова-Водкина, который тонко стилизовал под старину красноармейские шинели, шлемы, бушлаты, папахи и полушубки, дал конникам длинные пики, а командирам — серебряные сабли.

Участие К. С. Петрова-Водкина в этой работе Мейерхольда забыто биографами художника[[1017]](#footnote-28). Между тем, хотя Петров-Водкин выполнял скромные функции консультанта по костюмам, его воздействие на изобразительное решение спектакля было весьма существенным. Ощутима связь между известным полотном Петрова-Водкина «Смерть комиссара» (1928) и обликом спектакля Мейерхольда. Картина Петрова-Водкина, вероятно, подсказала Мейерхольду эпическое, будто овеянное дыханием древности, восприятие гражданской войны. В горестной, трагической композиции Петрова-Водкина образы недавних боев неуловимо связаны с традициями русской иконописи. Аскетические лица умирающего комиссара и красноармейца, его обнявшего, подобны ликам святых: одухотворенность просвечивает сквозь физическую изможденность; вся холодная цветовая гамма вещи — от черно-коричневой кожаной куртки комиссара, до голубоватой зелени холма — напоминает фрески Феофана Грека. Фигурки бойцов отряда, уходящего в бой (на втором плане картины), переступая гребень холма, будто падают в вечность. Наивная, детская их устремленность куда-то вдаль надрывно трагична. Героическое прошлое звучит болью прощания, это — реквием, эпический и горький. Левый верхний угол полотна залит прозрачной сиреневатой, клубящейся дымкой. Время, онемевшее и безгласное, остановилось над картиной.

Несомненно, ее видел Мейерхольд, потому-то и пригласил Петрова-Водкина принять участие в работе над «Командармом 2». Для Мейерхольда этой поры взгляд в прошлое был взглядом прощания. Эпичность возникла в спектакле как результат одного желания: сказать, что пора гражданской {428} войны священна в памяти художника, что ее героический аскетизм, ее патетика, ее неистовая буря пересекли жизнь России прекрасной и незабываемой чертой. И те люди которые сегодня учатся в Академиях или командуют полками, они уже отрезаны от собственного, легендарного и фантастического прошлого навсегда — полосой «нормальной», несовместимой с их прошлым жизни. Подвиг остался там, позади, в истории; битвы гражданской войны величественны и далеки подобно древним битвам с половцами и татарами…

Такое решение, откровенно и заостренно полемичное по отношению ко многим спектаклям, которые, по словам Мейерхольда, «были энными вариациями “Любови Яровой”»[[1018]](#endnote-993), направленное «против безрадостного жанристского отображательства, господствующего в театральных постановках на темы гражданской войны», далеко не полностью убеждало. «Мертвенная неподвижность исторических “пейзажей”, чрезмерная отдаленность их от наших дней — неизбежно встречает возражение у современного зрителя, — читаем в той же статье Б. Алперса. — Слишком уж далеки люди, показанные в “Командарме”, от тех участников гражданской войны, среди которых мы живем и до сих пор»[[1019]](#endnote-994).

Адр. Пиотровский тоже досадовал, что «Командарм 2» производит впечатление «спектакля воспоминаний о днях гражданской войны». И даже более того: «В самой гражданской войне спектакль подчеркивает элементы ее архаичности: пики в руках у бойцов напоминают о временах кочевий, монументальная декорация создает ассоциативное представление о неких средневековых замках. Дух ретроспективизма довлеет над спектаклем»[[1020]](#endnote-995).

Критики единодушно восторгались Н. Боголюбовым в главной роли. А. Гвоздев писал: «Исполнитель Чуба — Боголюбов неожиданно предстал перед зрителями как актер-трагик крупного масштаба. Он решительно порвал с традиционными актерскими образами большевиков на сцене и дал то волевое напряжение, которое не смогли показать актеры старшего поколения (Садовский, Монахов, Кузнецов) и актеры бытовой драмы театров типа МГСПС»[[1021]](#endnote-996).

Б. Алперс тонко ощутил связь этой фигуры с общим стилистическим решением спектакля. «Превосходный грим, сжатое энергичное лицо, сверкающие глаза и жесткий глуховатый голос артиста прекрасно передают образ “бессмертного дорогого диктатора”, железного командира. Во всем его облике дана легендарность этого водителя войск первых партизанских лет революции»[[1022]](#endnote-997).

Конструкция спектакля, осуществленная под руководством Мейерхольда архитектором С. Вахтанговым, в замысле должна была соединять сцену со зрительным залом. Предполагалось, что в зрительном зале начнется прямая лента дороги, которая слева направо и снизу вверх пересечет всю сцену. Так выглядел один из первых эскизов оформления. Но в спектакле это прямое полотно заменил широкий полукруг лестницы, начинавшейся не в зале, а слева внизу на планшете сцены и подымавшейся направо вверх. Конструкция, вопреки первоначальной идее, вся стояла на планшете и в зал не выдавалась. Вероятно, изменения продиктованы были обстоятельствами внешнего, технического свойства, но у них был и внутренний эстетический смысл. Сознательно отделяя священную эпоху подвигов от современности, морально отрезая прошлое от настоящего, Мейерхольд должен был, вопреки своей постоянной страсти к активным взаимоотношениям со зрительным залом, полностью сосредоточить и даже замкнуть действие в пределах сцены. Эпическая отрешенность в принципе исключала на этот раз возможность непосредственного общения с публикой. Кроме того, она требовала отказа от излишних бытовых деталей, обобщенности, лаконизма решения, и действительно, {429} вся правда подробностей была изгнана Мейерхольдом со сцены. Ее заменили некоторые выразительные крупные детали, — например, огромные, почти в человеческий рост, счеты, с которыми появлялся Оконный, а также показанные «крупным планом» пюпитр и пишущая машинка Веры.

Костюмы, как уже сказано, были стилизованы под эпическую древность и рождали неожиданные ассоциации с поэзией «Слова о полку Игореве».

Тем не менее спектакль как целое не был и не мог быть удачным. Претенциозная, многословная и кокетливая риторика текста спорила с эпической простотой, которую хотел дать трагедии Мейерхольд. Роль Чуба удалась, но роль Оконного велась Ф. Коршуновым в надрывно-мелодраматических тонах. З. Райх играла любовницу Оконного Веру вполне удовлетворительно, но текст ее роли звучал все же напыщенно и пошловато.

И Мейерхольд, который до премьеры был твердо убежден, что «спектакль провалится», ибо «пьеса сложна и трудна для зрительского восприятия»[[1023]](#endnote-998) почти не ошибся в прогнозе. Правда, критиков спектакль заинтересовал, они писали о нем подробно и с увлечением. Да и немудрено: что ни говори, это был первый опыт создания советской трагедии. Но и критики замечали: «спектакль неровный» (А. Гвоздев), «спектакль трудный» (О. Литовский), «усилия Мейерхольда создать цельный спектакль оказались напрасными» (Б. Алперс). А зрители отнеслись к «Командарму 2» прохладно, и посещался спектакль плохо. Полную победу Мейерхольд торжествовал только в нескольких эпизодах: в большой сцене митинга (у Сельвинского — третий акт), в прекрасно поставленном «номере» с песней Часового (пятый акт) и в великолепной интермедии посреди пятого акта.

{430} Удачи спектакля во многом предопределены были прекрасной организацией массовых сцен. Адр. Пиотровский писал, правда, что стилевое решение массовок в «Командарме 2» воспроизводит характерные черты «революционных инсценировок эпохи гражданской войны. Выразительные средства, примененные здесь Мейерхольдом, — хоровое чтение, чтение в рупора, массовые передвижения, военные марши, патетическая декламация, вплоть до-выезда всадников на сцену, все это почерпнуто из арсенала революционных инсценировок. Все это, — оговаривался Пиотровский, — доведено до высокой степени совершенства. Темпы массовых передвижений в “Командарме 2”, ритмическая и тембровая оркестровка хорового чтения — все это несравнимо по отточенности и блеску выполнения с грубоватой техникой самодеятельных инсценировок.

Сцена “митинга в степи” должна войти в театральную историю как классический по законченному мастерству образец высокого инсценировочно-агитационного стиля»[[1024]](#endnote-999).

Однако в этой именно сцене Мейерхольд предложил совершенно новую, агитационному театру гражданской войны неизвестную систему взаимоотношений массы и героя-оратора, толпы и вождя. На «митинге в степи» М. Кириллов в роли Боя, Н. Боголюбов в роли Чуба, А. Логинов в роли Губарева, С. Фадеев в роли Деверина вступали с толпой в острые драматические взаимоотношения, в напряженную борьбу.

На трибуну каждый всходил как на эшафот. Каждое слово оратора могло стать его последним словом. Выстрел из толпы мог поставить неожиданную точку посреди любой фразы. Такую напряженность продиктовал Мейерхольд, построивший всю сцену по принципу укрощения взбунтовавшейся стихии. Одного за другим толпа свергала ораторов, пока ее не подчинял своей железной воле Чуб.

Песенка Часового и интермедия в последнем акте шли под музыку В. Шебалина. Музыка эта очень Мейерхольду нравилась. В лице Шебалина, писал он, «театр обретает крупного композитора, способного давать значительные музыкальные формы не только для симфонического оркестра, но и для театра, для того “музыкального театра”, созданием которого мы теперь заняты»[[1025]](#endnote-1000).

А. Гвоздев отмечал в своей рецензии именно органичность введения музыки в режиссерскую партитуру спектакля: «Мощные звуки, умело извлекаемые из небольшого оркестра композитором (В. Шебалин), поддерживают массовые сцены, развертывающиеся на громадной лестнице, перерезающей по горизонтали свинцовые щиты, уходящие высоко вверх. Простота и схематизм характеризуют всю постановку, в которой массовая декламация ритмически гибких и боевых стихов (сцена с рупорами) заражает зрительный зал большим эмоциональным, героическим напряжением. Масса партизан дана в четком конструктивном массиве, как единое целое, зараженное волей к победе»[[1026]](#endnote-1001).

Это ощущение единства коллективной воли особенно сильно выражено было в заключительной интермедии. Мейерхольд решил ее с гениальной простотой: выстроил на сцене полукругом мужской и женский состав театра, дал всем участникам этого грандиозного хора серебряные рупоры, и хор, будто под сводами собора, загремел, зазвенел патетикой самопожертвования и суровой готовности к гибели.

Интереснейший замысел был реализован только в таких выразительных и сильных фрагментах спектакля.

Постановка пьесы Вс. Вишневского «Последний, решительный» (7 февраля 1931 года) еще в меньшей степени могла быть воспринята как некое художественное целое. Если «Командарм 2», при всех уже отмеченных неудачах {431} Сельвинского, был хотя бы задуман как трагедия, то пьеса Вишневского не обладала никакими признаками жанровой организованности.

Начиналась пьеса большим пародийным прологом, своего рода «капустником». В этом прологе высмеивался «Красный мак» Большого театра Затем шла сатирическая серия похождений двух подгулявших краснофлотцев на приморском бульваре. Тут Вишневский резко противопоставлял дешевой анархической «морской романтике» дисциплину, организованность, «прекрасную настороженность» флотской боевой службы. И только в финале, сильно запаздывая, выступала главная, трагедийная тема вещи: Вишневский, заглядывая в близкое будущее, рисовал нападение врагов на Советский Союз, давал два быстрых эпизода мобилизации Красного флота и завершающий пьесу эпизод «Застава № 6», который и стал ударным в спектакле Мейерхольда.

Пародийная, «капустническая» часть представления была сделана эффектно. И. Крути писал: «Огромная сцена Мейерхольдовского театра полна народу. Когда яркий свет прожектора заливает эту стоящую, лежащую, сидящую в “изящных” позах толпу и безвкусная мешанина пестрых фигур приходит в движение, тогда мерзкая “красивость” оперной вампуки сразу же предстает предельно оголенной. Советские матросы, напудренные и нарумяненные, томно пляшут “производственный” танец, кривляющаяся балерина изображает китайскую революцию, изнеженные юноши “представляют” нашу Красную армию и т. д. и т. д. Удар по фальши “Красного мака” меток и разящ, — замечал критик. — Правда, этот пролог несколько растянут. Правда, театр несколько чрезмерно обсасывает гниющие кости оперного скелета, и зритель чуть-чуть утомлен»[[1027]](#endnote-1002).

П. Марков по этому поводу высказался более определенно. Пародия в начале спектакля показалась ему «ненужной и лишней, преувеличенной и не достигающей цели… Издеваясь над танцами, куплетами, ариями, Мейерхольд постепенно увлекается самой формой построения пародий, и эта форма эстрады и малого искусства получает в спектакле самодовлеющее значение». Самым любопытным и метким было замечание Маркова, что «“Красный мак” с его фениксами не превзойден — этот балет заключает в себе больше юмора, чем пародия на него, а пародия — больше мастерства, чем самый балет»[[1028]](#endnote-1003).

С особенным блеском, заметим к слову, исполнял С. Мартинсон эксцентрический танец Американца. Восхищенный его мастерством, Мейерхольд специально указал в программе: «Композиция танца собственная».

В. Л. Юренева писала: «Мартинсон появляется на 14 секунд. Это пародия на американского матроса. Выразительнее сделать шарж нельзя. Здесь, {432} как в капле воды, отражается все небо, так в мимолетном танце, появлении и уходе исчерпывается весь образ танцовщика, в обычном балете изображающего Американца. На Мартинсоне черный с иголочки костюм. Ворота кривых тощих ног в клешах, глупое лицо, надвинутый на брови берет, трубка. В дополнение к танцу — плевок в сторону, жест большим пальцем и оттянутое вниз веко — словом, все казенные атрибуты типажа, механически сваленные в одно место. Зрительный зал на секунду замирает от внимания, как бы испытывая легкое художественное потрясение от неожиданности, смелости и яркости этого театрального момента»[[1029]](#endnote-1004).

Сатирические сцены на приморском бульваре, где И. Ильинский играл. Анатоля-Эдуарда, Э. Гарин — Жан-Вальжана и З. Райх — портовую проститутку Кармен-Пелагею, были поставлены Мейерхольдом очень колоритно, точно и нервно. «Порт и “Кармен”, — читаем в той же статье Маркова, — даны в сложном переплетении реминисценций одесской жизни и портового разгула; тягостная и раздражающая музыка, с великолепным мастерством написанная Шебалиным, аккомпанирует этим сценам; прошлое вырастает не как маска, а в своих противоречиях, гнездящихся еще в психологии современного человека, не освободившегося до конца от наследства прошлого. Мейерхольд не боится ввести лирические ноты, чтобы затем их яростно разрушить… строит эти сцены музыкально, вводя лирическую музыку, которая получает пародийный характер. Ощущение обреченности сопровождает эти картины»[[1030]](#endnote-1005)

Однако вся длинная и пестрая лента спектакля как бы перерезалась и отменялась его трагедийной концовкой. «Красные маки и Кармен уплывают в сторону., — резюмировал Ю. Юзовский свои впечатления после просмотра. — Крупным планом возникают: дула винтовок, пулемет, осажденная застава № 6»[[1031]](#endnote-1006).

В этом заключительном эпизоде Мейерхольд и Вишневский показывали гибель всех 27 бойцов, принявших на себя первый удар врага. Внезапное видение будущей войны возникало в спектакле с устрашающей реальностью. Вишневского привлекало здесь прежде всего изображение массового подвига. Мейерхольд выделил из массы старшину Бушуева, дал эту роль Боголюбову и выдвинул в центр эпизода мощную фигуру героя.

Застава, по мысли Мейерхольда, принимала бой в школьном здании. Вся партитура сражения была сделана с огромной экспрессией. Пулемет бил со сцены в зрительный зал.

Под звуки радио, под разухабистые ритмы фокстрота и грассирующее воркование Мориса Шевалье один за другим погибали матросы. Последним погибал Бушуев. Уже смертельно раненый, он с трудом приподымался {433} и мелом, крупными цифрами, выводил на обыкновенной классной доске:

162 000 000  
— 27  
161 999 973

Потом ронял мел, падал, растерянно улыбаясь и недоуменно глядя в зал, и умирал.

Ведущий в этот момент спрашивал с возмущением: «Кто там плачет?» В зале плакали непременно. Мейерхольд без колебаний применил «подсадку»: в партере сидела актриса, которая в нужный момент начинала всхлипывать, и все вокруг вытаскивали платки. Иных критиков подсадка коробила. Но Мейерхольд был уверен, что в театре «все средства хороши, если они ведут к нужному результату»[[1032]](#endnote-1007).

Сцену эту, поистине трагическую, подрывала ее полная идейная и сюжетная неподготовленность. Пьеса к ней не вела. Погибали герои не только безымянные (все, кроме Бушуева), но и безликие. Зрители о них не знали и знать не могли. Только мейерхольдовская сценическая партитура способна была сосредоточить все симпатии зала на этих погибающих людях, каждому из которых дано было по одной, по две, в лучшем случае — три реплики. {435} Тем не менее Мейерхольд это чудо совершил, и финальный эпизод производил потрясающее впечатление.

Только о нем и говорили. Именно этот эпизод вызвал самые ожесточенные нападки рапповцев. В. Киршон издевался: «Это арифметическое упражнение ничего общего с большевизмом не имеет», — заявлял он — ибо 162 миллиона (тогдашнее население СССР) включает в себя и не учтенных Вишневским «кулаков, которые сделают все возможное, чтобы в первый день объявления воины ударить нас с тылу», и «людей, которые будут пассивны»[[1033]](#endnote-1008) и т. д. Почти в тех же выражениях комментировали спектакль и другие критики Против спектакля резко высказались С. Динамов, И. Гроссман-Рощин, Мате Залка, В. Ермилов, А. Гурвич, Ю. Юзовский. Самый сильный аргумент был именно Юзовским выдвинут. Понимая, что задумана трагедийная развязка, Юзовский спрашивал: «*Мысль*, где она, великая идея за которую погибли 27?.. Нет идеи, нет философии спектакля вообще»[[1034]](#endnote-1009).

Этот аргумент защитники спектакля (среди них были А. Луначарский, Н. Семашко, Феликс Кон, Николай Асеев) опровергнуть не могли. Косвенно с Юзовским согласился и Марков, который, говоря о победе Мейерхольда, констатировал поражение Вишневского и «отсутствие пьесы».

Мейерхольд, прошедший много подобных испытаний, рыцарственно защищал Вишневского и выводил его из-под огня критики. Он верил в талант Вишневского и тотчас договорился с ним о постановке новой пьесы условно {436} называвшейся «Германия». Пьеса скоро была написана, и Мейерхольд подумывал ее ставить, хотя, видимо, она его не особенно увлекла. Вслед за первым вариантом Вишневский представил второй, который Мейерхольда разочаровал. В этот момент режиссер был увлечен «Самоубийцей» Эрдмана. Вишневский же комедию Эрдмана порицал, на публичных диспутах и в печати выступал против ее постановки. Отношения между режиссером и драматургом разладились. «Германия» была отдана в театр Революции, где и пошла под названием «На Западе бой». Сама по себе эта потеря была невелика, пьеса Вишневскому не задалась. Но в результате конфликта Мейерхольда с Вишневским его «Оптимистическая трагедия» досталась не Мейерхольду, а Таирову. Об этом Мейерхольд очень сожалел. Тем более, что по верному замечанию Б. Ростоцкого, «вряд ли возможна была бы “Оптимистическая трагедия” в Камерном театре, если бы в свое время не было финальной сцены “Последнего, решительного”. В ней уже был создан образ необыкновенно мощного — трагедийного и героического — звучания…»[[1035]](#endnote-1010)

В год постановки «Последнего, решительного» Государственная академия искусствознания (ГАНС — учреждение, просуществовавшее очень недолго) провела широкую дискуссию: «О творческом методе Мейерхольда». Низкий теоретический уровень обсуждения был заранее предопределен тем, что с основным докладом выступал В. А. Павлов, автор печально известной книжки «Театральные сумерки», разносившей МХАТ с позиций самого грубого вульгарного социологизма. Он утверждал, что для Мейерхольда характерно «поверхностное усвоение нашей революционной действительности», что ему «свойственно полукантианство» (!!), «переоценка значения формы» и т. д. Мейерхольд заметил деликатно, что считает доклад «недостаточно обоснованным». Существенным было его настойчивое напоминание о том, что «биомеханика никоим образом не противоречит выражению внутреннего содержания человеческих переживаний»[[1036]](#endnote-1011). В целом вся эта широко освещавшаяся печатью дискуссия была насквозь схоластична. Ораторы бойко оперировали учеными терминами, философскими и социологическими категориями, обнаруживая, однако, полное непонимание природы театра вообще и искусства Мейерхольда в частности. И упоминание об этом эпизоде необходимо только для того, чтобы показать, сквозь какой словесный мусор приходилось порой пробиваться Мейерхольду, защищая свои позиции.

Между тем стремление к современной трагедии не оставляло Мейерхольда, и очередной его спектакль — «Список благодеяний» (4 июня 1931 года) был в этом смысле, быть может, наиболее выразителен и наиболее близок к цели. Пьеса Юрия Олеши была новой вариацией его постоянного мотива. Несовместимость эмоционального богатства отдельной личности с решительной перестройкой мира, неизбежность которой эта самая личность умом своим понимает и даже благословляет, — вот каков был этот мотив.

Пьеса Олеши, подобно некому резонатору, ловила и многократно усиливала те ноты сомнения, которые звучали в иных интеллигентских душах. «Заговор чувств», уже давно замеченный Олешей, существовал по-прежнему. Чувства противились тому, что принимал и одобрял разум. Конкретное решение темы на этот раз, без сомнения, было подсказано судьбами тех артистов, которые покинули Советский Союз — прежде всего очень значительной для Олеши и для Мейерхольда судьбой Михаила Чехова. Героиня пьесы, актриса Елена Гончарова, которая, подобно Чехову, играла Гамлета, едет, как и он, заграницу. Она еще не знает, останется ли в Европе или вернется на родину (Чехов, уезжая в Берлин, тоже этого не знал). Она раздвоена. У нее сложные взаимоотношения с Советской властью, и она ведет два списка: список злодеяний и список благодеяний большевиков. Она, как и Михаил Чехов, убеждена, что современные {438} советские пьесы «схематичны, лживы, лишены фантазии, прямолинейны» (Михаил Чехов из Берлина писал Луначарскому, что согласится вернуться в Советский Союз, если ему разрешат создать театр классического репертуара, в котором советские пьесы вовсе не будут ставиться).

Образ Михаила Чехова, уже третий год работавшего за рубежом, проглядывался сквозь пьесу Олеши. Театральные люди быстро догадывались, о чем речь. Н. Чушкин рассказывает, что он прямо спросил Мейерхольда, верны ли эти догадки, и Мейерхольд их подтвердил и «с таинственным видом сообщил, что “кое-что” из своих берлинских разговоров с М. А. Чеховым он пересказал Ю. К. Олеше, когда пьеса еще только задумывалась, прося его использовать этот материал, полемически заострив некоторые положения и ситуации». Задумывалась, значит, полемическая по отношению к поступку Чехова пьеса. И даже грубый эпизод, в котором директор театра Маржерет предлагает Гончаровой дуть задом в гамлетовскую флейту, был преувеличенным воспроизведением реального эпизода первых месяцев берлинской жизни Чехова. Чехов хотел играть в Берлине Гамлета и неожиданно столкнулся с вопросом: — «Танцуете? — Зачем танцевать? — Мы начнем с кабаре»[[1037]](#endnote-1012).

Драматическая судьба Чехова издали завязывала пьесу. Трагедия в ней проступала вполне реальная. Обозначалась — талантливо и обаятельно, как всегда у Олеши, — неразрешимая коллизия раздвоения личности. Личность разрывалась между прошлым и будущим, между Европой и Россией, между чувствами и разумом, между красотой и практической целесообразностью, между возможной радостью мгновенья, вот этой минуты и — далекой идеей счастья для всех. В схеме тут выражены были острые проблемы тех лет. К сожалению, однако, только в схеме, ибо пьеса была начата с изяществом чисто геометрическим, с явным желанием свести мучительную сложность жизни к простоте ясных противопоставлений.

Отсюда и два списка — «за» и «против» Советской власти — в дневнике Гончаровой, сумевшей свести к наивной раздвоенности всю «тайну русской интеллигенции», отсюда и симметричное построение парижских сцен, где Гончарова оказывается между белоэмигрантом Татаровым и советским специалистом Федотовым. «Две половины Елены Гончаровой, — писал А. Гурвич, — представлены автором и в ней самой, и в ее дневнике, как в документе, и, наконец, они олицетворены в образе двух отдельных фигур: это белоэмигрант Татаров и коммунист Федотов… Гончарова тянется к ним обоим и обоих ненавидит»[[1038]](#endnote-1013).

Оказавшись на Западе, Гончарова от своей раздвоенности не избавляется. Геометрия пьесы быстро перевертывается. И в этом мире Гончаровой нет места, она и тут могла бы вести два списка «за» и «против», ибо смотрит на Париж глазами советской женщины, советской актрисы, ибо новое, оставшееся там, за кордоном, в нее уже вошло, стало частью ее души. Надо сказать, правда, что пороки буржуазного общества, с которыми сталкивается Гончарова, написаны Олешей гораздо менее выразительно. Ощущается отсутствие собственных авторских восприятий, повторность ситуаций, позаимствованных из других пьес. Но даже не в этом беда. Беда в том, что пьеса, которая началась бессмертным эпизодом с флейтой из «Гамлета», не может вывернуться из твердых рук авторской схемы. До самого конца Гончарова идет по грани двух миров (как Чаплин — одной ногой в Мексике, другой в США). И смерть ее двойственна. Гончарову убивает *белогвардеец из советского пистолета*. «Я показываю, — пояснил на одном из диспутов Олеша, — что обе стороны казнят Гончарову». Это — один из тех редких случаев, когда с уверенностью можно сказать, что любое другое решение было бы лучше. Любое отступление от схемы открыло бы ворота для правды. {439} Пьеса Олеши начиналась изящно и заканчивалась грубо, начиналась остро и смело, а в конце трусливо поджимала хвост…

«Искренне ли восстает Олеша против старого мира? — спрашивал А. Гурвич. И отвечал: — Да, но с грустью. Искренне ли он протягивает руки к новому? Да, но тоже с непреодолимой грустью или с покорностью обессиленного в неравной борьбе»[[1039]](#endnote-1014).

Фальшь возникала в финале «Списка благодеяний» оттого, что эта авторская грусть, верно угаданная Гурвичем, выражена не была. Она подавлялась. Она отступала под своды рационалистических указаний на двойственность самой гибели героини: советский пистолет в руке белогвардейца, просьба умирающей Гончаровой «накрыть ее тело красным флагом» и возражение последней авторской ремарки: «Леля лежит мертвая, не покрытая».

С этой фальшью Мейерхольд ничего поделать не мог, но пьеса, тем не менее, очень интересовала его и он над ней с увлечением работал. «Список благодеяний» как бы завершал движение Мейерхольда к принципам архитектурности в оформлении сценического пространства, движение, которое впервые обозначилось в «Ревизоре».

«Начиная с “Командарма 2” (1929 г.), — писал Н. М. Тарабукин, — Мейерхольд работает с архитектором Вахтанговым. Архитектура в ТИМе отнюдь не декоративна по своим принципам, она конструктивна в своих основах. Мейерхольд и в этом случае идет в ногу с новыми веяниями в современной архитектуре, отказавшейся от бутафории, как он шел в ногу с живописью “Мира искусства” в свой петербургский период работы.

Проект “Последнего, решительного” дает Мейерхольд, разрабатывает Вахтангов. Корабль здесь строится путем комбинации кубов и ромбов, окрашенных в белый цвет. Этим постановщик избежал иллюзионизма и натурализма “Рычи, Китай!” И в этой постановке еще борются принципы конструктивизма и архитектурности.

Наконец, в “Списке благодеяний” принцип архитектурности торжествует. Колоннада служит оформлению сценического пространства, ей не только присуще выражение само по себе, но она связана и с окружающим пространством сцены. Линия колоннады повторяет линию обреза сценической площадки, которая на сей раз срезана по диагонали. Этот “поворот” сцены в три четверти по отношению к зрительному залу — героическое усилие Мейерхольда “сдвинуть с места” сцену-коробку: нарушить портал, заставить актера встать к публике в три четверти и изменить ориентировку зрителя нарушением фронтальности сцены. Перед капитальным ремонтом театрального здания ГОСТИМа Мейерхольд не выдержал и повернул рычагом сцену. Он не только “снял” пол, но и разломал коробку»[[1040]](#endnote-1015).

Роль Елены Гончаровой отдана была, разумеется, Зинаиде Райх. В этой именно роли Мейерхольд ощущал — и выразил — возможности трагедии, не реализованные автором. Три сцены Гончаровой — ее первый выход в костюме принца Датского, в черном плаще, в ботфортах и с рапирой в руке, ее отъезд за границу, и затем ее уход от директора парижского театра, который ее оскорбил, — были эмоционально сближены и связаны Мейерхольдом и подчинены лирической для него самого теме — теме одиночества и непонятости художника. Здесь он оказался и острее, и злее Олеши.

Маленькую сценку из «Гамлета» Зинаида Райх вела саркастично, язвительно. «Да что это вы все около меня вертитесь, точно выслеживаете и хотите загнать в западню?» — вопрос Гильденстерну звучал резко, вызывающе. Еще более резким было приказание сыграть на флейте. Зато фраза: «Это так же легко, как и лгать» — произносилась безмятежно, с коварной доброжелательностью. А потом вдруг раздавался настоящий взрыв гнева: «Ну, так видишь, каким вы меня считаете ничтожеством! Вы {440} хотели бы показать, что умеете за меня взяться, хотели бы вырвать у меня самую душу моей тайны; хотели бы извлечь из меня все звуки — от самого низкого до самого высокого… Черт возьми! Или вы думаете, что на мне легче играть чем на дудке?!»

Устами Райх тут Мейерхольд многим отвечал. И недаром он в те годы мечтал о постановке «Гамлета»[[1041]](#endnote-1016).

Весьма характерен также был эпизод отъезда Гончаровой за границу. У Олеши в этом эпизоде проститься с актрисой приходит скромный юноша, посланник рабочих, с большим букетом жасмина в руках. Он тих, вежлив, скромен. У Мейерхольда, рассказано в одной из рецензий, «представитель завода — комсомолец, выскакивает на сцену цирковым прыжком. Он кричат, как балаганный Петрушка, с фальшивым пафосом механически повторяет приветственные слова, которые Гончарова просит передать рабочим. Он к тому же начинает “хамить”: хватает со стола дневник артистки, роется в нем».

Парижская сцена с директором театра читалась как естественное и прямое продолжение двух этих сцен. Директора Маржерета играл М. Штраух. Мейерхольд эксцентрически трактовал эту роль, превратил солидного и циничного дельца в какого-то «укротителя зверей». Д. Кальм писал: {441} «В рыжих ботфортах со шпорами он носится по сцене и за, отсутствием тигров, рычит сам, избивая стэком свои ботфорты. Филигранную вязь диалога с многократным “почему” он ведет, беспрестанно прыгая вокруг холщовой занавески, уготовленной для сего в глубине сцены»[[1042]](#endnote-1017). С. Цимбал видел в этой фигуре «живое и убедительное обобщение фанатического деляги, энтузиаста пошлятины, рыцаря кабацких вкусов»[[1043]](#endnote-1018). После унизительного разговора с Маржеретом, который предложил ей «обнажить зад и наигрывать менуэты» на флейте, Райх — Гончарова оставалась одна. «Она, — рассказывал И. Крути, — пересекает сцену по диагонали, согбенная, медлительно поднимается по крутой лестнице и тихо уходит через верхнюю площадку. Именно здесь — в этой немой сцене — Мейерхольд собрал свой постановочный “кулак”, максимально сконцентрировав и наиболее полно выразив в этой “точке” свой режиссерский замысел… Сейчас — или медленное угасание и пытка последнего разочарования, или полное перевооружение во имя будущего. Гамлету — Гончаровой есть над чем подумать. И, углубленная в эти свои думы, склонившись под бременем ошибок всей своей жизни, но уже предчувствуя зори грядущего, с уже зреющим решением уходит актриса Гончарова для того, чтобы после цепи новых неудач умереть в рядах демонстрирующих безработных.

Эта сцена — самая сильная в пьесе. Остальное не только равноценно (вряд ли можно считать удовлетворительной всю последнюю картину — ее аляповатые цвета, кукольных капиталистов и столь же неестественных безработных), но и оспоримо. Белый литератор Татаров, например, предстал по меньшей мере героем Гофмана»[[1044]](#endnote-1019).

Тут мы прервем цитату. Ибо не одного только Гофмана, но и Достоевского, Леонида Андреева, Мережковского, Розанова потревожили критики, стараясь понять довольно бесхитростную пьесу Олеши. Э. Бескин без колебаний заявил, что «надо было до конца разоблачить Гончарову и показать, что она по существу (да простит меня Олеша) такая же обывательница, как и та соседка, которая обвиняет ее в краже яблок…»[[1045]](#endnote-1020). Д. Кальм, напротив, требовал, чтобы в финале Гончарова погибала под звуки «Интернационала». Критик понимал, что рекомендует шаблонное решение. «Десятки и сотни пьес кончаются непременным “Интернационалом”… — признавался он. — Но именно в этой пьесе гимн социализму должен прозвучать настоящей идейной концовкой…»[[1046]](#endnote-1021)

Как видим, схематическое раздвоение Гончаровой продолжалось и в умах критиков: одни воспринимали ее так, другие этак. Мейерхольда же схема, предложенная Олешей, не очень интересовала, он все время от этой схемы отвлекался. И Юзовский был прав, когда констатировал: «Можно сказать, что это центробежный спектакль. В нем нет стержневой режиссерской идеи. Автор спектакля шел за драматургом, сохраняя как бы нейтралитет и невмешательство в философские дела пьесы»[[1047]](#endnote-1022).

Но центробежные усилия Мейерхольда имели свой смысл и давали свои результаты. Тема одиночества и непонятости художника, означенная в роли Гончаровой, была сильнее всего выражена в безмолвной трагической сцене ее ухода от Маржерета. В роли же редактора белогвардейской газетки Татарова, которую играл один из самых любимых артистов Мейерхольда С. Мартинсон, звучала иная, вовсе не гофмановская, а очень личная для Мейерхольда и органичная для Олеши тема обличения зависти к таланту.

Трагедия таланта и комедия бездарности — вот что оказалось самым существенным для Мейерхольда в пьесе Олеши, вот что стало темой лучших режиссерских «кусков» и актерских эпизодов спектакля. Конечно, Мейерхольд тщательно и виртуозно поставил такие лакомые для режиссера сцены, как, например, сцена гибели Гончаровой — эффектная массовка с большой {442} сольной пластической партитурой для З. Райх. (Выстрел. Попадание: Гончарова вытянулась во весь рост, напряглась, замерла. Пробег: Гончарова подбегает к фонтану, наклоняет голову, чтобы вода освежила ее, выходит на просцениум. Тряхнула мокрой головой, пошатнулась. Ее подхватили безработные. Она снова напряглась, выпрямилась, освободилась из их рук, еще пошатнулась. Почти упала. Ее опять подхватили, бережно, тихо опустили на пол. Райх лежала на боку, лицом к зрителям. Потом откидывала и роняла на пол голову. Смерть). Но эта безукоризненно построенная по законам хореографии сцена производила менее сильное впечатление, чем такой простой, но насыщенный до предела уход Гончаровой от Маржерета…

«Список благодеяний» был последним спектаклем, поставленным Мейерхольдом в здании театра на Садовой-Триумфальной, где он работал десять лет подряд. Здание это, выстроенное задолго до Октября, давно обветшало. «В течение нескольких лет пожарные, санитарные, коммунальные организации сигнализировали о постепенном разрушении здания». В конце концов Наркомпрос ассигновал деньги на капитальный ремонт. Но Мейерхольд решил, что ремонтировать старый театр не стоит, предложил его снести, а заодно снести и несколько соседних старых домов и выстроить новое — принципиально новое — театральное здание. Наркомпрос согласился и на это. {443} Для начала выделили круглую сумму — один миллион рублей. Архитекторы М. Бархин и С. Вахтангов приступили — в тесном содружестве с Мейерхольдом — к разработке проекта совершенно небывалого театра. С проектом связаны были многие самые заветные мечты Мейерхольда. В новом здании он предполагал поставить пушкинского «Бориса Годунова», шекспировского «Отелло» и «Гамлета», музыкальную драму «Кармен» по Мериме в новом сценическом варианте И. Бабеля и Н. Эрдмана, новый вариант «Мистерии-буфф» Маяковского, над которым работали О. Брик, Н. Асеев и С. Кирсанов и т. д. Но все это было еще в далекой перспективе, хотя Мейерхольд не думал, что она так далека. «Осенью 1932 года, — сообщали газеты, — здание должно быть готово»[[1048]](#endnote-1023).

А до той поры театр Мейерхольда больше года скитался по клубам, одно время играл в Мамоновском переулке, затем получил временное помещение на Тверской дом 15 (где сейчас Театр им. Ермоловой), и Мастер начал работать над спектаклем «Вступление» по одноименной повести Юрия Германа. О повести Ю. Германа, говорил репортеру «Вечерней Москвы» Мейерхольд, «дал блестящий отзыв Максим Горький. Мысль превратить эту большую повесть в пьесу подал театру нарком по просвещению А. С. Бубнов»[[1049]](#endnote-1024). Как его повесть превращалась в пьесу и как готовился спектакль, показанный 28 января 1933 года, прекрасно рассказал сам Юрий Герман[[1050]](#endnote-1025).

Спектакля как художественного целого не существовало и на этот раз. Прежде всего потому, что не было пьесы, а была довольно ординарная инсценировка, только три-четыре эпизода которой давали повод для вспышек {444} мейерхольдовского таланта. Мейерхольд хотел в этой работе «использовать приемы шекспировского театра», по-шекспировски трактовать «сложные коллизии как результат столкновения противоречий»[[1051]](#endnote-1026), пробивался к трагедии. Это удавалось ему только в отдельных эпизодах сценического повествования о мрачной судьбе немецкой интеллигенции. И. Бачелис писал, что в спектакле есть «три-четыре эпизода, в которых Мейерхольд говорит полным голосом, во всю меру своего изумительного мастерства», что там, где творческому пороху режиссера по ходу действия «дано взорваться — он взрывается ослепительно-мощно, опаляя зрителя всем жаром мейерхольдовского гения, захватывая всей силой его внезапного и стремительного движения»[[1052]](#endnote-1027).

Эпизоды эти хорошо памятны и известны наперечет. Высшей точкой спектакля был ужин корпорантов, финальная сцена второго акта, когда ученый Кельберг, вернувшийся из Шанхая в Берлин, встречается со своими бывшими однокашниками. У автора была написана неловкая и затянутая сцена: гости, приходившие один за другим в кафе, поочередно представлялись присутствующим, каждый себя называл… Мейерхольд превратил эту сценическую неловкость в идиотскую и жутковатую игру бывших студентов: они спьяну играют во встречу гостей, все друг друга прекрасно знают, все уже давно вместе пьют, но каждый уходит и снова является, торжественно и тупо называя себя. Остальные пьяно хохочут, гогочут, ржут…

«Сцена в кафе, — писал тогда А. Мацкин, — по режиссерской разработке — вершина спектакля. Мерцание свечей, блеск цилиндров, замедленность актерских движений, истерическая нотка в диалоге — все это создает настроение сгущенного отчаяния, подлинного трагизма»[[1053]](#endnote-1028).

Солировал в этой сцене и эмоционально ее возглавлял Л. Свердлин в роли Нунбаха, бывшего талантливого инженера, бывшего строителя небоскребов, ныне — торговца порнографическими открытками. Мейерхольд, во-первых, дал Нунбаху великолепный проход сквозь толпу корпорантов. Режиссер этим проходом, заметил Ю. Юзовский, «убил, одним рывком сорвал маску с того европейского ресторанного фокстротного идеала жизни, который многим кажется весьма привлекательным. Мейерхольд добивается этого одной мизансценой. Это кривая линия, по которой под музыку, полуфокстротным шагом идет полупьяный Нунбах. Это не легкие, полувоздушные, “изящные” фокстротные шажки, вызывающие улыбку удовольствия вместо предполагаемого негодования. Каждый шаг Нунбаха — это шаг отчаяния, ненависти, растерянности, тоски, злобы — он растаптывает этот пошлый эффектный мотивчик мещанского благополучия».

{445} Когда вечеринка кончалась, когда все эти доценты и профессора расходились, захмелевший Нунбах оставался в опустевшем кафе наедине с мраморным бюстом Гете. Величайший из немцев презрительно смотрел с высоты своего пьедестала на ничтожнейшего из потомков. И вот Нунбах — Свердлин взбирался на стол, обнимал мраморного Гете, поворачивал его лицом к себе, спрашивал: «Почему я не строю домов?» — Гете, замечал Юзовский, молчит не только потому, что он мраморный, а потому, что «ему действительно нечего сказать». Воплощение творческой силы безмолвствовало перед выхолощенностью творца, перед раздавленной, уничтоженной, обезличенной личностью.

Анализируя режиссерское построение эпизода, критик оценил по достоинству его музыкальную партитуру, тщательно организованную Мейерхольдом и Шебалиным. «Музыкальную фразу, — писал он, — то и дело прорезывает мелкая тревожная барабанная дробь. Это от цирка — перед “смертным номером”, это от площадей, где свершались смертные казни и били барабаны. Это очень острая психологическая мотивировка, подготовка, которая и получает свое разрешение. Актер Свердлин с большим внутренним волнением ведет эту роль, и Мейерхольд его вовсе не уводит на задний план, как может показаться некоторым, обвиняющим Мейерхольда в недооценке актера, наоборот, Свердлин — Нунбах — на первом плане все время, а подготовка, барабанная дробь — только забота режиссера, который поддерживает актера, помогает ему довести до зрительного зала идею».

Центральной фигурой спектакля был, однако, не Нунбах, а Кельберг, которого играл Г. Мичурин. Роль Кельберга медленно и уныло развивалась в плане откровенно-дидактическом: ученый постепенно приходил к решению покинуть Германию, уехать в Советский Союз. Элементарную логику роли Мейерхольд изменить не мог. Но самый момент решения он подал с предельной {446} выразительностью и простотой. «Он дал весну, открытое настежь окно, раздувающуюся занавеску, сквозняк». Юзовскому эта занавеска напомнила прежние чеховские спектакли МХАТ, там, в чеховских пьесах, писал он, занавески «шевелились, выражали настроение интимного, дробного переживания, они замыкали», они «говорили об уюте»[[1054]](#endnote-1029). Здесь огромная занавеска почти под прямым углом летела в зрительный зал, и цветущая ветка яблони трепетала на ветру, — этим образом ветра, света, весны Мейерхольд выразил мощный порыв к счастью, обозначил возможность выхода из трагедии.

В рецензиях на спектакль «Вступление» критики с изумлением заметили острый психологизм режиссуры Мейерхольда. «Как никогда раньше, — констатировал Мацкин, — Мейерхольд стремится к психологической правде. Психологию героев он рисует броскими штрихами»[[1055]](#endnote-1030). И. Бачелис замечал, что «пора бы оставить легенду об антипсихологизме Мейерхольда: последние его работы ставят в прямую необходимость говорить о его мастерстве психологического рисунка — мастерстве своеобразном, но настолько ярком и ощутительном, что не замечать его уже нельзя. В системе мейерхольдовского спектакля какая-нибудь одна психологическая деталь выносится на первый план действия; Мейерхольд ищет для нее *трагического* звучания, он как бы ставит ее под увеличительное стекло, и небольшое психологическое движение приобретает огромные, несоразмерные, микельанджеловские масштабы и пропорции, граничащие с уродством, но полные напряжения и страсти. Удачно или неудачно, но Мейерхольд (и в “Последнем, решительном”, и в “Списке благодеяний”, и во “Вступлении”) прощупывает какие-то свои подступы к *трагедии*. Недаром {447} хочет он ставить “Гамлета”! И, может быть, из всех современных мастеров театра один только Мейерхольд мог бы действительно справиться с задачей постановки современной трагедии»[[1056]](#endnote-1031).

Критик был прав, и впоследствии, в постановке «Одна жизнь», так и не показанной публике, Мейерхольд самым убедительным образом доказал, что способен дать не только фрагменты трагедии, но и цельный, мощный, сделанный на одном дыхании трагедийный спектакль. В начале 30‑х годов ему пришлось довольствоваться эпизодами, отдельными трагедийными «кусками». Статья Юзовского о «Вступлении» называлась «Автора, автора…», потому что критик ждал и звал «того неизвестного драматурга, которого ждет не дождется Мейерхольд», потому что критик вновь и вновь — при встрече Мейерхольда с очередной современной пьесой — представлял себе «великана, которого каждый раз укладывают в детскую кроватку»[[1057]](#endnote-1032).

Такой трагикомический образ с неизбежностью возникал в сознании критиков, ибо режиссерский талант Мейерхольда был чрезмерен для тех пьес, которые он самоотверженно и вдохновенно ставил. Все пьесы, использованные Мейерхольдом для его эскизов трагедии, почти нигде и никогда больше не ставились — ни «Командарм 2», ни «Последний, решительный», ни «Список благодеяний», ни «Вступление», за пределами театра Мейерхольда сценической истории, в сущности, вовсе не имели. Отношения Мейерхольда с современными ему драматургами разладились. Вишневский и Сельвинский были с ним в конфликте. Эрдман, подавленный судьбой «Самоубийцы», новых пьес не писал. После «Списка благодеяний» надолго замолчал и Олеша. Пьесы Афиногенова и Киршона, самых репертуарных драматургов тех лет, Мейерхольда заинтересовать не могли. Можно предположить, что если бы Мейерхольд ставил тогда Погодина (который посылал ему свою комедию «Снег»), Леонова, Кулиша, то результаты были бы значительны и интересны. Но такие гипотезы бесплодны. Бесплодны, впрочем, оказались и планы постановки новых пьес В. Волькенштейна, А. Безыменского, П. Железнова, о которых Театр им. Мейерхольда оповестил публику. Дальше газетных интервью дело не двинулось.

Мейерхольд вновь обратился к классике.

## **{****448}** Снова классика

Небольшая сюита классических произведений, осуществленных Мейерхольдом в 1933 – 1935 годах («Свадьба Кречинского», «Дама с камелиями», «Пиковая дама», «33 обморока»), интересна прежде всего отчетливо проступившими в эти годы в творчестве режиссера двумя основными мотивами: стремлением к цельности спектакля, к его всесторонней сгармонизованности, во-первых, и к обостренному, предельно напряженному психологизму, во-вторых. Оба эти мотива проступали в режиссерских исканиях Мейерхольда с определенной биографической закономерностью.

Он вполне отдавал себе отчет в том, что в спектаклях предыдущего цикла удались только фрагменты, куски, он понимал также, что главная причина фрагментарности — эскизность или схематичность пьес, над которыми пришлось ему работать, и теперь, избирая произведения, обладающие безупречной театральной репутацией, большой и славной сценической историей, хотел, несомненно, показать блестящее мастерство в постановке не сцены, а пьесы, не эпизода — а целого спектакля. Другой вопрос, что это ему, как мы сейчас увидим, не во всех случаях удалось.

Далее, с той же естественностью возникал и все усиливался в это время в искусстве Мейерхольда интерес к психологии, к раскрытию — своими особыми средствами — внутренних мотивов поведения героя, трагических или комических изломов его духовной жизни. Мейерхольд со свойственной ему обостренной чуткостью к аудитории, к реакциям зрительного зала уловил жадное и напряженное внимание, которое приносило особый успех самым ударным эпизодам его трагедийных спектаклей. Публика начала 30‑х годов отдавала явное предпочтение тем фрагментам режиссерских партитур Мейерхольда, где динамика и экспрессия его мизансценических решений «обслуживали» фигуру героя и эмоционально выводили на первый план актера. Эпизод Боголюбова в финале «Последнего, решительного», безмолвный проход Райх в «Списке благодеяний», сцена Нунбаха — Свердлина с бюстом Гете во «Вступлении» приобретали характер великолепно поставленных Мейерхольдом «сольных» актерских «номеров» на общем сравнительно нейтральном фоне названных спектаклей. И объяснялось это не только особой изощренностью и силой именно данных решений Мейерхольда (некоторые массовые сцены в этих спектаклях тоже были сделаны виртуозно), но и характерной избирательностью зрительного зала, требовавшего человеческой конкретности в развитии любой мысли, сгущения всякой темы в поступке определенного героя.

Такого рода настроенность аудитории явственно противоречила одному из главных принципов, постепенно выработанных искусством Мейерхольда, — принципу панорамности изображения мира в его кризисных состояниях. {450} В спектаклях Мейерхольда возникали своего рода живые сгустки противоречий эпохальных, конфликтов, вызванных величайшими сдвигами века. Изменить угол зрения было нелегко. И хотя 30‑е годы продиктовали очевидные перемены в искусстве Мейерхольда, менялось оно болезненно и трудно.

В его постановках классики первой половины 30‑х годов интерпретация роли, отдельной роли, становится в принципе более существенной, чем интерпретация среды, социальной картины жизни, более значительной, чем новое истолкование стиля и мироощущения автора. В спектаклях нового (и, как оказалось, последнего) цикла на первый план выступают центральные фигуры классических пьес.

Несколько схематизируя эволюцию режиссера, можно сказать, что если раньше человеческие фигуры нужны были Мейерхольду как опорные точки в композиции и предъявлялись постольку, поскольку это важно было для развития эпизода, для открытия его прямого или метафорического смысла, то теперь весь эпизод строился ради предоставления конкретной фигуре максимальной свободы действий и ради наиболее внятного выражения ее сути. Прежде «единицей измерения» был режиссерский эпизод, который претендовал на самоценность, на определенное эстетическое освоение действительности. Теперь задача эта возложена была на героев спектакля. Режиссерские партитуры им услужали, их подавали. Интерес к общим, увлекающим и уносящим человека, процессам движения истории, стилей, философских идей сменился интересом к внутреннему миру человека.

Мейерхольд обнаруживает небывалое ранее пристрастие к сценическому портрету, к тщательной и острой характеристике персонажа, к его движению сквозь спектакль. Углубляясь в личное, индивидуальное, только данному герою свойственное, Мейерхольд в эти годы, как никогда ранее, близко подходит к психологизму особых, обостренных и нервных очертаний. Симптоматично, что в это именно время он с какой-то особенной нежностью вспоминает своих любимых актеров — от Ленского и Комиссаржевской до Москвина и Мих. Чехова. Записи А. К. Гладкова, сделанные в 30‑е годы, красноречиво об этом говорят.

Начиная репетировать «Свадьбу Кречинского», Мейерхольд вдруг напоминает своей труппе об «изумительной игре» Михаила Чехова в «Деле» и тотчас выдвигает фантастический проект немедленного возвращения Чехова в Москву, и не куда-нибудь, а в труппу ГОСТИМа. Чехов, говорит он, сейчас «придвинулся ближе к нашей границе, он теперь в Литве живет, в Ковно, и состоит директором театра-студии, и ведет какой-то класс, отпустил бородку…» А потому он, Мейерхольд, готов «обратиться в соответствующие места» и вместе со своим приятелем, литовским послом Ю. Балтрушайтисом, слетать в Ковно за Чеховым — «он и ахнуть не успел, как на него медведь насел». Если коллектив позволит, продолжает Мейерхольд, что я буду просить, чтобы он занял у нас место актера, т. к. думаю, что он не испортит нашу «постройку»[[1058]](#endnote-1033). Скорее всего, Мих. Чехов даже и не узнал, что на него собирался «медведь насесть». Инцидент этот, однако, выразителен — он показывает, о каких актерах мечтал в начале 30‑х годов Мейерхольд и к какой остроте актерских решений стремился.

Мечта об актере чеховского типа и склада (если уж недоступна была гениальность самого Чехова) вполне соответствовала той чрезвычайной активности, с которой Мейерхольд, обращаясь в это время к пьесам не просто репертуарным, а можно сказать, заигранным, замусоленным сценой, пересматривал традиционные рутинные приемы их исполнения. «Свадьба Кречинского», чеховские водевили, «Дама с камелиями» Дюма-сына на протяжении многих лет были неотъемлемым достоянием и серьезных столичных, и самых несерьезных провинциальных и любительских сцен. Всем ролям в {451} этих пьесах традиция давно дала определенное истолкование, а рутина нагрузила их целыми коллекциями штампов, верных, сто раз проверенных приемов и без промаха бьющих эффектов.

Опора Верди «Травиата», написанная на сюжет «Дамы с камелиями», исполнялась едва ли не во всех оперных театрах страны. Точно так же, впрочем, как и «Пиковая дама» Чайковского.

То обстоятельство, что Мейерхольд в эти годы ставит подряд исключительно заигранные и запетые вещи, само по себе показывает агрессивность его намерений. Он хочет стереть пошлый грим рутины — драматической и оперной — с популярнейших произведений. И такое направление его усилий в условиях временной сценической площадки на Тверской 15 нельзя не связать с ведущейся параллельно интенсивнейшей подготовкой спектаклей, которые, надеется Мейерхольд, будут показаны уже на новой сцене, в новом здании его театра — прежде всего, спектаклей «Борис Годунов» и «Гамлет».

Избавление от рутины, от бремени устойчивых сценических традиций трактовки популярнейших ролей становится способом совершенно нового прочтения классики, методом поиска новых связей между ее образами и современностью. Реализму новых очертаний должна предшествовать очистка классического текста от наслоений, которыми замызгало его прошлое, — вот отправная точка всех мейерхольдовских работ этого времени и, в частности, его работы над «Свадьбой Кречинского».

Когда Мейерхольд впервые, в 1917 году, ставил «Свадьбу Кречинского» на Александринской сцене с В. Давыдовым в роли Расплюева и Ю. Юрьевым в роли Кречинского, он не пытался возражать против давно уже укоренившихся актерских решений и вариаций, которыми обросла каждая роль. Эти наслоения были столь велики, что пьеса под ними уже почти не ощущалась, она, по остроумному замечанию М. Левидова, «превратилась как бы в рояль, на котором упражняются могучие виртуозы»[[1059]](#endnote-1034). Самыми заигранными оказались, естественно, две лучшие партии: Кречинского и Расплюева. Они-то и привлекали к себе теперь обостренное внимание Мейерхольда.

Перед премьерой, состоявшейся 14 апреля 1933 года, Мейерхольд говорил, что в его понимании «Кречинский — тип властного и страшного афериста, призванного действовать в мире в качестве агента великого капитала». Он сближал Кречинского с персонажами Бальзака и Мирбо. Он считал, что вся пьеса — «трагедия людей на деньгах, около денег, из-за денег, во имя денег»[[1060]](#endnote-1035). Отсюда, из такого ощущения главной темы пьесы, возникало желание чрезвычайно укрупнить, подать в увеличенном до предела масштабе фигуру Кречинского. Намерение это подсказало и выбор исполнителя. На роль Кречинского был приглашен Ю. Юрьев, в прошлом — мейерхольдовский Дон Жуан и мейерхольдовский Арбенин. То обстоятельство, что Юрьев раньше много лет кряду играл Кречинского на Александринской сцене, в частности и в мейерхольдовской постановке 1917 года, означало отнюдь не готовность Мейерхольда снова подхватить старую традицию исполнения этой роли, а напротив, желание наиболее наглядно ее перетолковать. Юрьев привлекал Мейерхольда способностью придавать своим сценическим образам холодную демоничность, надменную значительность. Именно это и требовалось. В спектакле Мейерхольда 1933 года Кречинский был монументальным, властным, могущественным и циничным авантюристом. «Он весь угрожающе-настороженный, — писал А. Мацкин… — В любви, в коммерции, в отношениях с людьми он игрок, причем игрок, не брезгающий краплеными картами, окружающий себя доверенными лицами, действующими не в одиночку, а скопом. Но он не только игрок, он и мистификатор, всеми средствами отстаивающий право на свое паразитическое существование. Легкость {452} его походки, броская его улыбка, возвышенный его монолог — все это ловкий прием, мимикрия, тактика звериного приспособленчества»[[1061]](#endnote-1036).

Мейерхольд мизансценически настойчиво обозначал именно инфернальность и жуткую загадочность Кречинского. Кречинский у Мейерхольда, писал Ю. Юзовский, «не может унижаться. Он важен. Он полон достоинства. Мейерхольд выводит Кречинского как бы под руки. Он придает значительность каждому его слову, жесту. Он его не показывает сразу. Он дает сначала одну только руку (из-за ширмы). Кречинский величествен как рок, как сама судьба, перед которой все бессильно»[[1062]](#endnote-1037). И, акцентируя его роковое величие, Мейерхольд все мизансцены первого акта строил так, чтобы зрители не видели лица Кречинского, чтобы «играла» только его спина, его рука. Человек этот прячет свое лицо. Более того, он, по мысли Мейерхольда, не одинокий мошенник, а главарь целой, шайки аферистов, банды, именуемой «Кречинский и Ко». Вся эта банда во втором акте — на квартире Кречинского — выводилась на сцену. Добавленные режиссером персонажи, составлявшие «гвардию» Кречинского, мелькали и кружились вокруг него в его полутемном логовище, а потом, в послед-ном акте, присутствовали на сцене под видом приглашенных Кречинским оркестрантов. Когда Расплюев завирался, они заглушали его речь трубными звуками, когда вторгался Нелькин со своими разоблачениями, они оттаскивали его. Но, конечно, главное их назначение состояло в том, чтобы подчеркнуть могущество и всесилие Кречинского.

Столь активное увеличение масштабов главной роли и столь репрезентативное, демонически-торжественное исполнение ее Юрьевым вступали в неловкое и даже слегка комическое противоречие со сравнительно скромной и простой интригой пьесы. Трагедия, которую хотел тут разыграть Мейерхольд, подрывалась сюжетом, она, писал А. Гвоздев, «неизменно снижается и переходит в мелодраму»[[1063]](#endnote-1038). Ю. Юзовский тоже констатировал: «Гигантский Кречинский Мейерхольда нуждается в соответствующих делах, мыслях, поступках. Но вот этих-то, требуемых мейерхольдовским замыслом дел, мыслей, поступков — нет в “Свадьбе Кречинского”». В результате выходило, продолжал критик, что «вся эта трагичность мнимая. Образ Кречинского без опоры в пьесе тяжелой гирей повис в спектакле».

Совершенно неожиданным и очень убедительным оказалось зато решение роли Нелькина, которого играл М. Чикул. Довольно беспомощного суховокобылинского резонера Мейерхольд внезапно представил романтическим героем, дал Нелькину печоринский мундир, кавказскую папаху и гневную {453} запальчивость Чацкого. «Он, — писал об этом Нелькине Юзовский, мечтатель и бунтарь. Он не просто влюблен в Лидочку, его любовь к ней воплощение некой романтической идеи счастья… Здесь у Мейерхольда тонкая реминисценция из “Горе уму”. Там симпатии зрителя на стороне Чацкого, здесь на стороне Нелькина».

В той же статье Юзовского отмечено было, что роль Муромского Мейерхольд «обошел», что Муромского он «затушевал в пьесе», «не изъял его из пьесы, но в то же время как бы изъял»[[1064]](#endnote-1039). Муромский действительно был отодвинут режиссером на второй план, эта фигура его не заинтересовала, в его концепции пьесы Муромскому отведена была пассивная, страдательная роль. Зато вся тема Расплюева разрабатывалась с чрезвычайной тщательностью.

Тему расплюевщины — тему утраты человеческого достоинства, беззастенчивости порока, упоения собственной подлостью — Мейерхольд в 1933 году ощутил как тему фашизма. Он говорил: «Со сцены нашего театра Расплюев блеснет материалом, который современным фашистским калифам на час может явиться пригодным как материал для формовки примерного солдата крестового похода против нового мира, создаваемого новым человечеством»[[1065]](#endnote-1040).

И. Ильинский, который играл Расплюева, впоследствии писал, что в спектакле этом было много «хорошей и здоровой выдумки Мейерхольда. Когда Кречинский давал во втором акте потасовку Расплюеву и тряс его на кушетке, то из Расплюева, из самых разных мест сыпались карты. У шулера Расплюева, по юмористической мысли Мейерхольда, была масса колод и меченых карт, которые были засунуты, куда только можно. Очень хорошо было сделано собирание оторвавшихся пуговиц после очередной трепки.

Первое появление Расплюева было сделано также по-новому. Расплюев выходил на сцену неожиданно спиной, стремительно врываясь в дверь, притаивался, слушая, что делается за дверью и нет ли за ним погони. На спине его сюртука мелом отпечаталась громадная пятерня одною из преследователей, по-видимому, самого Семипядова. Удостоверившись, что ему удалось уйти от погони, он медленно поворачивался на публику с пиковой десяткой в руке и жалобно-“мистически” говорил: “Что ж это такое? Деньги… карты… судьба… счастье… злой, страшный бред! Жизнь… Потребили все. Нищ и убог!” Так начиналась роль Расплюева. Много было разных юмористических деталей»[[1066]](#endnote-1041).

Характерно, однако, что Ильинский вспоминал в основном чисто комедийные свои и Мейерхольда находки и «юмористические детали», но почти вовсе не писал о тех моментах спектакля, где его Расплюев был «страшен» и отзывался Расплюевым из «Смерти Тарелкина». Между тем в спектакле, вне всякого сомнения, сделаны были попытки преодолеть юмор и отвести от Расплюева сочувствие зрителей. Например, знаменитый монолог Расплюева о «птенцах, малых детях», которые «с голоду и холоду помрут», исполнялся Ильинским намеренно безразлично, с явным оттенком фальши: режиссер и актер не хотели, чтобы зрители в этот момент поверили Расплюеву и пожалели его. Многие точные актерские штрихи в характеристике Расплюева рассчитаны были на то, чтобы вызвать брезгливость к нему. Ильинский, писал А. Мацкин, «наиболее интересен в эпизодах трагических. Он играет испуг, ненависть, страх — графичней и выразительней, чем сытость, довольство, радость»[[1067]](#endnote-1042). Гвоздев отмечал, что «громадной выразительной силой отмечена сцена, где он на коленях целует принесенные Кречинским ассигнации. В Расплюеве намечены черты будущего главы полицейских Держиморд»[[1068]](#endnote-1043).

И все же не эти черты доминировали. Все же критики в итоге приходили к выводу, что Ильинский «смешон, очень смешон, местами трогателен»[[1069]](#endnote-1044).

{454} Внешне режиссерская активность Мейерхольда по отношению к пьесе была тут сравнительно невелика. Он указывал, правда, что «текст Сухово-Кобылина местами перемонтирован, местами изменен. И есть ряд кусков, который сочинен мною заново (“мосты” в местах купюр, так называемые “режиссерские модуляции”, и новые сцены, более насыщенные, чем те, которые вызывались автором к жизни условиями старинной театральной техники)»[[1070]](#endnote-1045).

Он ввел в пьесу, как уже отмечено выше, семерых сообщников Кречинского и еще нескольких «персонажей автора спектакля» — парикмахера Жозефа, жену Бека с дочерью, двух татар, дворника, кучера, трех полицейских «мушкатеров». Он перенес последнее действие из квартиры Кречинского в нанятую Кречинским — для пущей авантажности — залу кухмистерской и т. д. Но все эти дополнения и коррективы в сравнении с работой Мейерхольда над текстами «Ревизора» и «Горе уму» были осторожными, довольно скромными, косвенными. Оформление спектакля, сделанное В. Шестаковым, также отличались умеренностью и скромностью. Белые плоскости стен разбивались немногими выразительными, точно отобранными деталями — два подсвечника, ваза с цветами, живописный портрет… Оно, это оформление, не претендовало ни на эмоциональное, ни на стилистическое значение, а довольствовалось чисто служебной ролью — обозначало место действия и давало действию нейтральный, в сущности, фон. Ни световая проекция, с помощью которой на занавесе возникали надписи — «сообщения {455} о событиях», ни музыка М. Старокадомского не выходили за пределы обычных вспомогательных функций.

Вся режиссерская энергия брошена была на интерпретацию и перетолкование ролей пьесы, на создание нескольких фигур. И вот тут-то выяснилось, что основные намерения Мейерхольда остались невыполненными. Традиция, против которой он так решительно боролся, исподволь овладела ролями и их себе подчинила. Юрьев постепенно возвращался, по свидетельству Ильинского, к «своему прежнему рисунку роли»[[1071]](#endnote-1046). Сам Ильинский неуловимо соскальзывал к «классическому Расплюеву» — о нем, писал Левидов, «как раз и скажешь: а вот Давыдов, а вот Кузнецов»[[1072]](#endnote-1047).

Такого рода обратное движение предопределено было — как ни странно прозвучат эти слова — пассивностью замысла Мейерхольда. Весьма радикально перетолковывая роли Кречинского и Расплюева, он не пытался на этот раз выяснить отношения между своими персонажами и современной жизнью, обступавшей театр. Он мысленно переадресовывал героев Сухово-Кобылина далеко на Запад. Кречинский, говорил он, «должен быть воспринят как образ лживой буржуазной действительности, как явь, еще существующая в капиталистическом обществе». Расплюев, утверждал он, «снова вызван сейчас к жизни на Западе»[[1073]](#endnote-1048). Образы старой русской пьесы отлучались от новой русской жизни. Конечно, это было условное, декларативное отлучение. Но беда состояла в том, что всемогущий и инфернальный Кречинский, каким видел его Мейерхольд, и в самом деле близких {456} ассоциаций не порождал. Более того, тема денег, патетически звучавшая в спектакле, была для зрителей 1933 года довольно условной. Продовольственные и промтоварные карточки и закрытые распределители той поры сделали деньги пустой фикцией. Никто не спрашивал: «сколько стоит?» Все спрашивали: «где дают?» В таких обстоятельствах «сытый миллион» Кречинского ничего не значил, и погоня за миллионом выглядела смешно. Над ней уже смеялись читатели романа Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев». А через год, в 1934 году, вышел «Золотой теленок». Герой этого романа, прямой потомок Кречинского, добыл вожделенный миллион. Выяснилось, что с миллионом делать нечего и деваться некуда. Зрители «Свадьбы Кречинского» это прекрасно знали.

Вот почему старая актерская традиция постепенно сглаживала и закругляла изломы, сделанные в роли Кречинского режиссерской рукой. Массивная фигура, оказавшаяся нейтральной по отношению к новому быту, возвращалась в паноптикум типов «отжитого времени». Интерес зрителей концентрировался вокруг Ильинского — Расплюева. Трагикомедия подонка, сыгранная с клоунской эксцентричностью и с циничной откровенностью, стала окончательным, подлинным содержанием спектакля. Непрямо, даже почти неуловимо, она связывалась все же с реальностью, — с той реальностью, в которой все сорвалось со своих привычных мест, все сдвинулось, сместилось, понеслось в небывалом, охватившем страну энтузиазме стройки. Не всем было дано видеть «размаха шаги саженьи». Некоторые почувствовали себя выбитыми из колеи. Для обывателей расплюевское «и ударь, и раз ударь, и два ударь. Ну, удовольствуй себя, да и отстань!» — вполне согласовывалось с их отношением к жизни.

Ильинский писал в своих мемуарах, что «Свадьба Кречинского» оказалась безусловной удачей, но оговаривался, что спектакль «не имел такого звучания и не прогремел так, как в свое время гремели другие спектакли Мейерхольда»[[1074]](#endnote-1049).

Думается, все же, что удачи не было. Какое-то чувство подавленности, вялости, уныния разливалось по зрительному залу. Один только Ильинский, вырываясь из тьмы медлительного и мрачноватого зрелища, своими смелыми и бойкими «антре» преодолевал разобщенность сцены и зала. Что-то было неладно в театре Мейерхольда. Мейерхольд в этом спектакле никого не шокировал, не возмущал, не раздражал и не удивлял.

«Свадьба Кречинского», при всей занятности отдельных ее моментов, была овеяна духом увядания и рассредоточенности таланта. Об этом никто не писал. Напротив, во многих статьях тщательно анализировали и комментировали постановочные решения Мейерхольда. Но сочувствие, которым дышали эти статьи, было похоже на сострадание. Мейерхольда начинали жалеть. О нем писали теперь почтительно и осторожно, как о старом, заслуженном, признанном виртуозе.

Мейерхольда, вероятно, не особенно радовал этот новый сочувственный тон. Обстоятельные серьезные статьи молодых критиков Ю. Юзовского и А. Мацкина были более чем доброжелательны, методично указывали все удачи Мейерхольда, но столь же методично отмечали все погрешности против цельности спектакля, все нарушения последовательности и логики развития. В это время вульгарно-социологические концепции были уже отвергнуты. Выдвигались новые критерии реализма, все настойчивее звучало требование правды чувства, от театра ждали драматизма, борьбы страстей, какой-то новой красоты и новой гармонии. Она была явлена в нескольких спектаклях начала 30‑х годов: в «Оптимистической трагедии» Таирова, в «Егоре Булычове» Вахтанговского театра. Мейерхольду, привыкшему опережать всякое театральное движение, теперь предстояло догонять других. {457} Он мог с понятным историку раздражением говорить о «Мертвых душах» в Художественном театре, мог думать, что «Оптимистическая трагедия» ушла от него из-за случайного стечения неблагоприятных обстоятельств, так или иначе воспринимать успехи вахтанговцев и театра Революции, где Алексей Попов блестяще поставил погодинского «Моего друга». Но все эти события театральной жизни, взятые вкупе, говорили о том, что за пределами театра Мейерхольда найдено нечто новое, что его сценическая система в каком-то звене оказалась слаба и потому теперь уже не столь привлекательна для зрителей. По поводу «Свадьбы Кречинского» Юзовский писал: «Это не спектакль как целое, не ансамбль, связанный единой интригой, это галерея героев, большей частью независимо друг от друга проходящих по сцене… Взаимосвязь рвется, ибо уничтожается та общая почва, на которой герои сходятся»[[1075]](#endnote-1050).

Упрек этот можно было не к одной «Свадьбе Кречинского» отнести. Внимание к *отдельным* фигурам, которое теперь обнаруживал Мейерхольд, шло в ущерб цельности спектакля так же, как недавно эту цельность разрушала активная интерпретация *отдельных* кусков, фрагментов режиссерской партитуры. Время же требовало гармонии, можно сказать — тосковало по ней, явно выказывало предпочтение любым формам уравновешенности, соразмерности частей, художественной цельности. Кризисное по мироощущению и структурно-дисгармоническое искусство отвергалось. Время все освещало жизнерадостной улыбкой: и трагедия Вишневского была оптимистическая, и щукинский Егор Булычов плясал на собственных похоронах, и погодинские энтузиасты, которые работали до тех пор, пока не падали без сил, которые сами о себе говорили — «народ теперь нервнобольной…», — шутили и весело балагурили, перестраивая мир. Юмор становился вездесущим, торжествовала мажорность. Алексей Попов, когда ставил {458} «Ромео и Джульетту», очищал трагедию Шекспира от «черных красок» трагичности, славил торжествующую молодую любовь. Спектакль был посвящен комсомолу.

Была тут и еще одна важная, вновь возникшая тема. Еще недавно спорили о том, нужна ли классика вообще, и ради принципиальной защиты классики ломали ее на дыбе вульгарно-социологических концепций. В 1928 году в «Заговоре чувств» Олеши «новый человек» Андрей Бабичев хотел назвать Офелией новый сорт колбасы. Но уже в 1932 году акимовский «Гамлет» вызвал единодушный вопль обиды и оскорбления. Раньше гнев и возмущение обрушивались на головы тех, кто пытался классику ставить. Теперь негодовали против тех, кто искажает ее благородную и нетленную красоту. Идея приобщения к прекрасному, к великому наследию искусства прошлых лет стала одной из центральных идей времени.

Мейерхольд эти новые требования разгадал и понял. Его ответом — внезапным и решительным — была «Дама с камелиями».

Выбор пьесы поднял волну недовольства и возражений. Стоило ли ставить заигранную мелодраму Дюма-сына, ведь он же не классик, ему не место на советской сцене, — примерно так рассуждали многие критики. «О какой-либо социальной значимости этой типично мещанской пьесы серьезно говорить не приходилось», — мрачно констатировал Д. Тальников. Тот факт, что Маргариту Готье играли в свое время Сара Бернар и Элеонора Дузе, в глазах большинства критиков Мейерхольда не оправдывал, — напротив, они корили режиссера за потворство непомерным актерским претензиям Зинаиды Райх, за почти нескрываемое желание вывести ее в большие актрисы. Д. Тальников процитировал слова Дюма-сына о директоре парижского театра «Водевиль», который сперва не хотел ставить пьесу, но «нашел там роль для своей жены и принял ее»[[1076]](#endnote-1051).

Мейерхольд становился все терпеливее, он никак не реагировал на этот выпад. Вообще все возражения критики против «Дамы с камелиями» он оставил без внимания — прежде всего, вероятно, потому, что спектакль пользовался совершенно грандиозным успехом, шел на постоянных аншлагах (от которых в ГОСТИМе уже успели отвыкнуть), и голоса критиков на таком фоне звучали не очень убедительно.

Главные причины невероятного и сенсационного успеха Мейерхольда были на этот раз две.

Во-первых, он, вопреки обыкновению, ориентировал всю работу над «Дамой с камелиями» именно на восприятие массовой московской аудитории. Он не спорил с публикой, не переламывал ее и не опережал, не навязывал, ей насильственно критерии, ею еще неосвоенные, а прямо и просто шел навстречу ее вкусам. Слегка (но только слегка!) утрируя ситуацию, можно сказать, что в «Даме с камелиями» Мейерхольд всерьез выполнял то самое требование, которое Маяковский высмеял в «Бане»: «Сделайте нам красиво!»

Во-вторых, ради выполнения этой новой задачи Мейерхольд мобилизовал и — одновременно — уравновесил, сгармонировал все проверенные возможности своего мастерства. В этом спектакле он — быть может, единственный раз за всю свою жизнь в искусстве — выступал не как экспериментатор, а только как мастер.

Известно, что в театре его всегда называли Мастером. «Мастер сказал… Мастер решил…» — так повелось с давних пор, и Мейерхольду это нравилось. Но мастером в полном — до самоограничения художника, до обуздания экспериментатора — смысле слова он стал только в работе над «Дамой с камелиями».

Декларации, которые предшествовали спектаклю, впервые показанному 19 марта 1934 года, давали, как обычно, актуально-политическое оправдание {459} намерений режиссера. Никогда, однако, они не звучали столь условно и столь формально, как в этот раз. Мейерхольд сообщал, что стремится обличить «буржуа, развращающего девушку из народа», приводил цитаты из Бебеля, наконец, вяло сообщал, что «тяжелая борьба за существование принуждает женщин в таких условиях к совершению таких поступков, которые они наверняка не совершали бы при лучших обстоятельствах». Все это, однако, никакого отношения к действительному содержанию спектакля не имело.

Подлинной сутью его стала защита вечной женственности, защита, особенно примечательная тем, что велась она в обстоятельствах мелодрамы женщины полусвета, в аспекте сугубо частной жизни. Более того, сама эта частная, безгеройная, совершенно чуждая общественных интересов и общественного одушевления, можно сказать, мелкая, узкая жизнь становилась предметом последовательной и нежной эстетизации. Тема женственности прямо связывалась с темой красоты, предъявлявшейся в этом спектакле Мейерхольда в самом конкретном вещественном смысле. Режиссер заставлял зрителей на протяжении всего спектакля любоваться красотой обстановки, вещей, костюмов, мизансцен, красок. Любование стало для «Дамы с камелиями» законом и единственно возможной формой восприятия. Даже противники спектакля поддавались обаянию его красоты.

{460} «Бесспорно, “Дама с камелиями” очень красивый спектакль, — писал Юзовский. — Мейерхольд ставит на стол настоящую античную вазу. И вся сцена отражается и любуется собой в этой вазе, хочет походить на нее, составить с ней некий законченный ансамбль»[[1077]](#endnote-1052). Тальников, который называл «Даму с камелиями» «бабушкиным спектаклем», все же не мог не заметить изящного мастерства «в мизансценах, в общей композиции… в этом простом и сильном фоне белых строгих натянутых рам, в каком-то радующем своей белизной, ясностью, свежестью общем впечатлении… Маргарита, — писал он, явно любуясь мейерхольдовской композицией, — в черном платье на фоне белого простора и сверкающих огней…»[[1078]](#endnote-1053)

Красота — внешняя красота — была задана Мейерхольдом всему течению спектакля, и в этом смысле «Дама с камелиями» как бы перечеркивала его прежний послереволюционный опыт. А. Гвоздев пояснял: «Мейерхольд прозорливо учел ту поправку, которую наш массовый зритель вносит в восприятие спектакля. Мейерхольд учел, что наш массовый зритель культурно вырос, что во второй пятилетке он сам, зритель, сможет расставить целый ряд социальных акцентов в пьесе, довольствуясь намеками, которые дает ему режиссер. Поэтому Мейерхольд говорит с массовым зрителем на ином театральном языке, чем он обращался к нему в “Лесе” десять лет тому назад. Тогда нужна была резкая плакатная акцентировка, зеленые и рыжие парики, экраны с надписью “молится и объегоривает, объегоривает и молится”. Сейчас такого рода резкая акцентировка социальных масок, такой удар в лоб, такое подсказывание зрителю обличительных оценок может уступить место иным методам воздействия, гораздо более тонким»[[1079]](#endnote-1054).

Так Гвоздев отвечал на вопросы: почему Мейерхольд оставил в неприкосновенности текст мелодрамы Дюма-сына, почему он не воспользовался хотя бы способом активного режиссерского перетолкования ее главных ролей — ведь только что в «Свадьбе Кречинского» этот способ применялся. И все же разъяснения Гвоздева не были особенно убедительны, ибо «тонкости социальной нюансировки», на которые он ссылался, в спектакле исчезали.

А. Афиногенов записал в своем дневнике: «“Дама с камелиями”… Тонкий яд разложения… вот таким манил старый мир, блеск, бархат, шелк, сиянья вещей… и история о том, что проститутка тоже женщина… пожалейте ее, бедные зрители, дайте ей сто тысяч франков, чтобы она могла устроить свою и Армана судьбу… А зрители хлопают от восторга и кричат браво!.. Не спектакль, а радение, не мистика, но тлен, суета…, ерунда и гниль!»

{462} Запись эта выразительно контрастирует с намерением Афиногенова «написать пьесу с романсами и грустью», с его рассуждениями о том, что «люди хотели жить лучше, красивее…», что «художники разрывались на части, не успевая выполнять заказов на оформление квартир…», что «раскраска стен, картины, фарфор, гигиена… все проникало в жизнь и делало ее замечательной». Увидев фильм «Маленькая мама» с Франческой Гааль, Афиногенов пришел в полное умиление. «Она играла девушку, которая нашла подкинутого ребенка, а ее саму объявили его матерью. Так и пришлось играть роль матери, а молодого человека, который ее даже не любил вначале, — объявили отцом. И их счастье составилось ребенком, не принадлежавшим им…». Пересказав эту слащавую историю, писатель резюмировал: «Игра и особенно сценарий превосходны» — и возмутился тем, что иные его коллеги сочли всю коллизию буржуазной: «Какой большой кусок жизни отдают капитализму!»[[1080]](#endnote-1055)

Выписки из афиногеновского дневника хочется продолжать без конца: они с восхитительной непосредственностью передают климат времени, наглядно показывают общественную и моральную ситуацию, в которой появилась «Дама с камелиями». Как ни возмущался этим спектаклем Афиногенов, Мейерхольд все же выразил и его, афиногеновский, эстетический идеал, осуществил и его мечту — и, конечно же, сделал это благороднее, изящнее, тоньше чем Франческа Гааль.

Вишневский, который тогда был прямым антиподом Афиногенова и многословно с ним спорил, выступая против камерной, «потолочной» драматургии, тоже разругал «Даму с камелиями», только не в дневнике, а в «Литературной газете». Он упрекал Мейерхольда в робости: «Пьеса буржуазного моралиста осталась во всех основных линиях нетронутой». Он утверждал, что «спектакль асоциален» и что тема у него должна была быть совсем другая. Дальше Вишневский без тени юмора перечислял, что Мейерхольдом упущено: парижские коммунары, гарибальдийцы, Тьер, Гюго, создание I Интернационала, «Марсельеза», «чернокожие сыны Франции, ожидающие освобождения»… Читая этот трескучий перечень, только диву даешься. Вишневский негодовал: «Понятие о сатире, гротеске, памфлете, понятие ненависти куда-то исчезло». Он спрашивал: «может быть “Театральный Октябрь” вовсе и не Октябрь?» Но даже он, Вишневский, скрепя сердце, признавал: спектакль «красив, мастерски отчеканен»[[1081]](#endnote-1056).

Что это была за красота и какая была красота? Работая над пьесой Дюма, Мейерхольд старался смотреть на нее глазами Эдуарда Мане и Ренуара. Художник И. Лейстиков воспроизвел стиль «прозрачного и свежего импрессионизма — тех каких-то легких и нежных сиренево-голубых и розовых тонов его — ренуаровских или Эд. Мане, которые разлиты тонким светом во всей атмосфере этого спектакля»[[1082]](#endnote-1057). Музыка В. Шебалина варьировала темы Лекока и Оффенбаха. Живописная и музыкальная атмосфера спектакля заимствовалась, значит, у эпохи, когда писалась пьеса Дюма-сына и должна была перевести ее в регистр подлинного искусства, ей современного. Мелодрама облагораживалась за счет прекрасных творений, возникших некогда почти одновременно с нею. Причем, сохраняя внешне спокойный нейтралитет по отношению к тексту Дюма, Мейерхольд, однако, настойчиво сдирал с пьесы ржавчину сентиментальности. Не кто иной, как Немирович это заметил. «На вопрос М. М. Яншина, нет ли сентиментализма в постановке Мейерхольда “Дама с камелиями”, Владимир Иванович отвечает: “Пьеса Дюма пронизана сентиментализмом: общество отвергает куртизанку Маргерит, в конце же все эти люди оказываются очень хорошими, все происшедшее объясняется недоразумением. Мейерхольд поставил "Даму с камелиями" мужественно, ибо сентиментализм не равнозначен сентиментальности…”»[[1083]](#endnote-1058)

{463} Мелодраму Мейерхольд хотел подать как трагедию — сухо и сдержанно, динамично и напряженно. Почти все основные мизансцены развертывались по диагонали, фронтальных композиций Мейерхольд избегал, ибо гармония целого, по мысли его, должна была возникнуть в итоге, в финале, как некая сумма дисгармоничных, неуравновешенных и нервных режиссерских кусков, как итог быстрой и продуманной смены ритмов. Спектакль строился по законам музыкального произведения. Вслед за куском, поставленным в ритме «анданте», следовал кусок в ритме «каприччиозо», затем кусок в ритме «граве» («важно, строго, медленно») и т. д. Мизансценические построения во всех случаях были удивительны по изяществу и лаконизму.

Начало первого акта. Статическая холодноватая сцена болтовни Варвиля (П. Старковский) и Нанин (Н. Серебряникова) предшествовала выходу Маргерит. Варвиль музицировал за роялем, Нанин в другом конце сцены вязала, они вяло перекидывались репликами. Вдруг сцену пересекала фантастическая кавалькада: двое юношей во фраках, высоко подняв над головами цилиндры, скакали, изображая коней, а за ними с хлыстом и натянутыми вожжами в руках мчалась Маргерит. Следом бежала, запыхавшись, ее подруга Адель с теплым платком в руке — единственное указание на болезнь Маргерит. Вообще же Мейерхольд тут сразу отвергал традиционное представление о Маргерит-чахоточной, зябкой, начинал ее тему победоносно, весело, бесшабашно.

{464} Что касается обреченности Маргерит, то о ней было метафорическое напоминание в финале акта, в сценке костюмированного бала, где Мейерхольд вновь на мгновение создал свой любимый маскарад — вывел толпу кокоток и «золотой молодежи» в нелепых больших масках, с пышными париками, длиннейшими носами, приклеенными бородами, жуткую толпу веселящихся уродов и кретинов. В этой толпе была и маска-Смерть, будто из «Балаганчика» выскочившая — с зияющим оскалом черепа и с косой в руках. Но маска эта не претендовала на символическое значение. Она появлялась мельком, быстро, как намек и угроза, и быстро исчезала в хохоте короткого маскарада. Она была только деталью, фрагментом режиссерской сценической живописи, — главной для Мейерхольда оставалась задача дать экспозиции пьесы мажорное пластическое и живописное воплощение.

Такая тенденция настойчиво сопровождала все развитие драматической ситуации. Сцена расставания Маргерит с Арманом (М. Царев) была вся выдержана в сине-голубом колорите. Главным цветовым пятном был синий жакет Маргерит. Мейерхольд, однако, этим не довольствовался и освещал сцену мягким голубым светом. После чего Маргерит вынимала — на память! — из петлицы Армана голубой василек.

Идиллическая сцена в Буживале: веранда, большое окно, сиреневые занавески, вьющийся по стене виноград, солнечный, живой («мхатовский» — язвительно заметил Тальников) свет, настоящий попугай в клетке на столе, садовник, который вносил горшочки с цветами, сельский завтрак — молоко, булочки — все это опять же была сценическая живопись.

Ко картины эти, даже такие идиллические, пронизывала тревога, которая выражалась прежде всего в мизансценах, в их нервном и трепетном, ритмически остром движении. Кроме того, Мейерхольд настойчиво вносил в спектакль, в его нарядность, тему душевной опустошенности, цинизма, дешевой эффектности полусвета. Не все его поняли — тот же Тальников негодовал: «Все окружение Маргариты, как на подбор, жалко и мизерабельно, безголосно и бестемпераментно звучат унылые шансонетки в якобы обольстительных устах этих “див” мейерхольдовского театра; лишен какого бы то ни было блеска и огня дешевый канкан…»[[1084]](#endnote-1059).

Было странно полагать, что Мейерхольд не сумел бы поставить канкан «с блеском и огнем» или сделать шикарный номер с шансонеткой. Это, конечно, в его намерения не входило. Мужественность постановки в том как раз и состояла, что красиво изображалась жизнь некрасивая, «мизерабельная», бездуховная и бестемпераментная, что в условиях такой вот дешевой мещанской некрасоты и опустошенности Мейерхольд строил спектакль, как строят крепость, ради обороны единственной реальной ценности этого мира, — женственной прелести Маргерит.

Именно потому вещи в спектакле стали объектом эстетизации. Тут замысел Мейерхольда никем из критиков не был разгадан. Тальников негодовал, что «мертвые вещи» выступили «как замена живой силы актера. Вместо актера, — утверждал он, — здесь превосходно “играют” под лучами прожекторов чудесные бокалы, напоминая игру венецианского стекла, прекрасная подлинная мебель эпохи, не бутафорские, а подлинные стильные столики, кресла, диваны с превосходными подушками, вазы разного вида и цвета, канделябры, создающие из этих интерьеров, гостиных и столовых радующие глаз уголки»[[1085]](#endnote-1060). Юзовский считал, что все эти изящные ткани, цветы, платья, вазы, стаканы служат «для демонстрации лицемерного сюжета Дюма… Красота просит зрителя быть снисходительным к жизни, которую он хочет видеть совсем в ином свете. Красота пытается спровоцировать зрителя на “ослабление классовой бдительности”»[[1086]](#endnote-1061).

{465} В самом же деле мысль Мейерхольда была очень проста. Вещи прекрасны, а люди, живущие среди этих вещей, жалки, пошлы, жестоки, циничны. Простейший контраст, который оказывался вполне содержательным и который находил свое развитие буквально во всех мизансценических построениях.

В четвертом акте, в сцене решающего объяснения Маргерит с Арманом, Мейерхольд усаживал Райх в кресло на планшете сцены, а Царева заставлял начинать монолог на вершине лестницы. Лицо актера выхватывал из полутьмы узкий, меткий луч света. Арман говорил, и после каждой фразы делал шаг вперед, постепенно приближаясь и спускаясь к Маргерит по диагонали справа и сверху из глубины к нижнему левому у самой рампы углу сцены.

Движение строилось на белом свежем фоне, среди сверкающих огней. Маргерит, вся в черном, сидела неподвижно, потом в отчаянии вскакивала, бежала вверх, к той самой площадке лестницы, которую Юзовский назвал «местом казни», и падала. В этот момент Мейерхольд гасил огни, по стенам тянулись длинные тени канделябров, стоявших на столе, на белой скатерти, возле двух больших ваз с фруктами.

Эмоциональный итог получался очень ясным: мужчина оказался жалким, трусливым, несостоятельным, некрасивым, женщина повержена и унижена, а завершающий сцену натюрморт тосклив и печален в своей независимой от человека и никому не нужной красоте…

Финал спектакля — смерть Маргерит — был решен Мейерхольдом в мизансцене торжествующей жизни. По пьесе Маргерит, угасая, говорит: {466} «Ты видишь, я улыбаюсь, я сильная… Жизнь идет! Это она потрясает меня». У Мейерхольда Маргерит с этими словами вдруг вставала из кресла и, обеими руками ухватившись за штору, открывала окно. Яркий солнечный луч освещал комнату. Не выпуская край шторы из правой руки, Маргерит опускалась в кресло спиной к зрителям. После долгой паузы левая рука ее падала с подлокотника и повисала как плеть. Так Мейерхольд фиксировал мгновение смерти.

Мейерхольд, по свидетельству А. Гладкова, говорил: «Когда я ставил “Даму с камелиями”, я мечтал, чтобы побывавший на спектакле пилот после лучше летал бы»[[1087]](#endnote-1062). Эта мечта осуществилась. «Дама с камелиями» передавала зрителям ощущение радости уверенного мастерства, наслаждение искусством, свободой и непринужденностью режиссерского дара композиции. Многие мастера театра считали (и считают поныне) спектакль этот лучшим из всех творений Мейерхольда. С такой оценкой согласиться было бы нелегко — задачи, которые здесь решал Мастер, были скромны сравнительно с задачами, которые он разрешил хотя бы в «Дон Жуане», «Маскараде», «Ревизоре». Бесспорно одно — спектакль «Дама с камелиями» был красив, грациозен и гармоничен.

Но уже следующая работа Мейерхольда вновь вовлекла режиссера в сферу гораздо более сложных эстетических проблем. Речь идет о «Пиковой даме». После длительного перерыва Мейерхольд снова взялся ставить оперу, причем оперу классическую, одну из популярнейших на русской сцене. Осуществлялся спектакль в Ленинграде, в Малом оперном театре, {467} где идеи необходимого обновления оперного искусства уже породили ряд интересных экспериментов. Само приглашение Мейерхольда свидетельствовало о реформаторских намерениях театра. В свою очередь, Мейерхольду импонировала деятельность молодого коллектива. И, приступая к работе над оперой Чайковского, он сразу же выдвинул ряд радикальных предложений, которые должны были привести к снятию с «Пиковой дамы» всякого «хрестоматийного глянца» и к совершенно новому ее прочтению.

Как мы помним, однажды он ставил уже оперу на пушкинский сюжет — «Каменного гостя» Даргомыжского в 1917 году. Тогда он не ощущал никаких противоречий между музыкой и текстом по той простой причине, что Даргомыжский сохранил текст Пушкина в неприкосновенности. В «Пиковой даме» литературной основой оперы служило либретто Модеста Чайковского, которое, во-первых, передвигало пушкинский сюжет из XIX века в XVIII, а во-вторых, выдвигало на первый план тему любви Германа и Лизы. Мейерхольда не удовлетворяло запетое либретто Модеста Чайковского, и он поручил В. И. Стеничу написать новый текст, по возможности насытив его стихами Пушкина, возвратив действие в пушкинские времена — в 30‑е годы XIX века, вернув опере и сюжет, и дух пушкинской повести. Соответственно, менялся «сценарный план» оперы. Мейерхольд на протяжении всего спектакля стремился установить новые, прямые, — минуя, по возможности, ситуаций старого либретто — связи между музыкой Чайковского и повестью Пушкина.

Такого рода замысел был только в одном, правда, весьма существенном пункте уязвим. Чайковский писал музыку, следуя либретто своего брата, и потому возникала вполне реальная опасность, что те или иные музыкальные фрагменты вступят в противоречие — эмоциональное и смысловое — с новым сценарным планом.

Задача, которую ставил перед собой Мейерхольд, формулировалась так: извлечь из музыки Чайковского «пушкинский идейный эквивалент», выразить в спектакле «сложную пушкинскую концепцию “Пиковой дамы” и, в особенности, центрального ее образа — Германа… Углубить тему Германа, тему роковой, маниакальной страсти к деньгам». При этом он хотел добиться, «чтобы пустых мест в опере не было, чтобы “все проходные сцены” зазвучали по-пушкински», обещал «полностью переосмыслить связь явлений во всей опере»[[1088]](#endnote-1063).

В идеале Мейерхольд хотел бы «насытить атмосферу чудесной музыки П. И. Чайковского в его “Пиковой Даме” озоном еще более чудесной повести {468} А. С Пушкина». Вполне солидарны с режиссером в таком именно ощущении смысла совместной работы были дирижер С. А. Самосуд, художник Л. Т. Чупятов и молодые солисты — Н. Н. Ковальский — Герман, А. И. Соколова — Лиза, Н. Л. Вельтер — графиня, В. П. Грохольский — Томский, А. П. Атлантов — Сурин, О. Н. Головина — Полина и др. Премьера «Пиковой Дамы» состоялась 25 января 1935 года.

Но была тут у Мейерхольда и еще одна чрезвычайно важная режиссерская идея. Он строил пластический и динамический рисунок спектакля не по принципу синхронного следования движению музыки, но стремился на этот раз к «*контрапунктическому* слиянию тканей — музыкальной и сценической».

Мизансцены не управлялись музыкальным развитием темы, а иногда словно бы спорили с ним, иногда строились как бы «в разрез» музыке или развертывались в паузе, на стыке двух музыкальных кусков. Стремясь преодолеть «метрическую рубку», Мейерхольд тем самым хотел начисто избавить пушкинский спектакль от оперной рутинности, которую называл «вампукой нового качества, но вампукой»[[1089]](#endnote-1064).

Несмотря на все оговорки о том, что либретто Модеста Чайковского сохранится «как данность», Мейерхольд и Стенич без колебаний сразу же выкинули всю тщательно разработанную в этом либретто ситуацию любовного треугольника Герман — Лиза — Елецкий. Если по каноническому либретто опера начиналась картиной в Летнем саду, то Мейерхольд, следуя за Пушкиным, заменил ее сценой игры в карты у конногвардейца Нарумова. Правда, перед этой сценой он дал «кусочек пейзажа».

«Увертюра, где Чайковский дал все характерные черты оперы, — говорил Мейерхольд, — приводит зрителя в такое приятное состояние, что давайте после этой увертюры дадим ему *кусочек пейзажа*. Мы покажем ему прозрачные чугунные ворота с изумительным кружевом рисунка, каких много в Ленинграде. Затем покажем одиноко стоящего Германа — пока еще спиной к публике. Он смотрит на прекрасный пейзаж, на чудесную решетку.

Но уехала решетка, исчез пейзаж. Видна *комната у Нарумова*. Традиционная воинственная детская песенка с барабанным боем заменяется песенкой гусаров. Новый текст ее может быть и не лучше, но песенка гусаров более уместна. На столе, подняв бокал, стоит певица — “этакая Асенкова” — в гусарском костюме, окруженная офицерами: инфантерией, кавалерией, артиллерией. Они пьют за даму… Девица исчезает, появляется карточный стол. Игра. Вплетается тема — тема двух игроков: счастливого, который выигрывает, и несчастного, который проигрывает.

За игрой следит Герман»[[1090]](#endnote-1065).

Так именно и поставил Мейерхольд начало оперы. «Кусочек» петербургского пейзажа, глядевший сквозь ажурную решетку ворот, был хмурым, осенним. Одинокая фигура Германа, закутанная в черный плащ, усугубляла мрачное и меланхолическое настроение этой «заставки» к спектаклю. Зато как только открывалась комната Нарумова, сцену охватывало бесшабашное веселье холостяцкой пирушки. Под аккомпанемент детских барабанов и детских труб мейерхольдовская «Асенкова» — лихая девица в гусарском мундире вскакивала на стол и пела воинственный марш. Потом начиналась игра. Золото блестело на столе, тема азарта, риска, жадной погони за удачей звучала бравурно и сильно. Фигура Германа, неотступно, молчаливо и возбужденно следившего за игрой, все время мизансценически выдвигалась Мейерхольдом на первый план, притягивала к себе внимание.

Дальше Мейерхольд делал «чистую перемену» — улица возле дома Нарумова, тусклая белая ночь, расходятся игроки. Их плащи раздувает ветер, в сумраке видны руки в белых перчатках, поблескивают сабли. Одних {469} поздравляют с выигрышем, другие, проигравшиеся, молча исчезают во мгле, а Герман все так же стоит в стороне. Тут у него согласно партитуре Мейерхольда и либретто Стенича — два события: короткий дуэт с одним из картежников о счастье игрока и встреча с Лизой. Лиза проходит об руку с графиней, замечает Германа, бросает на ходу: «Опять он здесь…».

У освещенного подъезда нарумовского дома Томский поет свою знаменитую балладу о графине. Игроки воспринимают ее как банальный светский анекдот — посмеиваясь и пошучивая. Но в этот момент луч прожектора вырывает из клубящейся мглы лицо Германа, искаженное страшным волнением.

Томский продолжает рассказ. Он подбегает к уличной тумбе, остальные за ним, и Томский движением опытного игрока словно бы мечет — как на зеленый стол — на эту тумбу одну за другой три карты.

А луч света все бьет в фигуру Германа, закутанную плащом. Руки его вцепились в решетку, лицо повернуто к зрительному залу в профиль, в глазах — смятение и алчность, азарт и решимость. «Мой пробил час — поет он. — На карту все. Даю я клятву — узнаю тайну!» Гремит гром и сверкает молния. «Настроение “Медного всадника”», — замечает Мейерхольд по поводу этой сцены.

В. Городинский, комментируя мейерхольдовскую трактовку партии Германа, писал: «Если бы Вс. Мейерхольд попытался воссоздать в опере Чайковского только образ Германа из пушкинской повести, это было бы величайшей ошибкой… Весь мятущийся облик Германа у Чайковского ведь невольно вызывает к жизни другой, не менее значительный пушкинский образ — Евгения из “Медного всадника”. В этом-то слиянии Евгения и Германа {470} скрывается разгадка романтического образа Германа из “Пиковой дамы” Чайковского. И Мейерхольд чутьем гениального художника разгадал эту особенность Германа. Сознательно или бессознательно, но “пушкинизируя” в “Пиковой Даме”, Вс. Мейерхольд явно исходил из пушкинского творчества *в его целом*, а не только из повести “Пиковая дама”»[[1091]](#endnote-1066).

Картина, когда Герман приходит к Лизе, была озарена у Мейерхольда бледным и зыбким мерцанием многих свечей. Экспрессия сцены усиливалась и подчеркивалась Мейерхольдом в сложной партитуре поведения Лизы. Едва Герман появился в вестибюле и постучал в дверь, она заметалась по комнате, пугливо бросилась гасить свечи, наконец, открыла, и Герман вошел. Закачались, заплясали бледные огоньки, заходили по комнате длинные тени… В этой картине, по мейерхольдовскому решению, Герман с графиней еще не встречался, только слышал голос ее из-за кулис.

Первая встреча Германа с графиней происходила на балу.

Сцена бала строилась «без роскоши», Мейерхольд хотел тут дать настроение сумрачное и даже скучное и неоднократно, опуская малые занавесы, разбивал пространство бальной залы, как бы выкраивая из него интимные уголки и все время фиксируя зрительское внимание на фигуре Германа.

«Возьмем, например, знаменитый романс Елецкого, — пояснял Мейерхольд. — Он возникает так. Показывается часть музыкальной комнаты на балу. Поет романс не Елецкий, а какой-то NN из гостей. Но когда исполняется этот романс, публика смотрит на другую сторону сцены и видит, что Герман в смятении. Этот романс нужен для вскрытия состояния Германа. Затем идет знаменитая интермедия. Этот кусок исполняется любителями пения. Певцы держат в руках ноты и поют, но не по-русски, а по-итальянски. Когда музыкальная комната впервые открывается для зрителей целиком, гостям показывается пантомима в манере Калло. Когда разыгрывается эта пантомима, мы вводим следующую сценку. На авансцене графиня, около нее Лиза. В то время как исполняется пантомима в манере Калло, где сюжет вертится около записки, передаваемой Смеральдиной Тарталье, мы видим, как Герман, сидящий позади Лизы, вкладывает записку в руку Лизы… Один и тот же эпизод отражен, как в зеркале»[[1092]](#endnote-1067).

Следовательно, вопреки оперной традиции, согласно которой картина бала идет как большой дивертисмент, никакого отношения к судьбе Германа не имеющий, Мейерхольд все «номера» этого дивертисмента прямо связывал с Германом, с его поведением и судьбой. Графиня в спектакле Мейерхольда была вовсе непохожа на тех чудовищно-дряхлых старух, которых мы обычно видим в постановках «Пиковой дамы». Она была стара, но стройна, держалась прямо и надменно. Тем не менее Германа она пугалась. Вид армейского инженера в зеленом мундире, мрачного, чем-то одержимого, ее страшил. Мейерхольд в искуснейшей режиссерской партитуре бала все время Снова и снова как бы случайно, мимолетно сталкивал графиню с Германом. То и дело среди танцующих пар они вдруг оказывались лицом к лицу, напряженно друг в друга вглядывались, а один раз графиня в бледно-желтом платье, шитом серебром, с черной кружевной отделкой и черным поясом — даже попадала на мгновенье в объятия Германа и с испугом отшатывалась от него. Герман тревожно смотрел на нее, Чекалинский и Сурин провоцировали, дразнили Германа: «Вот любовница твоя! Смотри, вот Пиковая дама!»

Картина завершалась знаменитой арией Германа: «Что наша жизнь? Игра!» И. Соллертинский писал по этому поводу: «… кульминационной точкой в мейерхольдовской “Пиковой даме” является поистине гениально срежиссированная (и с поразительной экспрессией исполненная Ковальским) ария “Что наша жизнь — игра”, из запетого вокального номера превращенная {471} в философский монолог типа гамлетовского “Быть или не быть”». В арии этой, продолжал критик, «образы карт и смерти неразрывно сплетены — и это с проницательностью подметил тот же Мейерхольд, заставив Германа при произнесении слова “смерть” резким и истерическим движением отбросить карты со стола»[[1093]](#endnote-1068).

В следующей картине Герман проникал в спальню графини. Косо поставленный по отношению к рампе высокий, легкий полукруг белой лестницы как бы охватывал с двух сторон, как бы обнимал альков под белым балдахином и организовывал пространство движением изломанным и нервным. Кровать скрывали красные ширмы. Слева, над камином в двух канделябрах мерцали и отражались в тусклом овальном зеркале огоньки свечей. Вдоль лестницы тянулась ввысь галерея портретов в пышных пудреных париках.

Герман, войдя, долго стоял в нерешительности на авансцене. Поднимался неверными шагами по лестнице и останавливался на самом верху возле портрета графини — еще молодой, еще «Венеры московской». Потом спускался вниз и исчезал где-то в кулисе.

Появлялась графиня. Мейерхольд, опять-таки вопреки оперной традиции, не выпускал за ней на сцену толпу приживалок, нянюшек и горничных, — только одна камеристка сопровождала госпожу и, низко поклонившись, уходила. Графиня оставалась в одиночестве. Она останавливалась у камина, перед зеркалом, в той самой позе, в какой была изображена на портрете прошлых, уже ушедших лет. Легким движением вынимала сережку из уха, опускалась в кресло и начинала тихо напевать песенку из оперы Гретри «Ричард — львиное сердце». Пока она пела, Герман проскальзывал за ширмы, в альков. Старуха меж тем засыпала в своем кресле. Наступала решительная для Германа минута.

Рука Германа возникала из темноты и скользила по перилам лестницы.

Он выходил из-за ширм, тихо, крадучись, осторожно приближался к графине и нежно произносил: «Не пугайтесь, ради бога не пугайтесь!» Сцена строилась Мейерхольдом в строжайшем соответствии с жизненной логикой, психологический ее рисунок был безупречно правдив. «Всю сцену с графиней, — пояснял Мейерхольд, — Герман ведет очень осторожно, очень мягко, боясь напугать еще больше ее, уже испугавшуюся». Именно здесь в облике Германа не было ничего фатального. Робкий, униженный, он укротил свои страсти, он ненавязчиво и льстиво пробивался к сочувствию старухи. Но все попытки вызвать ее сострадание были напрасны.

{472} Тогда Герман, говорил Мейерхольд, «подходит к камину, становится в позу бретера… Графиня поднимает веер, держит его в воздухе, как будто хочет закрыть лицо от пистолета, которого еще нет, и этот веер падает из ее рук, когда Герман говорит “вы стары”. Она роняет веер и движется по направлению к двери. Герман, продолжая свой монолог, не видит графини. Он находится в бредовом состоянии». Графиня бежит к двери, дверь не открывается, она идет к авансцене, натыкается на стул, бессильно садится. Но не произносит ни слова.

Тут, продолжал Мейерхольд, «Герман решается пустить в ход пистолет, выхватывает его, становится в позу бретера и целит в графиню. Графиня вскрикивает, но не падает, а остается на стуле. Герман подходит к ней. “Полноте ребячиться! Хотите назвать мне три карты, да или нет?” Тишина.

Как будто вдруг возник и оборвался хорал. Графиня опускается на колени. Причем мы добиваемся, чтобы падение ее не совпадало с аккордом, чтобы падение было в молчании. Падение, а потом аккорд…»[[1094]](#endnote-1069).

В пятой картине, в казарме, Герману являлся призрак графини. Что призрак должен быть дан просто, наивно, без специальных эффектов освещения — на этом Мейерхольд особо настаивал. Он даже рассказал попутно свой замысел появления призрака в «Гамлете» — замысел, который впоследствии буквально, но с совершенно чуждой идее Мейерхольда помпезностью воспроизвел в своей постановке «Гамлета» Н. Охлопков. Графиня являлась Герману запросто — из-за печки! И. Соллертинский считал, что сцена в казарме — одна из самых сильных у Мейерхольда: «… после действительно не бутафорски страшного появления графини из-за печки следует реалистическая мотивировка галлюцинации — выход денщика со свечой, а затем, вторичное появление призрака и раскрытие рокового секрета трех карт»[[1095]](#endnote-1070).

Шестая картина — у Зимней канавки — была как бы лирическим грустным интермеццо, предварявшим бурный драматизм следующей сцены.

Седьмая картина — Игорный дом — одно из режиссерских чудес Мейерхольда. Правую половину сцены занимала грандиозная по размерам тахта. На этой тахте и возле нее — на подушках, разбросанных по полу, на медвежьих шкурах, в креслах и на столах, придвинутых к тахте, Мейерхольд организовал массовую сцену совершенно фантастической красоты. Все это пространство было заполнено нарядными мужчинами и женщинами, которые возлежали на тахте, на полу, развалились в креслах, разлеглись на шкурах — с бокалами, букетами, цветными шарфами, бутылками, лорнетами в руках — небрежно, в обнимку, вповалку, как придется. Гвардейские и гусарские мундиры — красные, зеленые, синие, черные, золотые эполеты, блистающие ордена и сверкающие пуговицы, черные фалды фраков, белые пятна крахмальных сорочек, атлас, парча и бархат платьев — нежно-голубых, пепельных, розоватых, палевых, развернутые веера, меха, горящие камни кулонов, жемчуга, обнаженные плечи и груди — все это феерическое богатство красок дано было в движении, в оживлении вакхическом и буйном и все это отражалось и удваивалось огромным зеркалом, которое Мейерхольд наклонно повесил над тахтой, да еще окружил гирляндами горящих свечей. Такой головокружительной картины никогда и нигде ранее не было на театре.

Идею, некогда реализованную в «Ревизоре» в тесноте маленькой площадки, режиссер теперь распространил во всю ширь оперной сцены: из человеческих тел был словно бы соткан огромный, переливающийся всеми красками ковер. А посреди сцены, словно управляя ее движением, под звуки лихой песни Томского, бешено плясал пьяный гусар.

Слева стоял стол для игры. За этим столом в лихорадочном возбуждении царствовал Герман. Он выиграл дважды. «Герман, — говорил Мейерхольд, — {473} ставит такие большие суммы, что их нельзя вынуть из кармана, только мелом на столе он указывает цифру, которую ставит. С ним боятся играть, многие отстают, и он почти остается одиноким. Он вызывает: кто с ним будет играть?

Возникает действующее лицо, которого в пьесе до сих пор не было. Я его называю “Неизвестным”. Он выходит и говорит: “Я буду играть…” Подходит к столу, начинает играть. А в это время, когда он шел к карточному столу и все внимание было обращено на встречу Неизвестного с Германом, незаметно возникает у стола графиня в желтом платье; она сидит спиной к публике и следит за игрой Германа и Неизвестного.

Герман произносит: “Мой туз!..” Большая пауза. И уже в освобожденном от музыки сухом воздухе вместо Неизвестного слова — “Нет, ваша дама бита” — произносит старуха.

Герман вскрикивает: “Какая дама?” Опять пауза. Старуха продолжает: “Та, что у вас в руках: дама пик”.

Указав на карту, графиня-призрак слегка запрокидывается назад, как будто собирается упасть. Герман видит графиню в том же платье, в каком он видел ее в спальне, и падающей так, как падала она в спальне после того, как он направил на нее пистолет.

Свет гаснет. Сразу новая обстановка: палата в Обуховской больнице, кровать врезается в рампу. Герман сидит в халате. Возникает та самая музыка, которую мы слышали в казарме перед появлением призрака графини.

Герман произносит то, что произносил там призрак графини, как бы от ее лица.

Так, — утверждает Мейерхольд, — кончается “Пиковая дама” П. И. Чайковского. Так кончается “Пиковая дама” А. С. Пушкина»[[1096]](#endnote-1071).

Огромное, с уверенностью можно сказать — революционное для оперного искусства — значение мейерхольдовской постановки «Пиковой дамы» было понято сразу. Музыкальные критики замечали, и справедливо, что многое в этой работе оспоримо. И. Соллертинский, например, указывал на противоречия, возникающие между либретто В. Стенича и музыкой Чайковского. И все-таки называл «Пиковую даму» Мейерхольда «великолепным, потрясающим, бьющим через край своей творческой энергией спектаклем»[[1097]](#endnote-1072). В. Городинский, анализируя музыкальную ткань спектакля, цитировал слова дирижера С. А. Самосуда: «Единый мощный поток музыкальной мысли, пронизывающий “Пиковую даму”, смывал островки отдельных, ставших некогда популярными, избранных номеров и излюбленных отрывков оперы…» «Это замечание, — писал В. Городинский, — представляется мне очень важным. Вот та платформа, на которой объединились дирижер и режиссер. Это платформа идейной и художественной целостности гениального произведения Чайковского. С этих позиций Самосуд и Мейерхольд повели борьбу против традиции “костюмированного концерта” и под эгидой пушкинизирования одержали победу, которой, быть может, суждено стать одним из крупнейших событий в истории советского оперного театра»[[1098]](#endnote-1073).

Еще более решительно высказались Б. Асафьев и Д. Шостакович. Б. Асафьев, перу которого принадлежит непревзойденно-тонкий и проникновенный анализ музыки «Пиковой дамы», поддержал в принципе все основные решения, принятые Мейерхольдом. Д. Шостакович сказал: «Я считаю, что это первое раскрытие “Пиковой Дамы”, первое раскрытие партитуры Чайковского, первое раскрытие этой трагедии…»

Над «Пиковой дамой» Мейерхольд работал с огромным и вполне понятным воодушевлением. Понятна, однако, и вялость, которая проступила в последней его постановке на сцене ГОСТИМа — в чеховском спектакле «33 обморока» (25 марта 1935 года). Отношения между советским {474} театром и Чеховым были в это время еще очень холодными. «Чехов “Вишневого сада”, “Трех сестер”, — констатировал Мейерхольд, начиная работу над чеховским спектаклем, — совсем не близок нам сегодня». Как мы убедимся далее, никаких особенно важных и волнующих сценических задач Мейерхольд, приступая к работе над «другим» Чеховым, Чеховым-водевилистом, перед собой не ставил. Все заветные, самые дорогие замыслы откладывались до поры, когда будет построено новое здание театра. Мейерхольд начал репетиции «Бориса Годунова», замышлял «Гамлета», очень много времени и вдохновенья отдавал встречам с архитекторами Бархиным и Вахтанговым, обдумывая до деталей и мелочей проект, основой которого стали его собственные принципиально-новые идеи.

Среди всех этих забот, захвативших Мейерхольда с головой, постановка чеховского спектакля была наименее существенным делом. И хотя Мейерхольд и этой работе отдал какую-то часть души, и в нее вложил Много изобретательности, все же он относился к спектаклю сравнительно прохладно. В жизни Мейерхольда было немало неудач. Но никогда ранее он сам не признавал их неудачами так быстро и так охотно, как на этот раз. Хотя о спектакле много писали, много спорили, а в иных рецензиях очень хвалили его, Мейерхольд говорил о нем кисло и указывал на его слабости более решительно, чем критики.

В замысле было желание вместо Чехова «Трех сестер» и «Вишневого сада» явить современным зрителям иного, близкого им Чехова — сатирика и обличителя. Объединяя в одном спектакле три чеховских водевиля — «Юбилей», «Медведь» и «Предложение», — Мейерхольд говорил, что Чехов интересует его как «неподражаемый портретист ничтожных людишек, отобразитель крохотных страстишек их, житейских мелочей и обывательщины — крепкий соратник наш в борьбе с пережитками омерзительного бытового мещанства во всем его многообразии». Название «33 обморока» было дано спектаклю потому, что в трех названных водевилях Мейерхольд насчитал ровно тридцать три случая, когда персонажи падали в обморок.

«В “Юбилее”, — говорил он, — четырнадцать обмороков, в “Медведе” и “Предложении” — девятнадцать; таким образом, “33 обморока” — не гипербола».

«Обмороки в чеховских водевилях, — утверждал Мейерхольд, — это для постановщика и для актера струна, на которой важно в одном тоне сыграть все три пьесы»[[1099]](#endnote-1074).

«Все эти обмороки, — вспоминал впоследствии И. Ильинский, — были крайне разнообразны и имели самые различные оттенки и характеры… Каждый обморок сопровождался музыкой, соответствующей характеру обморока. То характеру лирическому, то резкому, нервному шоку или падению. Проходил обморок, затихала и исчезала музыка, действие продолжалось. Конечно, это было интересно! И все же формально поставленная задача в виде обрамления действия такими обмороками при всем их разнообразии несколько отяжеляла спектакль».

Мужским обморокам аккомпанировали ударные, деревянные и духовые инструменты оркестра, женским — струнные. Музыка, сопровождавшая каждый обморок, подбиралась с расчетом на комедийный эффект. На одной из репетиций «Предложения» Мейерхольд говорил, что обморок Чубукова должна сопровождать «глупая аккордность, чтоб истукан чувствовался», нужно, предлагал он, «очень тупое, нелепое, басистое» звучание. Избран был в соответствии с этими требованиями похоронный марш Бородина[[1100]](#endnote-1075).

По свидетельству того же Ильинского, Мейерхольд «… великолепно чувствовал водевильный стиль Чехова. Он требовал, чтобы в спектакле {475} все было чрезвычайно просто, легко, юмористично и мне кажется, что исполнители отошли от нажима, буффонности, которые никак не присущи чеховскому юмору, были жизненны, но все-таки немного тяжелы»[[1101]](#endnote-1076).

Все же надо полагать, что громоздкость, многозначительность и медлительность возникали в этом спектакле не только по вине актеров, которые были «немного тяжелы». Громоздкость таилась в самой режиссерской партитуре, чересчур усложненной, перегруженной, в слишком витиеватом и подчас утяжеленном рисунке мизансцен. Мейерхольд, подсчитав обмороки и решив, что каждый обморок должен быть своего рода ударным моментом спектакля, неожиданно пришел к выводу, что этот каскад «обмороков, нервных припадков, истерик, головокружений и т. п.» — не что иное, как «проявление чрезвычайно распространенной в чеховскую эпоху неврастении… Неврастения — яркий показатель волевой расслабленности, пассивности, свойственной чеховским персонажам»[[1102]](#endnote-1077).

Об этой самой неврастении Мейерхольд говорил много и настойчиво. Чехов, утверждал он, из всего арсенала «шуток, свойственных театру», выбрал одну: обморок. А к состоянию «обморочности» Чехов, уверял Мейерхольд, вел своих персонажей потому, что 80 – 90‑е годы XIX века были эпохой неврастенической. «В процессе изучения эпохи и среды, отображенной Чеховым, нами было собрано значительное количество разнообразных материалов, свидетельствующих о необычайном распространении в интеллигентской среде 80 – 90‑х годов, как своеобразной эпидемии {476} (на театре появилось даже специальное амплуа: “неврастеника”) мы отлично знаем, каковы социальные предпосылки этого явления»[[1103]](#endnote-1078).

Что касается «социальных предпосылок», то мысль эту тотчас подхватил и развил Д. Заславский. Он писал: «Все проходили мимо обмороков в водевилях Чехова, думали, что это так, деталь комических положений. Мейерхольд проник в тайны авторского замысла, тщательно скрытые от критиков и друзей Чехова. Оказалось, что обмороки это и есть суть. Они объединяют три водевиля, написанные в разное время, с разными действующими лицами, с разными сюжетами. Все эти лица, все эти сюжеты — дело второстепенное. Основное — в обмороках. Обмороки говорят о неврастении господствующего класса, и, стало быть, водевили разоблачают обреченность, вырождение, немощность помещиков и буржуазии». Но вслед за шумным одобрением замысла Мейерхольда в статье Д. Заславского высказывалось вдруг изумление тем, что «актеры непрестанно кривляются, преувеличенно дергаются и стараются изо всех сил внушить зрителю, что буржуазия была ужас, как неврастенична»[[1104]](#endnote-1079).

Странная и надуманная тема неврастении была, несомненно, одной из главных причин постигшей тут Мейерхольда неудачи. Героям чеховских водевилей неврастения не свойственна. Нервы у них в порядке. Даже Ломов в «Предложении» только прикидывается слабонервным, и если время от времени теряет сознание, то не от неврастении, а от избытка страсти, с которой отдается сутяжничеству. Чехов показывает не людей нервно больных, а напротив, людей совершенно здоровых, но — теряющих облик человеческий оттого, что они всецело поглощены глупыми, вздорными страстями, хотят казаться не такими, каковы они в самом деле, целиком захвачены пошлостью, мещанством.

По поводу И. Ильинского в роли Ломова Эм. Бескин с изумлением писал: «Исполнение Ильинским роли Ломова дискуссионно. К чему этот надрыв почти нервнобольного? К чему почти клиническая картина распада? Откуда и для чего? У Чехова ремарка: “здоровый, упитанный, но очень мнительный помещик”. Отсюда до больницы очень далеко. Такой Ломов обессмысливает шутку, дает ей ненужные и совершенно неверные тона»[[1105]](#endnote-1080).

Кстати, и сам Мейерхольд очень скоро признал, что «Предложение» (в котором пресловутая «неврастения» была выражена особенно сильно) ему не удалось. «Мы, — говорил он А. К. Гладкову, — перемудрили и в результате потеряли юмор. Надо смотреть правде в глаза — в любом самодеятельном спектакле на “Предложении” больше смеются, чем смеялись у нас в театре, хотя играл Ильинский, а ставил Мейерхольд. Прозрачный и легкий юмор Чехова не выдержал нагрузки наших мудрствований, мы потерпели крах»[[1106]](#endnote-1081).

А. Февральский уверял, что Мейерхольд, высмеивая персонажей чеховских водевилей, «атакует их с позиций жизнерадостного оптимизма». Но тема неврастении, пронизывавшая спектакль, этот оптимизм почти везде — за вычетом только «Медведя» — сводила на нет.

Общее постановочное решение спектакля, осуществленное Мейерхольдом и художником В. Шестаковым, кратко и отчетливо охарактеризовано в статье А. Февральского. «Здесь, — писал критик, — органически соединяются элементы трех различных методов вещественного оформления, выработанных Государственным театром им. Вс. Мейерхольда: лестницы — от “чистого” конструктивизма; щит с дверью (в “Юбилее” и “Предложении”) и павильон нового типа (в “Медведе”) — от системы щитов; занавесы как фон — метод, впервые примененный в “Даме с камелиями”. Легкость фактуры, светлые тона, мягкие линии характеризуют это оформление. Его эмоциональной направленности отвечает ровный яркий белый свет, все время льющийся на сцену».

{477} Мейерхольд, продолжал А. Февральский, «строит ряд моментов на материализации текста и положения в игре с вещью. Вещь, не имеющая отношения к тексту, получает значение некоего “символа” и вместе с тем выразителя эмоционального состояния. Салфетка, вырываемая Ломовым и Наталией Степановной другу друга, или переставляемый ими поднос “символизируют” предмет их ожесточенного спора — Воловьи лужки»[[1107]](#endnote-1082).

В высшей степени существенны здесь указания А. Февральского на повторность целого ряда постановочных приемов и режиссерских мотивов, — повторность, в принципе Мейерхольду вовсе не свойственную и в данном случае далеко не выгодную.

Например, мотив «игры с вещью» оказывался для чеховских комедий слишком груб и прямолинеен. Оттого, что «спорные» Воловьи лужки «изображались» в виде салфетки или подноса, которые персонажи вырывали ДРУГ у друга из рук, взаимоотношения героев упрощались и становились шаловливыми именно там, где они серьезны и существенны. Для чеховских персонажей, совершенно одержимых сутяжничеством и склокой, Воловьи лужки важнее всего на свете. Весь водевиль только на том и построен, что из-за Воловьих лужков и собак персонажи «проскакивают» мимо своего счастья. Придавать этой именно ситуации игрушечную легковесность — значит ломать основную действенную пружину водевиля.

{478} Гораздо более удачны были некоторые другие, не такие прямолинейные находки Мейерхольда. Под конец «Юбилея» один из членов банка адресовался с поздравительной речью к чучелу медведя, думая, что обращается к Шипучину. Мейерхольд, считавший, что финал водевиля у Чехова «недостаточно заострен», пояснял: «Мне хотелось еще сильнее разоблачить Шипучина в его ничтожестве, в его биологичности, мне хотелось поэтому сделать в конце такое квипрокво…»[[1108]](#endnote-1083) А немного позже говорил даже, что эта мизансцена — «наиболее значительная находка в моей работе, и я горжусь этой находкой, потому что она дает вещи нужную социальную направленность»[[1109]](#endnote-1084).

Вслед за речью, обращенной к медведю, развертывалась маленькая немая сцена, которой и заканчивался водевиль: дамы в коллективном обмороке валились на руки мужчин, из шкафа появлялся Шипучин с завязанной головой, — он тоже тащил за собой жену, потерявшую сознание, и сваливал ее, как мешок, на пол.

Водевиль «Предложение» завершался, по мысли Мейерхольда, так. Наталья Степановна ударяет Ломова букетом, и это — намек: «Она — жена, которая будет его потом бить». Дальше, говорил Мейерхольд, «начинается семейное счастье, и все как один человек, пьют шампанское, медленно, потому что семейное счастье — это длинная и скучная история. Чтобы публика поняла: ну, действительно, начинается. Чтобы было впечатление, что действительно будут эти ссоры лет семьдесят пять… Как будто это хина, разведенная в спирте»[[1110]](#endnote-1085).

В «Медведе» на протяжении всего водевиля на белом рояле лежал букет красных роз. Букет как бы намекал, что глубокий траур вдовушки Поповой — сомнителен, что ее безысходная печаль — одно притворство. На репетициях Мейерхольд называл Попову «Тартюфом в юбке», «почти Донной Анной», которая в финале становится куртизанкой Лаурой. Косвенно характеризовал Попову и большой портрет ее мужа, гусара с пышными усами — этот покойный муж был вылитый Смирнов, такой же бурбон и волокита. Со словами: — «Нет, какова женщина!» — Смирнов у Мейерхольда прыгал на рояль, как на коня. «Он, как жокей в цирке, все съезжает на зад лошади, он, — требовал Мейерхольд, — должен говорить этот монолог в полной иллюзии, что он на лошади. Здесь должна быть полная иллюзия верховой езды»[[1111]](#endnote-1086).

Всего интереснее, что Мейерхольд придавал репликам Смирнова стихотворную форму, перекладывал чеховский водевильный текст нарочито плохими стихами. Например, реплика Смирнова — «Я люблю вас! Люблю, как никогда не любил! Двенадцать женщин я бросил, девять бросили меня, но ни одну из них я не любил так, как вас» — в мейерхольдовском переложении звучала:

«Я вас люблю!  
Я вас люблю,  
Как никогда я не любил…  
Навек моя! Навек моя!  
Двенадцать женщин бросил я  
И девять бросили меня,  
Но ни одной так не любил,  
Как я теперь люблю тебя!»[[1112]](#endnote-1087)

В финале «Медведя», когда растаявшая вдовушка (З. Райх) вешалась на шею Смирнову (Н. Боголюбов), тот одной рукой прижимал ее к своей груди, а другой — подхватывал с рояля букет алых роз.

{480} Заслуживает внимания также тонкое и насмешливое использование музыки в спектакле Мейерхольда. Так, например, в «Юбилее» сцена отчаяния Хирина шла под печальное анданте. Шествие подчиненных Шипучина с подарками сопровождалось торжественным барабанным боем. Любовная сцена в «Медведе» велась под звуки фанфар и т. д.

«Все время, — писал Ю. Юзовский, — хотелось “подстегивать” спектакль: “Темп, темп!” Какой слабый темп, замедленный темп! Ведь это водевиль. Здесь беснуется веселая водевильная кровь! Откуда эти странности?» Критик усматривал — и вполне обоснованно — причину этой вялости в некоторых излишествах мейерхольдовской режиссерской партитуры. Он продолжал: «Мейерхольд хотел усилить бег водевильной крови — для этого он поставил ей препятствия, преодоление которых усиливает циркуляцию действия. Эти препятствия — игра с вещью и та театральность, когда актер пользуется любым поводом, чтобы развернуть добавочное действие, так называемые “шутки, свойственные театру”.

В “Юбилее” громадный шкаф, в котором прячутся и откуда выбегают герои с выстрелами, добавочные персонажи. Хирин у Чехова кричит в дверь: “Пошлите взять в аптеку валериановых капель…”. В театре он их говорит специальному мальчику, мальчик бежит сломя голову, “играет”.

В “Медведе” Смирнов, прежде чем пить из кувшина, вынимает оттуда мух и “играет” на этом. В “Предложении” Ломов играет шляпой и цилиндром, это помогает ему восхищаться Угадаем (цилиндр) и презирать Откатая (шляпа). Чубуков кричит “брысь” предполагаемой кошке, а затем прислуге Машке, и кошка и Машка срываются и исчезают, хотя ни кошки, ни Машки, ни самого “брысь” вовсе нет у Чехова.

Для финала появляется “гость с букетом” и “гостья с букетом”, чтобы сыграть пантомиму, хотя гостей у Чехова нет. Чубукову показалось, что Ломов умер, он в отчаянии: “Несчастнейший я человек. Отчего я не пускаю себе пулю в лоб? Отчего я еще до сих пор не зарезался? Чего я жду? Дайте мне нож. Дайте мне пистолет”.

Это, так сказать, чисто риторическая фраза, но у Мейерхольда Чубуков по-настоящему приказывает (прислуге): “Дайте мне нож, дайте мне пистолет”, чтоб “зарезаться”. Ему приносят громадный нож и громадный пистолет. Очнувшийся в этот момент Ломов видит перед собой нож и пистолет, в ужасе вскакивает, он уверен — его хотят зарезать, и т. д., и т. д. Все это театрально оживляет, убыстряет и разнообразит действие. Но навстречу этой волне идет противоположная волна: “обмороки”. Наступает пауза, вовремя которой, порой довольно продолжительной, играют Чайковского. Две волны сталкиваются, замедляя темп, и действие топчется на месте»[[1113]](#endnote-1088).

Спектакль «33 обморока» — сравнительно неудачный и вялый, по-настоящему смешной и талантливый только в одной своей части — в водевиле «Медведь» — волей судьбы стал последним творением Мейерхольда, показанным публике. Сам Мейерхольд, который далеко не все свои режиссерские работы считал достойными хотя бы перечисления и многие постановки первых провинциальных сезонов предпочел вовсе забыть, пометил чеховские водевили номером 111. «Пиковая дама» была «опус 110».

Старая газетная заметка сохранила для нас интересное сообщение о том, что Мейерхольд намеревался показать «33 обморока» К. С. Станиславскому. Она была опубликована в «Комсомольской правде»: «В ближайшие дни Гостеатр им. Вс. Мейерхольда покажет на квартире у народного артиста К. С. Станиславского свою новую премьеру “33 обморока”.

В беседе с нашим сотрудником народный артист В. Э. Мейерхольд сообщил следующее:

{481} — Творчество А. П. Чехова очень близко К. С. Станиславскому. Красноречивее всего об этом говорит обилие чеховских произведений, осуществленных под его руководством в Художественном театре. Поэтому нам очень хочется показать выдающемуся мастеру советского театра три шутки Чехова: “Юбилей”, “Медведь” и “Предложение” в новой трактовке.

— К. С. Станиславский, вследствие своей болезни, лишен возможности выходить из дому, а наш спектакль можно легко показать в студии, находящейся при его квартире»[[1114]](#endnote-1089).

Трудно сказать, почему намерение это не осуществилось. То ли потому, что Мейерхольд быстро разочаровался в собственной работе и догадался, что Станиславскому она не понравится, то ли потому, что Станиславский идею такого показа не одобрил.

Так или иначе, новая встреча Станиславского и Мейерхольда произошла два года спустя, при иных, гораздо более печальных обстоятельствах.

## **{****482}** эпилог

На Триумфальной площади, там, где некогда впервые поднято было знамя «Театрального Октября», велось строительство нового здания театра. Правда, шло оно гораздо медленнее, чем хотел Мейерхольд. Сроки постоянно срывались. Тем временем Мейерхольд вместе с архитекторами М. Бархиным и С. Вахтанговым вносил новые и новые уточнения в проект. Замышлялась отнюдь не простая перестройка здания, нет, планировался театр совершенно необычайного, небывалого типа — театральные идеи Мейерхольда должны были обрести воплощение и в архитектуре его, и в новых принципах устройства сцены.

В 1931 году сообщалось, что «в центре нового здания будет огромный театральный зал, построенный амфитеатром. Общее количество мест еще не выяснено. Пол зрительного зала и сцены опускается до земли, чтобы иметь возможность принимать с улицы шествия, автомобили и мотоциклы. Совершенно уничтожается сценическая коробка. То, что будет заменять сцену, представляет собою врезающуюся в зрительный зал площадку, наподобие стадиона. Сзади эта площадка ограничивается полукруглым коридором с входящими в него дверьми актерских уборных. Этот коридор и двери ничем от публики закрыты не будут и весь процесс спектакля, таким образом, будет открыт со всех сторон. Расположение этих дверей по отношению к сцене будет напоминать конструкцию “Ревизора”. Оркестр будет помещаться над сценой, подобно тому, как он расположен в “Горе уму”. Актерские уборные располагаются по отношению к сцене не как обычно, вертикально, а горизонтально, в два этажа. Каждая уборная будет иметь особый иллюминатор, через который находящийся в уборной актер может слышать весь спектакль. Этим уничтожается сложная система вызовов на сцену через помрежей. На верхней галерее находится подвижная, вращающаяся кинобудка, позволяющая поставить экран в любом месте сцены и зрительного зала»[[1115]](#endnote-1090).

Таков был первый абрис будущего театра. Затем, однако, в проект внесены были радикальные изменения. Главное из них состояло в том, что на игровой площадке, с трех сторон охватываемой зрителями, сооружалось два вращающихся круга — большой и малый, поставленных по продольной оси. Таким образом, овальная сценическая площадка могла на глазах у зрителей претерпевать самые различные метаморфозы. Оба круга спускались, если нужно, в трюм и там «заряжались» необходимыми декоративными элементами спектакля. Над сценой, по потолку, шел сложной кривой линией монорельс, с помощью которого можно было подвешивать в воздухе, поднимать и опускать на любую высоту дополнительные игровые площадки.

Основные принципы нового театра формулировались так:

— Единство зрительного зала и сцены.

{483} — Построение сценического действия таким образом, чтобы оно свободно развертывалось во всех направлениях, по всем горизонталям и вертикалям пространства и воспринималось отовсюду, со всех сторон.

— Возможность освещения зрительного зала дневным светом сквозь стеклянный потолок.

В соответствии с этими принципами в театре Мейерхольда, естественно, стирались все границы между залом и сценой, отменялись занавес, рампа, оркестровая яма. В антрактах зрители могли выходить на сценическую площадку, — а не в фойе.

Предполагалось, что театр будет самым большим в Москве — и вместит 3 000 зрителей. Потом архитекторам предложили разработать «более реалистичный» проект и, по возможности, сократить расходы. Был подготовлен сравнительно скромный вариант — на 1 600 зрителей, сохранявший, однако, все принципиальные решения в силе. Мейерхольд видел, как его идея реализуется в железобетоне и кирпиче — пусть медленно, но здание строилось, и к 1937 году каркас его был возведен.

В новое здание Мейерхольд хотел войти с новыми спектаклями.

С юношеским пылом работал он над «Борисом Годуновым». Тут многое для него знаменательно и счастливо сходилось. На протяжении почти всей жизни Мейерхольда пушкинские мысли о театре занимали и воодушевляли его. В 30‑е годы, вполне сознательно стремясь к театральному реализму новых, одновременно и монументальных, и лаконичных очертаний, Мейерхольд ищет теоретические его обоснования в пушкинских формулах, а конкретные средства сценической выразительности — в решении пушкинского спектакля. Сохранившиеся записи репетиций «Бориса Годунова» донесли до нас атмосферу смелых режиссерских импровизаций, часто совершенно неожиданного истолкования текста, целеустремленной энергии, с которой создавалась вся композиция трагедии. Существенно тут не только желание Мейерхольда «ставить классиков, ничего в них не переделывая» и, тем не менее, «показать их новыми», не только само по себе примечательное обстоятельство, что, репетируя «Бориса», режиссер постоянно вспоминал ранние годы Художественного театра и свою работу со Станиславским. Важнее другое — обостренное чувство связи театра Пушкина с театром Шекспира, намерение выразить правду истории и, одновременно, пушкинское ее восприятие и пушкинское к ней отношение. С точки же зрения поисков театральной формы трагедии очень значительно мейерхольдовское определение пушкинской легкости, высказанное словно бы мимоходом: «У Пушкина, — сказал режиссер, — чувствуется какой-то воздух между слов, а самые слова этим воздухом как-то сжаты. Они — легкие слова». Мейерхольд устремлялся к столь же легким и сжатым формам сценической выразительности. Его новый трагедийный спектакль возникал как логическое развитие и завершение прежних постановок классики. Все лучшее, найденное на протяжении долгих лет исканий, должно было увенчать эту тщательно продуманную и вдохновенную постройку. «Борис Годунов» мыслился не как отступление от ранее опробованных принципов, а как их мощное и тщательно обоснованное утверждение на новом этапе жизни художника. Спектакль должен был продемонстрировать зрелость метода. Одновременно Мейерхольд обдумывал постановки «Отелло» и «Гамлета»[[1116]](#footnote-29), планировал новое воплощение «Клопа» Маяковского. Замысел этот пронизан был оптимизмом. «Если в 1928 году, — говорил {484} Мейерхольд, рассказывая о новом прочтении “Клопа”, — контуры будущего не ощущались еще во всей своей конкретности, то сейчас, когда уже отсчитаны две пятилетки, когда жизнь обогнала самые смелые мечты, театр получает все возможности для максимальной сценической конкретизации той обстановки “будущего”, которая еще больше оттеняет ничтожество “клопов” — Присыпкиных. Театр ставит себе задачей — показать фантастическое будущее в сегодняшнем дне, насытить содержание сцен будущего показом достижений СССР, и в первую очередь показом новых людей»[[1117]](#endnote-1091).

При этом он хотел снова использовать примененный некогда в «Зорях» принцип разрыва действия для того, чтобы выводить на сцену прославленных героев пятилетки — тех, чьи имена гремели тогда На всю страну. «Например, останавливается действие, выписывается Стаханов, и Стаханов выступает с маленькой речью. Мы покажем настоящих, живых людей»[[1118]](#endnote-1092).

Эта идея была высказана Мейерхольдом на собрании труппы ГОСТИМа. 19 января 1936 года, и актеры встретили ее восторженными аплодисментами. Они радовались эффектной находке Мастера, так просто и так ясно выражавшей готовность театра приветствовать новых героев эпохи. Кроме того, они, естественно, были восхищены тем, что легендарный Стаханов появится на сцене их театра, а вслед за ним — возможно, и Бусыгин, и Мария Демченко, и другие прославленные сыны народа…

То обстоятельство, что в декабре 1935 года Сталин заявил: «Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи», разумеется, чрезвычайно Мейерхольда воодушевило. В этих словах он услышал обещание поддержки тому искусству, принципы которого Маяковский и Мейерхольд защита ли сообща. Память Маяковского была для Мейерхольда священна. Вскоре после гибели поэта Мейерхольд у себя в театре говорил: «Мы бы хотели, чтобы в новом здании было какое-то место памяти Вл. Маяковского. Родные его хотели бы, чтобы урна с его пеплом находилась в самом театре. Мы подумываем, нельзя ли устроить стену, где бы вкомпановать памятник». Кроме того, он предлагал устроить в новом здании ГОСТИМ постоянный музей Маяковского. «Сама обстановка, — говорил он, — такова, что считают этот театр связанным с именем Маяковского»[[1119]](#endnote-1093).

После того, как Маяковский был назван «лучшим и талантливейшим», возникла идея увенчать новое здание ГОСТИМа статуей поэта. Но надежды Мейерхольда и друзей Маяковского, что имена режиссера и поэта будут таким образом навеки соединены, — не сбылись.

С начала 1936 года в печати, в том числе и в «Правде», все чаще стали появляться резко критические выступления, направленные против искусства Мейерхольда. Был введен в обиход термин «мейерхольдовщина», который обозначал формализм на театре. Термином этим пользовались широко и многие. В некоторых статьях и выступлениях прозвучали требования отстранить Мейерхольда от руководства театром.

Мейерхольд предпринял попытку отвести от себя удар и выступил в Ленинграде с нашумевшим докладом «Мейерхольд против мейерхольдовщины». В докладе он много, но вяло и неубедительно говорил о своих ошибках. «Здесь, — отмечалось в газетном отчете, — Мейерхольд был недостаточно самокритичен, менее последователен и не так резок, как в характеристике общего состояния нашего театра. Он упоминает о некоторых формалистических извращениях, в свое время допущенных им самим: зеленый парик в “Лесе”, заторможенный темп в “Бубусе”, отсутствие грима и прозодежда в “Рогоносце” и т. п. В каждой работе, говорит Мейерхольд, можно найти много недостатков. Некоторые ошибки некритически перенесены многими режиссерами в свои постановки. Конечно, всего легче работать тем, кто отовсюду собирает трюки и без смысла переносит их в свою работу».

{485} Основной пафос доклада был в обличении (часто, в свою очередь необоснованном и несправедливом) других режиссеров, которые механически заимствуют у Мейерхольда его формальные открытия, применяют их необдуманно и не к месту. Эта «мейерхольдовщина» и есть формализм. Что же касается его собственного, Мейерхольда, пути, то путь этот был последователен, логичен и неизбежен — во всяком случае в общей перспективе движения.

Кроме того, Мейерхольд говорил, что, обличая формализм, нередко рассуждают только о форме, изолируя и отрывая это понятие от смысла и содержания сценического творения. «Это, — предрекал он, — может вызвать у художника “формофобию”. Художник может потерять форму, а это для него гибель»[[1120]](#endnote-1094).

Словно бы намереваясь собственным примером подтвердить справедливость этих слов, Мейерхольд именно в состоянии «формофобии» ставил неудачную и совершенно чуждую ему по стилю бытовую драму Л. Сейфуллиной «Наташа». Он пытался на этот раз подробно и всласть просмаковать сельское изобилие. В фойе театра бутафоры старательно воспроизводили кочаны капусты и яблоневые ветки… Пьеса была доведена до генеральной репетиции. А. К. Гладков потом вспоминал, «с какой тяжестью в душе» она смотрелась. «Нам было неловко смотреть друг другу в глаза — настолько трагически беспомощным оказался неувлеченный Мейерхольд, Мейерхольд, пробавляющийся своими “отходами”… От слабых, инерционных, страшно сказать, “штампованных” эпизодов по всему спектаклю разлился яд художественной неправды…»[[1121]](#endnote-1095)

Мейерхольд признал свою неудачу, спектакль не был выпущен, и в руках у его противников оказался еще один аргумент: ГОСТИМ провалил постановку современной советской пьесы. Выступления Мейерхольда против мейерхольдовщины действия не возымели. Его самокритика была воспринята как недостаточная, половинчатая.

В коллективе ГОСТИМ возлагали, однако, большие надежды на подготовленную Мейерхольдом постановку спектакля «Одна жизнь» (инсценировка романа Н. Островского «Как закалялась сталь»).

Спектакль готовился к 20‑летию Октября и задумывался как высокая трагедия, Мейерхольд репетировал с большим подъемом. Попытки компромисса, который он искал, когда ставил «Наташу» Сейфуллиной, были отброшены. На этот раз Мейерхольд твердо решил не изменять себе. Без сомнения, его воодушевляла мысль, что он воплощает образы книги, которая тогда волновала всех читателей, воспринималась как крупнейшее событие советской литературы.

Роли были распределены так: Павел Корчагин — Е. Самойлов, Жухрай — Н. Боголюбов, Сема — Л. Свердлин, Человек с бородкой — В. Зайчиков, командир — М. Мухин и др. Оформление спектакля осуществлял В. Стенберг, музыка была сперва заказана Д. Шостаковичу, а затем (после отказа Шостаковича) композитору Гавриилу Попову, автору музыки к фильму «Чапаев». Автор инсценировки Е. Габрилович впоследствии рассказывал о репетициях «Одной жизни»:

«Поистине рождался новый революционный спектакль, далеко отошедший от прежнего эксцентризма и все же хранивший его дальние отзвуки в глубинах своих. Это был спектакль резкий, буйный, романтичный, неистовый — такого Николая Островского я с тех пор ни разу не видел ни в театре, ни на экране.

Я отчетливо помню эпизод, когда во время постройки железной дороги Павка Корчагин поднимал своих товарищей на работу. Все смертельно устали, голодны, изверились, злы, никто не хочет идти в дождь и холод на участок. И вот, использовав весь запас слов, ссылок на международное положение, {486} шуток и призывов, Павка вдруг медленно и неуверенно начинал плясать. Он плясал совершенно один в тусклой мгле сырого барака, и его товарищи сперва с насмешкой, а потом с удивлением глядели на него с нар. А он плясал и плясал, все быстрей, веселей, кружась, приседая, без всякой музыки, даже не подпевая себе. И вот уже кто-то стукнул ладонью по нарам в такт его пляске, застучал другой, третий, пошел легкий аккомпанирующий стук. Выскочил на середину барака еще один паренек и пошел в пляс рядом с Павкой. Повыскакивали другие. А треск аккомпанемента все усиливался — ребята грохотали теперь кулаками. И уже не один Павка, а десять, пятнадцать, двадцать ребят плясали под этот грохот. Грохот перерастал в гром, вступали барабаны оркестра, начинали медленно, а потом быстрей и резче перебегать по сцене, как бы тоже в пляске, лучи прожекторов. И вот уже как бы плясало все — ребята, лучи, барабаны, самые стены барака. По-прежнему никакой музыки, один лишь ритмический гром ладоней, кулаков, барабанов. Внезапно в этом вихре и громе начинала тихо-тихо звучать где-то, будто в недрах, в сердце барака, старая революционная песня. Росла, крепла, ширилась, и вот уже стихал танец, стук; ребята, потные, горячие от пляски, в рваных одеждах, в опорках, пели эту чудесную песню, сложенную их братьями и отцами в централах и ссылках. И под эту песню, в сиянии уже успокоившихся прожекторов шли в дождь и холод на труд.

Поразительная была сцена, когда слепой, обреченный врачами на неподвижность Корчагин вставал с кровати и одевался, чтобы идти на собрание и дать отпор оппозиционерам. Эта сценка десятки раз была проиграна Мейерхольдом на репетициях. Десятки раз взбегал он на подмостки, и перед нами, ошеломленными и потрясенными, возникал слепец, медленно встающий с кровати, руки слепца, ищущие, шарящие в воздухе, пальцы слепца, ощупывающие предметы в поисках одежды. Это была жизнь рук и пальцев такого напряжения, такой чуткости и драматизма, что захватывало дух. Слепец одевался медленно, опять-таки ошибаясь в том, что мы каждодневно проделываем не замечая, механически. И, одевшись, шел к двери — сначала совсем не туда, где в действительности была дверь, потом несколько вбок и наконец в правильном направлении. И такая сила воли, я бы сказал, страстность воли была в каждом движении его самого, его рук, его пальцев, при всей неровности, скованности, неверности этих движений, что этот небольшой, совершенно немой эпизод давал непередаваемое ощущение непреклонности, большевистской непоколебимости — ощущение, которого мы так часто и тщетно добиваемся во множестве современных спектаклей пространными диалогами и личными высказываниями действующих лиц»[[1122]](#endnote-1096).

Комиссия Комитета по делам искусств не приняла спектакль. Трагическая тема воспринималась как тема пессимистическая, — мажорного разрешения драмы Мейерхольд не нашел. «Одна жизнь» так и не была показана широкой аудитории. Работу эту объявили полным идейным и творческим фиаско режиссера.

7 января 1938 года Комитет по делам искусств после целой серии резко критических статей, появившихся в центральных газетах, принял постановление о ликвидации Государственного театра им. Мейерхольда. Мотивировалось это постановление тем, что «Театр им. Мейерхольда в течение всего своего существования не мог освободиться от чуждых советскому искусству, насквозь буржуазных формалистических позиций»[[1123]](#endnote-1097).

Известно, что после закрытия ГОСТИМа руку помощи Мейерхольду протянул не кто иной, как Станиславский. Благородство и красоту этого поступка переоценить невозможно. Нужно ли говорить, что Мейерхольд воспрянул духом, ожил, в голове у него зароились новые планы…

Обстоятельства этой последней творческой встречи Станиславского и {487} Мейерхольда рассказаны многократно[[1124]](#endnote-1098). Однако ей придается иногда значение эстетической капитуляции Мейерхольда, она рассматривается как возвращение Мейерхольда к принципам реализма Художественного театра. Поясняя, почему Станиславский призвал к себе Мейерхольда, Г. Кристи, например, пишет: «Там, где он видел отступление от художественных принципов реализма, там Станиславский становился человеком непримиримым, подчас даже жестоким. Мейерхольда же Станиславский воспринимал как художника, который рано или поздно, после долгих блужданий должен вернуться на дорогу большого искусства, и готов был принять его с распростертыми объятиями, точно блудного сына».

Трогательная картина «возвращения блудного сына», рисуемая Г. Кристи и некоторыми другими авторами, легко опровергается фактами, которые они же сами и приводят. В статье Кристи рассказано, между прочим, что еще в сезоне 1935/36 года на вопрос, кого он считает лучшим советским режиссером, Станиславский ответил: «Единственный режиссер, которого я знаю, — это Мейерхольд»[[1125]](#endnote-1099). Конкретные сведения о работе Мейерхольда в оперном театре Станиславского не дают никаких оснований думать, что Мейерхольд, оказавшись рядом со Станиславским, изменился, преобразился, перестал быть самим собой. Если бы и захотел этого — конечно, не добился бы никаких успехов. Губительность идеи компромисса Мейерхольд уже изведал во время горького эксперимента с сейфуллинской «Наташей». А кроме всего прочего, новый компромисс, любой мыслимый компромисс все равно не мог перечеркнуть четыре десятилетия, пройденные своим путем.

Когда эта книга была уже сверстана, не кто иной, как Г. В. Кристи обнаружил в архиве Станиславского неопубликованную запись, которую предположительно следует датировать концом 20‑х — началом 30‑х годов. Станиславский писал: «Сейчас мы заняты разработкой новых планов, разрезов и возможностей сцены и театра. Вопрос берется — вообще, а не в частности для данной пьесы или постановки. Всякие краски и линии и формы художников-живописцев — изведаны и изжиты. В них разочаровались. Вернее всех путь Мейерхольда. Он идет от общих сценических и режиссерских возможностей и принципов. И разрешает их смело и просто (нельзя сказать того же по отношению актерской стороны, которая у него слаба). Так например: больше всего надо бороться с театральной рамой — порталом. Огромное его пространство — давит маленькое пространство, занимаемое декорацией и самой личностью актера. Как убрать эту огромную давящую площадь портала, занавески, сукна, падуги и проч.? Мейерхольд упразднил и их. У него показывается вся закулисная часть сцены. Она хорошо выбелена и чиста. Это — само здание, продолжение зрительного зала. Он этого не скрывает и в этом большом зале (как бы соединенном со зрительным) показывает небольшие ширмы, мебель, которая ему нужна и проч. При этом выдумывает всякие трюки. То мебель подкатывает, то она является вместе со стеной (мебель прикреплена к стенке), то появляется из-под пола и т. д.» (Музей МХАТ, архив КС).

Выражая глубокую благодарность Г. В. Кристи, познакомившему нас с этим документом, мы видим в нем прежде всего свидетельство живейшего интереса Станиславского к исканиям Мейерхольда.

Мейерхольд оставался Мейерхольдом. Тем режиссером, о котором Шарль Дюллен прекрасно сказал: «Мейерхольд — это творец форм, поэт сцены. У него свой театральный язык, язык жестов и ритмов, который он изобретает для выражения своего замысла и который столько же говорит глазу, сколько текст слуху. Он создает свои средства выражения, исходя из внутреннего смысла произведения; он снимает кожуру с плода, отбрасывает все лишнее, идет прямо к сердцевине… Его творчество тесно связано с революцией. {488} Оно неизбежно должно было прийтись по душе народу, который жадно стремится строить после того, как разрушал»[[1126]](#endnote-1100).

О взаимоотношениях театральных систем Станиславского и Мейерхольда интересно говорил Эйзенштейн. Он утверждал, что обе школы находятся «не в “метафизическом”, а в естественном этапном противопоставлении». И констатировал: «Весь секрет в том, что высокоодаренные представители обеих школ, систем, направлений *не* односторонни.

Пропагандируя свою систему, базируясь на своем методе (особенно теоретически), они включают в свою конкретную практику сумму опыта другого направления»[[1127]](#endnote-1101).

Рассуждения Эйзенштейна подводят вплотную к мысли о том, что заманчивое прямое противопоставление Мейерхольда Станиславскому, соблазнявшее в свое время еще Вахтангова и поныне для многих увлекательное, по сути дела с неизбежностью огрубляет и схематизирует сложные процессы обновления и развития реализма русского и советского театра, приводит к внешней и обманчивой антиномии «новатора» Мейерхольда и «традиционалиста» Станиславского.

Такие противопоставления опровергал сам Мейерхольд. «Нужно, — говорил он еще у себя в ГОСТИМе, — покончить с этим вздором, с этой ерундой, что Константин Сергеевич и я являемся антиподами. Это неверно»[[1128]](#endnote-1102). Мейерхольд был убежден, что система Станиславского вобрала в себя и опыт мейерхольдовских исканий: «это не только то, что он сам продумал, но там есть многое из того, что сделали другие товарищи по искусству — Владимир Иванович Немирович-Данченко, и Вахтангов, и я, грешный»[[1129]](#endnote-1103).

Действительно, искусство Мейерхольда, столь близкое по стилю искусству Маяковского и Эйзенштейна, воспринимается в общей панораме развития театра XX века как прямое следствие великой революции, свершенной Станиславским. Талантливейший из учеников Станиславского прошел сложный и трудный путь самостоятельных театральных новаций. Первооткрыватель и экспериментатор, дерзкий творец небывалых ранее сценических форм, Мейерхольд соприкасался, однако, с очень широким кругом художественных явлений прошлого. При всей его удивительной переменчивости, при всей внезапности, с которой он переходил от спектакля к спектаклю, решительно отбрасывая только что найденное, им же утвержденное, и тотчас предлагая взамен нечто вовсе уж неожиданное и непредвиденное, Мейерхольд был по-своему последователен. Динамика его искусства обладала, во-первых, скрытой собственной внутренней логикой развития (связь которой с движением времени и с переменами общественного климата мы старались проследить) и, во-вторых, сохраняла постоянные контакты с культурным наследием, с традицией, с тем, что Станиславский называл «вечным» в театре. Эффектность новаторства Мейерхольда, его чуткость к «злобе дня» были в самом полном, старинном смысле слова «театральны». Он был человеком театра и многое на театре изменил.

Через голову традиций конца XIX века, которые он полемически отвергал, Мейерхольд обращался к более древним традициям французского классицизма, японского театра «Кабуки», русского скоморошества и итальянской комедии масок. Это позволило Мейерхольду установить непосредственные связи с народной театральной стихией, с балаганом, площадным представлением и дать современному театру подлинный демократизм, вольный народный дух.

Мейерхольда всегда увлекала игра на границе между сценой и зрительным залом, на просцениуме, на самом его краю. Актер Мейерхольда перешагивал рампу, проходил насквозь так называемую «четвертую стену», не желая признавать ее существования. Он стремился активизировать {489} публику, вовлечь ее в действие, вступить с ней в прямое общение. Условность театрального представления и игровая природа его подчеркивались во имя совместного с публикой творчества. Обретенная острота контактов со зрителями способствовала идейной насыщенности искусства Мейерхольда. Оно развивалось, как искусство, жаждущее широких философских и поэтических обобщений, способное выразить не только опыт отдельного человека, не только смысл его судьбы и драмы, но и опыт истории, эпохи, общества. Это искусство было склонно к метафоричности, прямо выраженной в мизансценах, к музыкальной полифонии режиссерских партитур, оно умело оперировать и элементарными средствами сценического плаката, лозунга, броскостью «социальной маски», и сложнейшими ассоциативными ходами, многозначительными символами, приемами остранения, виртуозной игрой актера с его собственным персонажем или с окружавшим его миром вещей. Искусство Мейерхольда обращалось одновременно и к эмоциям, и к интеллекту зрителя, побуждало его как бы заново исследовать и осваивать слишком хорошо знакомый и привычный мир. Оно судило человека по высшим законам красоты, атаковало мещанскую повседневность, стремилось вывести публику из состояния инертности.

Театр Мейерхольда — знаменательное явление духовной культуры предреволюционной и послереволюционной поры, вобравшее в себя и выразившее собой многие существенные черты бурного и драматического периода истории. Время наложило свой отпечаток на это искусство и внушило его гуманизму новый, необычный характер. Искусство Мейерхольда было чуждо состраданию, избегало традиционной темы «маленького человека», отказывалось от душевной утепленности психологического реализма, от традиционно интимных форм общения со зрителем. Тем не менее и в зыбких символах, и в грубых «социальных масках», и в огромном богатстве метафорических образов этого искусства выражена была подлинная человечность. Искусство Мейерхольда обращалось к человеку с верой в его силу, в его способность возвыситься над бытом и повседневной обыденностью социальных связей, оно несло с собой идею могущества поэзии, волю к преображению действительности по законам разума и красоты.

# **{****509}** Указатель имен[[1130]](#footnote-30)

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абельсон И. О. (пс. Осипов И.) [118](#_page118) – [120](#_page120), [496](#_page496)

Абессаломов А. В. [25](#_page025)

Адашев А. И. [12](#_page012)

Азов В. (Ашкенази В. А.) [80](#_page080), [81](#_page081), [494](#_page494)

Аксенов И. А. [261](#_page261), [264](#_page264), [344](#_page344), [501](#_page501)

Алексеев, см. [Станиславский К. С.](#_Tosh0004014)

Алпатов М. В. [493](#_page493)

Алперс Б. В. [5](#_page005), [192](#_page192), [270](#_page270), [288](#_page288), [290](#_page290), [292](#_page292), [306](#_page306), [308](#_page308), [314](#_page314), [325](#_page325), [326](#_page326), [331](#_page331), [335](#_page335), [338](#_page338), [339](#_page339), [356](#_page356), [365](#_page365), [370](#_page370), [381](#_page381), [384](#_page384), [387](#_page387), [407](#_page407), [413](#_page413), [426](#_page426), [427](#_page427), [428](#_page428), [429](#_page429), [499](#_page499) – [507](#_page507)

Алчевский И. А. [196](#_page196)

Альмединген Б. А. [208](#_page208), [215](#_page215), [216](#_page216), [499](#_page499)

Альтман Н. И. [226](#_page226), [229](#_page229)

Альтшуллер А. Я. [223](#_page223), [500](#_page500)

Амп Пьер [281](#_page281)

Анастасьев А. Н. [504](#_page504)

Андреев Л. Н. [66](#_page066), [85](#_page085), [95](#_page095) – [101](#_page101), [113](#_page113), [115](#_page115), [185](#_page185), [441](#_page441)

Андреева М. Ф. [17](#_page017), [21](#_page021), [24](#_page024), [25](#_page025), [61](#_page061), [317](#_page317), [491](#_page491)

Анненков П. В. [377](#_page377)

Д’Аннунцио Габриеле [21](#_page021), [43](#_page043), [162](#_page162), [164](#_page164)

Антуан Андре [14](#_page014), [44](#_page044), [65](#_page065)

Аполлонский Р. Б. [119](#_page119), [145](#_page145), [159](#_page159), [174](#_page174), [215](#_page215)

Арабажин К. И. [497](#_page497)

Арбатов Н. Н. [74](#_page074)

Арватов Б. И. [263](#_page263), [501](#_page501)

Ардов В. Е. [315](#_page315)

Арнштам Л. О. [328](#_page328), [330](#_page330)

Артем А. Р. [12](#_page012), [24](#_page024)

Архангельский А. А. [202](#_page202), [212](#_page212)

Арцыбашев М. П. [301](#_page301)

Асафьев Б. В. (пс. Игорь Глебов) [377](#_page377) – [379](#_page379), [384](#_page384), [385](#_page385), [473](#_page473), [505](#_page505)

Асеев Н. Н. [321](#_page321), [395](#_page395), [435](#_page435), [443](#_page443), [484](#_page484)

Атлантов А. П. [468](#_page468)

Ауслендер С. А. [92](#_page092), [94](#_page094), [139](#_page139), [494](#_page494), [496](#_page496)

Афиногенов А. Н. [447](#_page447), [460](#_page460), [462](#_page462), [508](#_page508)

Ахматова А. А. [114](#_page114)

Аш Шолом [71](#_page071)

Бабанова М. И. [255](#_page255), [268](#_page268) – [272](#_page272), [285](#_page285), [290](#_page290), [292](#_page292) – [298](#_page298), [325](#_page325), [330](#_page330), [331](#_page331), [342](#_page342), [344](#_page344), [345](#_page345), [348](#_page348), [364](#_page364), [371](#_page371), [375](#_page375), [397](#_page397)

Бабель И. Э. [443](#_page443)

Бабенчиков М. В. [497](#_page497)

Багдасарьян Степан [394](#_page394)

Багрицкий Э. Г. [221](#_page221)

Базилевский В. П. [497](#_page497)

Байрон Джордж Ноэл [204](#_page204)

Бакст Л. С. [164](#_page164)

Бакунин М. А. [194](#_page194)

Балтрушайтис Ю. К. [450](#_page450)

Бальзак Оноре де [354](#_page354), [451](#_page451)

Бальмонт К. Д. [34](#_page034), [35](#_page035), [76](#_page076), [129](#_page129), [153](#_page153), [492](#_page492)

Бар Генрих [21](#_page021), [74](#_page074)

Барабанов Н. С. [208](#_page208), [209](#_page209)

Барро Жан Луи [34](#_page034)

Бархин М. Г. [443](#_page443), [474](#_page474), [482](#_page482)

Басилов Н. А. [506](#_page506)

Бах И. С. [384](#_page384)

Бахрушин Ю. А. [509](#_page509)

Бачелис И. И. [444](#_page444), [446](#_page446), [447](#_page447), [507](#_page507)

Бачелис Т. И. [26](#_page026), [66](#_page066), [88](#_page088), [170](#_page170), [171](#_page171), [492](#_page492) – [494](#_page494), [498](#_page498)

Бебель Август [459](#_page459)

Бебутов В. М. [238](#_page238), [239](#_page239), [242](#_page242), [250](#_page250), [256](#_page256), [257](#_page257), [500](#_page500), [501](#_page501)

Бедный Демьян (Придворов Е. А.) [377](#_page377), [505](#_page505)

Безыменский А. И. [419](#_page419), [447](#_page447)

Беклин Арнольд [72](#_page072)

Белинский В. Г. [194](#_page194)

Белль Генрих [34](#_page034)

Бельский Б. В. [330](#_page330)

Белый Андрей (Бугаев Б. Н.) [70](#_page070), [76](#_page076) – [78](#_page078), [84](#_page084), [93](#_page093), [377](#_page377) – [379](#_page379), [394](#_page394), [494](#_page494), [505](#_page505)

Беляев Ю. Д. [80](#_page080), [86](#_page086), [119](#_page119), [135](#_page135), [136](#_page136), [138](#_page138), [142](#_page142), [156](#_page156), [159](#_page159) – [161](#_page161), [494](#_page494), [496](#_page496), [497](#_page497)

Бенуа А. Н. [137](#_page137), [138](#_page138), [142](#_page142), [149](#_page149), [159](#_page159), [160](#_page160), [179](#_page179), [190](#_page190), [192](#_page192), [195](#_page195), [197](#_page197), [198](#_page198), [496](#_page496), [497](#_page497), [499](#_page499)

Бергман Ингмар [34](#_page034)

Бердслей Обри [164](#_page164)

Бердяев Н. А. [45](#_page045), [70](#_page070), [78](#_page078), [493](#_page493), [494](#_page494)

{510} Бернар Сара [458](#_page458)

Бескин Э. Э. (пс. К. Фамарин) [236](#_page236), [241](#_page241), [250](#_page250), [279](#_page279), [286](#_page286), [301](#_page301), [302](#_page302), [311](#_page311), [377](#_page377), [381](#_page381), [441](#_page441), [476](#_page476), [500](#_page500) – [503](#_page503), [505](#_page505), [507](#_page507), [508](#_page508)

Бетховен Людвиг ван [78](#_page078), [384](#_page384), [385](#_page385)

Бизе Жорж [127](#_page127)

Билибин И. Я. [120](#_page120)

Билль-Белоцерковский В. Н. [351](#_page351)

Блок А. А. [34](#_page034), [70](#_page070), [76](#_page076), [81](#_page081), [85](#_page085), [87](#_page087) – [90](#_page090), [92](#_page092) – [96](#_page096), [98](#_page098) – [100](#_page100), [104](#_page104), [106](#_page106) – [108](#_page108), [114](#_page114), [143](#_page143), [152](#_page152), [153](#_page153), [155](#_page155), [156](#_page156), [160](#_page160), [165](#_page165) – [168](#_page168), [175](#_page175) – [178](#_page178), [181](#_page181), [192](#_page192), [217](#_page217), [218](#_page218), [226](#_page226), [227](#_page227), [425](#_page425), [494](#_page494), [495](#_page495), [497](#_page497), [498](#_page498), [500](#_page500)

Блок Л. Д. [150](#_page150), [153](#_page153), [181](#_page181)

Блюм В. И. [254](#_page254), [260](#_page260), [287](#_page287), [314](#_page314), [331](#_page331), [383](#_page383) – [385](#_page385), [391](#_page391), [392](#_page392), [397](#_page397), [418](#_page418), [501](#_page501) – [503](#_page503), [505](#_page505), [507](#_page507)

Боборыкин П. Д. [24](#_page024), [485](#_page485)

Бобрищев-Пушкин А. В. [498](#_page498)

Бобров С. П. [504](#_page504)

Богаевский Б. Л. [163](#_page163)

Боголюбов Н. И. [382](#_page382), [384](#_page384), [388](#_page388), [422](#_page422), [428](#_page428), [430](#_page430), [432](#_page432), [445](#_page445), [448](#_page448), [478](#_page478), [485](#_page485)

Бокшанская О. С. [317](#_page317)

Бондаренко Н. А. [6](#_page006)

Бондаренко Ф. П. [420](#_page420)

Бонди Ю. М. [150](#_page150), [152](#_page152), [155](#_page155), [156](#_page156), [171](#_page171), [173](#_page173), [175](#_page175), [176](#_page176)

Бородин А. П. [474](#_page474)

Боттичелли Сандро [72](#_page072), [82](#_page082)

Боцяновский В. Ф. [191](#_page191), [499](#_page499)

Бояджиев Г. Н. [339](#_page339), [504](#_page504)

Бравич К. В. [74](#_page074), [99](#_page099), [101](#_page101), [103](#_page103), [107](#_page107) – [109](#_page109), [119](#_page119)

Брагин С. В. [134](#_page134)

Брехт Бертольт [120](#_page120), [228](#_page228), [253](#_page253), [307](#_page307)

Брие Эжен [71](#_page071)

Брик Л. [10](#_page010), [417](#_page417)

Брик О. М. [242](#_page242), [263](#_page263), [321](#_page321), [443](#_page443)

Брюсов В. Я. (пс. Аврелий) [34](#_page034), [35](#_page035), [45](#_page045), [50](#_page050), [64](#_page064) – [66](#_page066), [76](#_page076), [78](#_page078), [84](#_page084), [106](#_page106), [109](#_page109), [110](#_page110), [113](#_page113), [493](#_page493)

Бубнов А. С. [443](#_page443)

Булгаков М. А. [273](#_page273), [351](#_page351), [412](#_page412)

Бусыгин А. Х. [484](#_page484)

Буткевич Н. А. [32](#_page032), [492](#_page492)

Вагнер Рихард [124](#_page124), [127](#_page127)

Валуа С. В. [215](#_page215)

Вальтер Бруно [282](#_page282)

Вальтер В. Г. [126](#_page126)

Ван-Гог Винцент [146](#_page146), [155](#_page155)

Ван-Дейк Антонис [183](#_page183)

Варламов К. А. [100](#_page100), [134](#_page134) – [138](#_page138), [159](#_page159)

Варпаховский Л. В. [6](#_page006)

Василевский Л. М. [135](#_page135), [177](#_page177), [496](#_page496)

Вахтангов Е. Б. [88](#_page088), [178](#_page178), [219](#_page219), [237](#_page237), [255](#_page255) – [258](#_page258), [338](#_page338), [489](#_page489)

Вахтангов С. Е. [417](#_page417), [428](#_page428), [439](#_page439), [443](#_page443), [474](#_page474), [482](#_page482)

Ведекинд Франц [104](#_page104)

Ведринская М. А. [127](#_page127), [128](#_page128), [223](#_page223)

Вейдт Конрад [282](#_page282)

Вейнберг П. И. [31](#_page031)

Велижев А. Б. [277](#_page277), [278](#_page278), [321](#_page321)

Вельтер Н. Л. [468](#_page468), [471](#_page471)

Верди Джузеппе [127](#_page127), [451](#_page451)

Вересаев В. В. [26](#_page026), [492](#_page492)

Веригина В. П. [60](#_page060) – [63](#_page063), [84](#_page084), [96](#_page096), [109](#_page109), [153](#_page153) – [155](#_page155), [175](#_page175) – [178](#_page178), [494](#_page494), [495](#_page495), [497](#_page497), [498](#_page498)

Вертинский А. Н. [331](#_page331)

Вертышев К. Н. [134](#_page134)

Верфель Франц [321](#_page321)

Верхарн Эмиль [50](#_page050), [237](#_page237) – [243](#_page243), [248](#_page248)

Вершинин А. П. [31](#_page031)

Вехтер Н. С. [10](#_page010)

Вивьен Л. С. [214](#_page214), [223](#_page223)

Витвицкая Б. И. [215](#_page215), [493](#_page493), [497](#_page497), [499](#_page499), [500](#_page500)

Вишневский А. Л. [13](#_page013), [17](#_page017), [24](#_page024), [491](#_page491)

Вишневский В. В. [422](#_page422), [424](#_page424), [430](#_page430) – [436](#_page436), [447](#_page447), [459](#_page459), [462](#_page462), [508](#_page508)

Волевач Н. Г. [224](#_page224)

Волков Н. Д. [5](#_page005), [107](#_page107), [108](#_page108), [111](#_page111), [153](#_page153), [178](#_page178), [185](#_page185), [491](#_page491), [492](#_page492), [495](#_page495), [498](#_page498)

Волошин М. А. [82](#_page082)

Волькенштейн В. М. [357](#_page357), [377](#_page377), [447](#_page447), [504](#_page504)

Вольф-Израэль Е. М. [211](#_page211)

Врангель П. Н. [244](#_page244)

Врубель М. А. [43](#_page043)

Вуич Г. И. [115](#_page115)

Гааль Франческа [462](#_page462)

Габрилович Е. И. [284](#_page284), [485](#_page485), [502](#_page502), [504](#_page504), [509](#_page509)

Газенклевер Вальтер [264](#_page264), [321](#_page321)

Галаджев П. С. [271](#_page271)

Гамсун Кнут [50](#_page050), [67](#_page067), [69](#_page069), [103](#_page103), [116](#_page116), [117](#_page117)

Ган А. М. [236](#_page236), [263](#_page263), [275](#_page275), [276](#_page276), [501](#_page501), [502](#_page502)

Гарин Э. П. [255](#_page255), [285](#_page285), [338](#_page338) – [340](#_page340), [342](#_page342), [355](#_page355), [356](#_page356), [360](#_page360), [362](#_page362), [366](#_page366), [368](#_page368), [369](#_page369), [382](#_page382), [385](#_page385), [386](#_page386), [388](#_page388), [391](#_page391), [432](#_page432)

Гартлебен Отто Эрих [71](#_page071)

Гасснер Джон [90](#_page090), [264](#_page264), [501](#_page501)

Гаузнер Г. [504](#_page504)

Гауптман Герхард [17](#_page017), [21](#_page021), [24](#_page024), [25](#_page025), [28](#_page028), [34](#_page034) – [36](#_page036), [39](#_page039), [50](#_page050), [52](#_page052), [63](#_page063), [64](#_page064), [66](#_page066), [72](#_page072), [140](#_page140)

Гвоздев А. А. [6](#_page006), [230](#_page230), [254](#_page254), [261](#_page261), [269](#_page269) – [271](#_page271), [279](#_page279), [297](#_page297), [315](#_page315), [317](#_page317), [318](#_page318), [335](#_page335), [342](#_page342), [345](#_page345), [357](#_page357), [358](#_page358), [369](#_page369), [371](#_page371), [377](#_page377), [385](#_page385), [428](#_page428) – [430](#_page430), [452](#_page452), [453](#_page453), [460](#_page460), [501](#_page501) – [505](#_page505), [507](#_page507), [508](#_page508)

Ге Г. Г. [119](#_page119), [142](#_page142), [215](#_page215)

Гейберг Гуннар [87](#_page087), [99](#_page099)

Гейерманс Герман [31](#_page031), [39](#_page039)

Герман Ю. П. [422](#_page422), [443](#_page443) – [447](#_page447), [507](#_page507)

Гете Иоганн Вольфганг [422](#_page422), [445](#_page445), [448](#_page448)

Гец С. [507](#_page507)

Гиппиус З. Н. [180](#_page180), [181](#_page181), [489](#_page489)

Глаголин Б. С. [325](#_page325)

Глаголь С., см. [Голоушев С. С.](#_Tosh0004015)

Гладков А. К. [6](#_page006), [20](#_page020), [24](#_page024), [75](#_page075), [354](#_page354), [450](#_page450), [466](#_page466), [476](#_page476), [483](#_page483), [486](#_page486), [491](#_page491) – [495](#_page495), [497](#_page497), [503](#_page503), [504](#_page504), [507](#_page507), [508](#_page508)

Глазунов А. К. [208](#_page208), [212](#_page212)

Глизер Ю. С. [338](#_page338)

Глинка М. И. [369](#_page369)

Глиэр Р. М. [64](#_page064)

{511} Глюк Христоф Виллибальд [127](#_page127), [147](#_page147), [148](#_page148), [384](#_page384)

Гнедич П. П. [115](#_page115), [117](#_page117)

Гнесин М. Ф. [172](#_page172)

Гоген Поль [425](#_page425)

Гоголь Н. В. [36](#_page036), [115](#_page115), [143](#_page143), [186](#_page186), [332](#_page332), [344](#_page344), [350](#_page350) – [352](#_page352), [355](#_page355), [356](#_page356), [361](#_page361), [363](#_page363) – [369](#_page369), [373](#_page373), [375](#_page375), [376](#_page376), [379](#_page379), [410](#_page410), [414](#_page414), [504](#_page504)

Голейзовский К. Я. [284](#_page284), [285](#_page285)

Головин А. Я. [114](#_page114), [115](#_page115), [118](#_page118) – [120](#_page120), [131](#_page131) – [140](#_page140), [142](#_page142), [147](#_page147), [148](#_page148), [159](#_page159) – [164](#_page164), [170](#_page170), [172](#_page172), [174](#_page174), [179](#_page179) – [181](#_page181), [183](#_page183), [184](#_page184), [187](#_page187) – [189](#_page189), [194](#_page194) – [200](#_page200), [203](#_page203), [205](#_page205) – [209](#_page209), [212](#_page212), [213](#_page213), [215](#_page215), [223](#_page223), [224](#_page224), [496](#_page496), [497](#_page497), [499](#_page499), [500](#_page500)

Головина О. Н. [468](#_page468)

Голубев А. А. [175](#_page175)

Голоушев С. С. (пс. Сергей Глаголь) [15](#_page015), [491](#_page491)

Гольдони Карло [10](#_page010), [138](#_page138)

Гончарова Н. П. [507](#_page507)

Горин-Горяинов Б. А. [114](#_page114), [145](#_page145), [159](#_page159), [185](#_page185), [208](#_page208), [210](#_page210), [216](#_page216)

Городецкий С. М. [282](#_page282), [321](#_page321), [345](#_page345), [346](#_page346), [502](#_page502), [504](#_page504)

Городинский В. М. [406](#_page406), [473](#_page473), [506](#_page506), [508](#_page508)

Горький А. М. [20](#_page020), [21](#_page021), [24](#_page024) – [28](#_page028), [30](#_page030), [34](#_page034), [35](#_page035), [39](#_page039), [44](#_page044), [61](#_page061), [62](#_page062), [71](#_page071) – [74](#_page074), [443](#_page443), [489](#_page489), [492](#_page492)

Гофман Эрнст Теодор Амадей [140](#_page140), [144](#_page144), [166](#_page166), [216](#_page216), [441](#_page441)

Гофмансталь Гуго фон [39](#_page039), [50](#_page050), [87](#_page087), [99](#_page099), [116](#_page116), [144](#_page144), [162](#_page162), [164](#_page164)

Гоцци Карло [171](#_page171), [172](#_page172)

Грановский А. М. [397](#_page397)

Грек Феофан [427](#_page427)

Гретри Андре [471](#_page471)

Грибоедов А. С. [36](#_page036), [381](#_page381) – [392](#_page392), [414](#_page414)

Григ Эдвард [71](#_page071)

Григорович Н. В. [6](#_page006)

Григорович О. П. [186](#_page186)

Григорьев А. А. [187](#_page187), [302](#_page302), [381](#_page381)

Григорьев Б. Д. [193](#_page193)

Грильпарцер Франц [78](#_page078)

Грипич А. Л. [300](#_page300), [503](#_page503)

Громов П. П. [89](#_page089), [494](#_page494)

Гроссман Л. П. [356](#_page356), [377](#_page377), [504](#_page504)

Гроссман-Рощина И. С. [435](#_page435)

Грохольский В. П. [468](#_page468)

Гуковский Г. А. [352](#_page352), [504](#_page504)

Гунст Е. А. [57](#_page057), [493](#_page493)

Гурвич А. С. [435](#_page435), [438](#_page438), [439](#_page439), [507](#_page507)

Гуревич Л. Я. [87](#_page087), [119](#_page119), [120](#_page120), [146](#_page146), [179](#_page179), [181](#_page181), [183](#_page183) – [185](#_page185), [194](#_page194), [494](#_page494), [496](#_page496) – [499](#_page499)

Гус М. С. [509](#_page509)

Гусман Б. Е. [407](#_page407)

Гюго Виктор [462](#_page462)

Давыдов В. Н. [100](#_page100), [117](#_page117), [135](#_page135), [159](#_page159), [214](#_page214), [451](#_page451), [455](#_page455)

Давыдов Ю. Н. [6](#_page006)

Далматов В. П. [145](#_page145), [209](#_page209), [214](#_page214)

Дальцев З. Г. [277](#_page277)

Данте Алигьери [148](#_page148)

Даргомыжский А. С. [127](#_page127), [195](#_page195) – [197](#_page197), [467](#_page467)

Даревский З. Ю. [242](#_page242)

Дебюсси Клод [152](#_page152), [324](#_page324)

Де-Линь [492](#_page492)

Дельер Я. (Плющевский-Плющик Я. А.) [31](#_page031)

Демченко М. С. [484](#_page484)

Денисов В. И. [86](#_page086), [105](#_page105), [106](#_page106), [108](#_page108)

Державин К. Н. [139](#_page139), [496](#_page496), [499](#_page499), [501](#_page501)

Джотто [82](#_page082)

Динамов С. С. [435](#_page435)

Дитрих Марлен [259](#_page259)

Дмитриев В. В. [240](#_page240), [243](#_page243), [354](#_page354), [391](#_page391)

Дмитриев Ю. А. [6](#_page006)

Добужинский М. В. [114](#_page114), [120](#_page120), [138](#_page138)

Домашева М. П. [180](#_page180), [181](#_page181), [194](#_page194)

Доре Густав [148](#_page148)

Достоевский Ф. М. [122](#_page122), [441](#_page441)

Дризен Н. В. [173](#_page173), [175](#_page175)

Друзин В. П. [415](#_page415), [506](#_page506)

Дузе Элеонора [210](#_page210), [458](#_page458)

Дункан Айседора [161](#_page161), [164](#_page164)

Дымов Осип (Перельман О. И.) [72](#_page072)

Дюллен Шарль [488](#_page488), [509](#_page509)

Дюма Александр, сын [450](#_page450), [458](#_page458) – [466](#_page466)

Дягилев С. П. [73](#_page073), [137](#_page137), [142](#_page142)

Евреинов Н. Н. [82](#_page082), [109](#_page109), [173](#_page173), [494](#_page494)

Евсеев К. И. [149](#_page149)

Егоров В. Е. [168](#_page168), [169](#_page169)

Егорычев В. И. [403](#_page403)

Еремеев Н. [495](#_page495)

Ермилов В. В. [414](#_page414), [416](#_page416) – [418](#_page418), [420](#_page420), [435](#_page435), [506](#_page506)

Ермолова М. Н. [10](#_page010)

Ершов И. В. [126](#_page126)

Есипович А. П. [127](#_page127)

Ефименко С. М. [345](#_page345)

Жаров М. И. [255](#_page255), [277](#_page277), [330](#_page330)

Железнов П. И. [447](#_page447)

Жирмунский В. М. (пс. Victor) [181](#_page181), [182](#_page182), [498](#_page498)

Загаров А. Л. [40](#_page040), [142](#_page142) – [146](#_page146)

Загорский М. Б. [244](#_page244), [345](#_page345), [377](#_page377), [401](#_page401), [406](#_page406), [418](#_page418), [500](#_page500), [504](#_page504), [506](#_page506), [507](#_page507)

Загоскин М. Н. [368](#_page368), [369](#_page369)

Зайчиков В. Ф. [249](#_page249), [255](#_page255), [268](#_page268) – [271](#_page271), [277](#_page277), [292](#_page292), [325](#_page325), [338](#_page338), [342](#_page342), [359](#_page359), [370](#_page370), [382](#_page382), [385](#_page385), [416](#_page416), [420](#_page420), [485](#_page485)

Закушняк А. Я. [241](#_page241)

Залка Мате [435](#_page435)

Заславский Д. И. [398](#_page398), [476](#_page476), [506](#_page506), [508](#_page508)

Захава Б. Е. [285](#_page285), [309](#_page309)

Зингерман Б. И. [84](#_page084)

Зноско-Боровский Е. А. [128](#_page128), [130](#_page130), [140](#_page140), [141](#_page141), [174](#_page174), [176](#_page176), [495](#_page495) – [498](#_page498)

Золя Эмиль [44](#_page044)

Зонов А. П. [494](#_page494)

Зощенко М. М. [178](#_page178), [396](#_page396)

Зудерман Герман [31](#_page031), [36](#_page036), [39](#_page039)

Ибсен Генрих [25](#_page025), [28](#_page028), [31](#_page031), [34](#_page034) – [30](#_page030), [39](#_page039), [43](#_page043), [50](#_page050), [52](#_page052), [62](#_page062), [71](#_page071), [72](#_page072), [74](#_page074), [79](#_page079) – [81](#_page081), [99](#_page099), [115](#_page115), [140](#_page140)

{512} Иванов Вяч. И. [50](#_page050), [70](#_page070), [76](#_page076) – [78](#_page078), [113](#_page113), [126](#_page126), [129](#_page129), [152](#_page152), [494](#_page494)

Иванов Евг. П. [81](#_page081), [88](#_page088), [93](#_page093)

Иванов-Козельский М. Т. [10](#_page010)

Иванова М. С. [6](#_page006)

Иванова-Шварсалон В. К. [129](#_page129)

Ивнев Рюрик (Ковалев М. А.) [226](#_page226)

Игорь Глебов, см. [Асафьев Б. В.](#_Tosh0004016)

Ильинский И. В. [6](#_page006), [250](#_page250), [255](#_page255), [263](#_page263), [267](#_page267) – [272](#_page272), [285](#_page285), [305](#_page305), [310](#_page310), [315](#_page315) – [317](#_page317), [330](#_page330), [338](#_page338), [342](#_page342), [382](#_page382), [384](#_page384), [391](#_page391), [397](#_page397), [401](#_page401), [402](#_page402), [406](#_page406), [417](#_page417), [420](#_page420), [431](#_page431), [432](#_page432), [453](#_page453), [455](#_page455), [456](#_page456), [474](#_page474) – [476](#_page476), [501](#_page501) – [504](#_page504), [506](#_page506), [507](#_page507)

Ильф И. А. [456](#_page456)

Ильяшенко (Ия) Л. С. [176](#_page176), [177](#_page177)

Ионеско Эжен [178](#_page178)

Иорданский Н. И. (пс. Н. Негорев) [80](#_page080), [112](#_page112), [494](#_page494), [495](#_page495)

Кайзер Георг [321](#_page321)

Кайранский А. А. [189](#_page189), [499](#_page499)

Калашников Ю. С. [6](#_page006), [103](#_page103), [297](#_page297), [495](#_page495), [503](#_page503)

Калло Жак [150](#_page150), [470](#_page470)

Кальдерон де ла Барка Педро [115](#_page115), [129](#_page129), [143](#_page143), [152](#_page152), [181](#_page181) – [183](#_page183), [218](#_page218)

Кальм Д. С. [440](#_page440), [441](#_page441), [507](#_page507)

Каменский В. В. [321](#_page321)

Карабанов Н. В. [309](#_page309)

Каратыгин В. Г. [502](#_page502)

Карне Марсель [34](#_page034)

Карпов Е. П. [233](#_page233)

Катаяма Сен [336](#_page336)

Качалов В. И. [14](#_page014), [17](#_page017), [21](#_page021), [24](#_page024)

Келлерман Бернхард [281](#_page281), [282](#_page282)

Кельберер А. В. [259](#_page259), [357](#_page357), [403](#_page403), [477](#_page477)

Керженцев П. М. [241](#_page241), [386](#_page386), [500](#_page500), [506](#_page506)

Кириллов М. Ф. [285](#_page285), [403](#_page403), [430](#_page430)

Кирсанов С. И. [443](#_page443)

Киршон В. М. [403](#_page403), [435](#_page435), [447](#_page447), [507](#_page507)

Киселев В. П. [245](#_page245), [354](#_page354)

Ключевский В. О. [381](#_page381)

Книппер-Чехова О. Л. [10](#_page010) – [12](#_page012), [14](#_page014), [15](#_page015), [17](#_page017), [22](#_page022), [24](#_page024), [25](#_page025), [28](#_page028), [491](#_page491), [492](#_page492)

Коваленская Н. Г. [127](#_page127), [134](#_page134), [135](#_page135), [179](#_page179), [182](#_page182), [183](#_page183), [194](#_page194), [210](#_page210), [214](#_page214)

Коваль-Самборский И. И. [311](#_page311), [313](#_page313)

Ковальский Н. Н. [468](#_page468), [470](#_page470), [497](#_page497)

Козиков С. В. [309](#_page309)

Коклен Бенуа-Констан, старший [171](#_page171)

Коленда В. К. [97](#_page097), [98](#_page098)

Комарденков В. П. [321](#_page321)

Комаровская Н. И. [145](#_page145)

Комиссаржевская В. Ф. [44](#_page044), [71](#_page071), [73](#_page073) – [76](#_page076), [79](#_page079) – [84](#_page084), [86](#_page086), [87](#_page087), [99](#_page099) – [111](#_page111), [114](#_page114), [115](#_page115), [117](#_page117) – [119](#_page119), [128](#_page128), [166](#_page166), [186](#_page186), [450](#_page450), [494](#_page494)

Комиссаржевский Ф. Ф. [74](#_page074), [101](#_page101), [107](#_page107), [109](#_page109), [113](#_page113), [494](#_page494), [495](#_page495)

Кон Ф. Я. [435](#_page435), [484](#_page484)

Коренев М. М. [255](#_page255), [352](#_page352)

Корнев Н. А. [117](#_page117)

Корнель Пьер [121](#_page121)

Коровин К. А. [58](#_page058), [114](#_page114), [138](#_page138), [142](#_page142), [143](#_page143), [145](#_page145), [148](#_page148), [208](#_page208)

Корчагина-Александровская Е. П. [114](#_page114), [216](#_page216)

Коршунов Ф. П. [429](#_page429)

Косоротов А. И. [39](#_page039), [74](#_page074)

Костин В. И. [427](#_page427)

Костомолоцкий А. О. [403](#_page403)

Костров Тарас (Мартыновский А. С.) [407](#_page407), [507](#_page507)

Кошеверов А. С. [12](#_page012), [25](#_page025), [27](#_page027) – [29](#_page029), [31](#_page031), [34](#_page034)

Крамской И. Н. [13](#_page013)

Краснова Н. П. [129](#_page129)

Краснощеков Г. [506](#_page506)

Кристи Г. В. [488](#_page488), [509](#_page509)

Кровский И. Ф. [12](#_page012)

Кроммелинк Фернан [260](#_page260) – [262](#_page262), [265](#_page265), [266](#_page266), [268](#_page268), [270](#_page270) – [272](#_page272)

Крупенский А. Д. [115](#_page115)

Крупская Н. К. [241](#_page241), [242](#_page242)

Крути И. А. [431](#_page431), [441](#_page441), [507](#_page507)

Крэг Эдуард Гордон (Craig) [66](#_page066), [120](#_page120), [121](#_page121), [125](#_page125), [138](#_page138), [169](#_page169), [170](#_page170)

Кугель А. Р. (пс. Homo novus) [80](#_page080), [82](#_page082), [94](#_page094), [100](#_page100), [101](#_page101), [105](#_page105), [113](#_page113), [128](#_page128), [136](#_page136) – [138](#_page138), [145](#_page145), [146](#_page146), [160](#_page160), [165](#_page165), [174](#_page174), [179](#_page179), [185](#_page185), [186](#_page186), [189](#_page189), [190](#_page190), [191](#_page191), [200](#_page200), [202](#_page202), [215](#_page215), [216](#_page216), [311](#_page311), [317](#_page317), [366](#_page366), [370](#_page370), [374](#_page374), [377](#_page377), [378](#_page378), [494](#_page494) – [499](#_page499), [503](#_page503), [505](#_page505)

Кузмин М. А. [94](#_page094), [141](#_page141), [149](#_page149), [217](#_page217), [497](#_page497), [499](#_page499)

Кузнецов Е. М. [238](#_page238), [241](#_page241), [500](#_page500)

Кузнецов К. В. [278](#_page278)

Кузнецов С. Л. [402](#_page402), [428](#_page428), [455](#_page455)

Кузнецова-Бенуа М. Н. [147](#_page147), [148](#_page148)

Кузьмин-Караваев К. К. [177](#_page177)

Кукрыниксы (Куприянов М. В., Крылов П. Н., Соколов Н. А.) [344](#_page344), [398](#_page398) – [401](#_page401), [404](#_page404)

Кулиш Н. Г. [447](#_page447)

Кульбин Н. И. [150](#_page150), [151](#_page151)

Куприна-Иорданская М. К. [99](#_page099), [495](#_page495)

Курбе Гюстав [485](#_page485)

Кустодиев Б. М. [138](#_page138)

Лавинский А. М. [245](#_page245)

Лаврентьев А. Н. [208](#_page208), [214](#_page214), [215](#_page215)

Лазарев-Теплинский Ф. К. [29](#_page029), [492](#_page492)

Лазаревский Б. А. [31](#_page031), [492](#_page492)

Лазаренко В. Е. [249](#_page249)

Ланской В. А. [12](#_page012)

Левидов М. Ю. [271](#_page271), [357](#_page357), [377](#_page377), [379](#_page379), [451](#_page451), [455](#_page455), [502](#_page502), [505](#_page505), [508](#_page508)

Левинсон А. Я. [231](#_page231), [232](#_page232), [498](#_page498), [500](#_page500)

Левитан И. И. [425](#_page425)

Лейстиков И. [459](#_page459), [462](#_page462)

Лекок Шарль [462](#_page462)

Ленин В. И. [44](#_page044)

Ленский А. П. [36](#_page036), [110](#_page110), [115](#_page115), [302](#_page302), [450](#_page450)

Ленский В. Я. [492](#_page492)

Леонов Л. М. [396](#_page396), [424](#_page424), [447](#_page447)

Лермонтов М. Ю. [115](#_page115), [143](#_page143), [179](#_page179), [186](#_page186), [201](#_page201), [204](#_page204), [206](#_page206), [208](#_page208) – [212](#_page212), [214](#_page214), [218](#_page218)

Лесков Н. С. [351](#_page351)

Лешков П. И. [159](#_page159), [183](#_page183), [194](#_page194)

Либединский Ю. Н. [415](#_page415), [506](#_page506)

Лилина М. П. [14](#_page014), [46](#_page046), [62](#_page062)

Линдер Макс [282](#_page282)

{513} Лисицкий Эль (Л. М.) [395](#_page395)

Лист Ференц [328](#_page328), [330](#_page330)

Литовский О. С. [377](#_page377), [407](#_page407), [420](#_page420), [429](#_page429), [507](#_page507)

Лишин М. Е. [255](#_page255), [277](#_page277)

Логинов А. В. [430](#_page430)

Логинова Е. В. [384](#_page384), [386](#_page386), [475](#_page475)

Лойтер Н. Б. [255](#_page255)

Локшина Х. А. [255](#_page255)

Лосев Н. К. [268](#_page268)

Лужский В. В. [24](#_page024)

Луначарский А. В. [83](#_page083), [113](#_page113), [165](#_page165), [222](#_page222), [223](#_page223), [226](#_page226), [229](#_page229), [231](#_page231), [232](#_page232), [234](#_page234), [235](#_page235), [240](#_page240), [242](#_page242), [250](#_page250), [252](#_page252), [253](#_page253), [272](#_page272), [273](#_page273), [301](#_page301), [302](#_page302), [317](#_page317), [318](#_page318), [332](#_page332), [336](#_page336), [338](#_page338), [356](#_page356), [362](#_page362), [365](#_page365), [370](#_page370) – [372](#_page372), [376](#_page376) – [379](#_page379), [390](#_page390), [396](#_page396) – [398](#_page398), [435](#_page435), [438](#_page438), [494](#_page494), [495](#_page495), [500](#_page500) – [506](#_page506)

Луначарская-Розенель Н. А. [399](#_page399), [506](#_page506)

Лучинин П. П. [25](#_page025)

Любимов А. М. [96](#_page096)

Люце В. В. [255](#_page255), [259](#_page259)

Макаров М. Я. [314](#_page314)

Малевич К. С. [229](#_page229) – [231](#_page231)

Малков Н. П. [500](#_page500)

Малько Н. А. [197](#_page197)

Малютин Я. О. [133](#_page133), [134](#_page134), [203](#_page203), [204](#_page204), [215](#_page215), [216](#_page216), [496](#_page496), [499](#_page499)

Мамонтов С. И. [49](#_page049), [62](#_page062)

Мандельштам О. Э. [81](#_page081), [95](#_page095), [227](#_page227), [494](#_page494), [500](#_page500)

Мане Эдуард [155](#_page155), [462](#_page462)

Маныкин-Невструев Н. А. [495](#_page495)

Марголин С. А. [240](#_page240), [242](#_page242), [250](#_page250), [277](#_page277), [500](#_page500) – [502](#_page502)

Марджанов (Марджанишвили) К. А. [283](#_page283)

Мариво Пьер [63](#_page063)

Марков П. А. [6](#_page006), [243](#_page243), [268](#_page268), [269](#_page269), [279](#_page279), [281](#_page281), [311](#_page311), [317](#_page317) – [319](#_page319), [324](#_page324), [332](#_page332), [333](#_page333), [336](#_page336), [338](#_page338), [348](#_page348), [351](#_page351), [356](#_page356), [377](#_page377), [378](#_page378), [420](#_page420), [431](#_page431), [432](#_page432), [435](#_page435), [500](#_page500) – [505](#_page505), [507](#_page507)

Мартине Марсель [277](#_page277), [278](#_page278), [280](#_page280), [321](#_page321)

Мартинсон С. А. [333](#_page333), [338](#_page338), [341](#_page341), [431](#_page431), [432](#_page432), [441](#_page441)

Маслацов В. А. [357](#_page357), [382](#_page382)

Матвеев А. Т. [232](#_page232)

Махлис И. П. [260](#_page260), [275](#_page275), [283](#_page283), [302](#_page302), [379](#_page379)

Мацкин А. П. [258](#_page258), [422](#_page422), [424](#_page424), [444](#_page444), [446](#_page446), [451](#_page451), [453](#_page453), [456](#_page456), [501](#_page501), [507](#_page507), [508](#_page508)

Маяковский В. В. [226](#_page226) – [232](#_page232), [241](#_page241) – [245](#_page245), [247](#_page247) – [251](#_page251), [253](#_page253), [257](#_page257), [259](#_page259), [272](#_page272), [273](#_page273), [282](#_page282), [285](#_page285), [287](#_page287), [302](#_page302), [317](#_page317), [321](#_page321), [337](#_page337), [343](#_page343), [358](#_page358), [365](#_page365), [366](#_page366), [370](#_page370), [377](#_page377), [378](#_page378), [395](#_page395), [397](#_page397) – [421](#_page421), [443](#_page443), [458](#_page458), [483](#_page483), [484](#_page484), [489](#_page489), [500](#_page500), [502](#_page502), [505](#_page505) – [507](#_page507)

Мгебров А. А. [84](#_page084), [150](#_page150), [152](#_page152) – [154](#_page154), [156](#_page156), [175](#_page175), [176](#_page176), [241](#_page241), [242](#_page242), [494](#_page494), [497](#_page497), [498](#_page498)

Медунецкий К. К. [260](#_page260), [264](#_page264)

Мейербер Джакомо [127](#_page127)

Мельников П. И. [142](#_page142)

Мендельсон-Бартольди Феликс [36](#_page036), [40](#_page040)

Мережковский Д. С. [34](#_page034), [35](#_page035), [160](#_page160), [193](#_page193), [194](#_page194), [441](#_page441), [492](#_page492), [497](#_page497)

Мериме Проспер [443](#_page443)

Метерлинк Морис [21](#_page021), [22](#_page022), [34](#_page034) – [39](#_page039), [43](#_page043), [45](#_page045) – [47](#_page047), [50](#_page050) – [62](#_page062), [66](#_page066), [68](#_page068), [71](#_page071), [72](#_page072), [76](#_page076), [77](#_page077), [82](#_page082) – [87](#_page087), [95](#_page095), [104](#_page104), [105](#_page105), [107](#_page107), [113](#_page113), [115](#_page115), [166](#_page166)

Миклашевский К. М. [281](#_page281), [283](#_page283), [502](#_page502)

Мирбо Октав [451](#_page451)

Мирский Д. [392](#_page392), [506](#_page506)

Митрофанова И. В. [6](#_page006)

Мичурин Г. М. [392](#_page392), [445](#_page445)

Михайлов А. [177](#_page177)

Михайловский Н. К. [25](#_page025)

Михоэлс С. М. [338](#_page338)

Мичурина-Самойлова В. А. [159](#_page159)

Мокульский С. С. [276](#_page276), [279](#_page279), [283](#_page283), [402](#_page402), [408](#_page408), [502](#_page502), [506](#_page506)

Мологин Н. К. [255](#_page255), [365](#_page365)

Мольер Жан Батист [115](#_page115), [121](#_page121), [131](#_page131) – [133](#_page133), [136](#_page136) – [139](#_page139), [218](#_page218), [410](#_page410)

Монахов И. И. [428](#_page428)

Моор Д. С. [415](#_page415), [416](#_page416)

Мопассан Ги де [34](#_page034)

Мордмиллович Э. Э. [392](#_page392)

Морозов С. Т. [24](#_page024)

Москвин И. М. [11](#_page011), [12](#_page012), [14](#_page014), [24](#_page024), [450](#_page450)

Мосолов Б. С. [129](#_page129)

Моцарт Вольфганг Амедей [384](#_page384), [385](#_page385)

Мочалов П. С. [166](#_page166)

Мстиславский С. С. [506](#_page506)

Мунт Е. М. [12](#_page012), [28](#_page028), [33](#_page033), [37](#_page037), [39](#_page039), [116](#_page116)

Мунт О. М. [10](#_page010), [12](#_page012), [17](#_page017), [71](#_page071), [73](#_page073), [491](#_page491)

Муратов П. П. [204](#_page204)

Мусоргский М. П. [127](#_page127)

Мухин М. Г. [305](#_page305), [307](#_page307), [310](#_page310), [342](#_page342), [359](#_page359), [382](#_page382), [386](#_page386), [388](#_page388), [389](#_page389), [392](#_page392), [485](#_page485)

Найденов С. А. [31](#_page031), [39](#_page039), [74](#_page074)

Направник Э. Ф. [126](#_page126), [147](#_page147)

Негорев Н., см. [Иорданский Н. И.](#_Tosh0004017)

Немирова-Ральф А. А. [185](#_page185), [214](#_page214), [215](#_page215)

Немирович-Данченко Вл. И. [9](#_page009) – [19](#_page019), [22](#_page022), [24](#_page024), [25](#_page025), [28](#_page028), [30](#_page030), [31](#_page031), [35](#_page035), [43](#_page043), [44](#_page044), [46](#_page046), [48](#_page048), [49](#_page049), [51](#_page051), [61](#_page061), [70](#_page070), [73](#_page073), [85](#_page085), [97](#_page097), [100](#_page100), [104](#_page104), [105](#_page105), [113](#_page113), [123](#_page123), [143](#_page143), [144](#_page144), [194](#_page194), [197](#_page197), [233](#_page233), [234](#_page234), [255](#_page255) – [257](#_page257), [273](#_page273), [309](#_page309), [315](#_page315), [317](#_page317), [462](#_page462), [489](#_page489), [491](#_page491), [492](#_page492), [495](#_page495), [497](#_page497)

Нестеров А. Е. [420](#_page420)

Нестеров М. В. [191](#_page191)

Никольский Л. Я. [128](#_page128)

Ницше Фридрих [19](#_page019), [22](#_page022), [45](#_page045)

Новицкий П. И. [345](#_page345), [397](#_page397), [404](#_page404), [504](#_page504), [506](#_page506)

Новский Б. [506](#_page506)

Образцова А. Г. [504](#_page504)

Озаровский Ю. Э. [115](#_page115), [118](#_page118), [111](#_page111), [135](#_page135), [137](#_page137)

Олеша Ю. К. [396](#_page396), [422](#_page422), [436](#_page436) – [442](#_page442), [447](#_page447), [458](#_page458)

Омега, см. [Трозинер Ф. В.](#_Tosh0004018)

О’Нил Юджин [264](#_page264), [394](#_page394)

Орлинский А. Р. [506](#_page506)

Орлов В. Н. [45](#_page045), [493](#_page493), [494](#_page494)

Орлов Д. Н. [255](#_page255), [277](#_page277), [278](#_page278), [290](#_page290), [297](#_page297), [299](#_page299) – [301](#_page301)

Осинский Н. (Оболенский В. В.) [505](#_page505), [506](#_page506)

{514} Осипов И., см. [Абельсон И. О.](#_Tosh0004019)

Осокин А. Е. [128](#_page128)

Островский А. Н. [9](#_page009), [10](#_page010), [31](#_page031), [36](#_page036), [74](#_page074), [179](#_page179), [185](#_page185) – [190](#_page190), [192](#_page192), [193](#_page193), [218](#_page218), [228](#_page228), [287](#_page287) – [291](#_page291), [293](#_page293) – [296](#_page296), [298](#_page298) – [310](#_page310), [312](#_page312), [314](#_page314) – [320](#_page320), [332](#_page332)

Островский Н. А. [486](#_page486)

Оффенбах Жак [462](#_page462)

Охлопков Н. П. [277](#_page277), [472](#_page472)

Павлинова В. П. [196](#_page196)

Павлов В. А. [436](#_page436)

Пальерон Эдуард Жюль Анри [9](#_page009), [10](#_page010)

Парнах В. Я. [284](#_page284)

Пастернак Б. Л. [45](#_page045), [218](#_page218), [350](#_page350), [457](#_page457), [499](#_page499)

Пашковский Д. Х. [223](#_page223)

Певцов И. Н. [28](#_page028), [29](#_page029), [31](#_page031), [37](#_page037) – [40](#_page040), [338](#_page338), [492](#_page492)

Петри Эгон [282](#_page282)

Петров Е. П. [456](#_page456)

Петров Н. В. [128](#_page128), [203](#_page203), [204](#_page204), [377](#_page377), [499](#_page499)

Петров-Водкин К. С. [240](#_page240), [427](#_page427)

Петровский А. П. [74](#_page074), [100](#_page100), [145](#_page145), [180](#_page180)

Пикассо Пабло [34](#_page034), [91](#_page091), [286](#_page286)

Пиксанов Н. К. [390](#_page390), [391](#_page391)

Пикфорд Мэри [282](#_page282)

Пиль Гарри [282](#_page282)

Пинеро Артур [174](#_page174)

Пиотровский А. И. [230](#_page230), [342](#_page342), [344](#_page344), [428](#_page428), [430](#_page430), [504](#_page504), [507](#_page507)

Пиранделло Луиджи [259](#_page259)

Пискатор Эрвин [253](#_page253)

Платон [45](#_page045)

Платон И. С. [31](#_page031)

Платонов А. П. [396](#_page396)

Плевако Н. [224](#_page224), [225](#_page225)

Плетнев В. Ф. [396](#_page396)

Плучек В. Н. [366](#_page366)

По Эдгар [120](#_page120)

Погодин Н. Ф. [447](#_page447)

Подгаецкий М. Г. [281](#_page281)

Подгорный В. А. [72](#_page072), [494](#_page494)

Позднев А. [502](#_page502)

Поземковский Г. М. [225](#_page225)

Покровский М. Н. [421](#_page421)

Полоцкая Э. А. [491](#_page491), [492](#_page492)

Попов А. Д. [457](#_page457)

Попов Г. Н. [485](#_page485)

Попов Н. А. [74](#_page074)

Попов Н. Н. [324](#_page324)

Попов С. А. [61](#_page061), [62](#_page062), [115](#_page115)

Попова И. В. [6](#_page006)

Попова Л. С. [260](#_page260), [261](#_page261), [265](#_page265), [268](#_page268), [274](#_page274), [278](#_page278), [279](#_page279)

Потапенко И. Н. [31](#_page031)

Потемкин П. П. [120](#_page120)

Потехин А. А. [186](#_page186)

Потоцкая М. А. [119](#_page119)

Правдин О. А. [10](#_page010)

Принципар П. И. [25](#_page025)

Пронин Б. К. [71](#_page071), [193](#_page193)

Путти Лиа де [282](#_page282)

Пушкин А. С. [97](#_page097), [166](#_page166), [179](#_page179), [186](#_page186), [195](#_page195), [197](#_page197), [198](#_page198), [204](#_page204), [302](#_page302), [352](#_page352), [386](#_page386), [410](#_page410), [467](#_page467), [468](#_page468), [473](#_page473), [483](#_page483), [485](#_page485)

Пчельников П. М. [10](#_page010)

Пшенин В. Ф. [445](#_page445)

Пшибышевский Станислав [31](#_page031), [34](#_page034) – [37](#_page037), [39](#_page039) – [41](#_page041), [43](#_page043), [50](#_page050), [86](#_page086), [87](#_page087)

Пырьев И. А. [306](#_page306), [307](#_page307), [309](#_page309)

Пяст В. А. [129](#_page129), [150](#_page150), [496](#_page496)

Рабинович М. [499](#_page499)

Равич Н. А. [396](#_page396)

Радлов С. Э. [317](#_page317), [346](#_page346), [354](#_page354), [366](#_page366), [377](#_page377), [503](#_page503) – [505](#_page505)

Раевская Е. М. [24](#_page024)

Райх З. Н. [255](#_page255), [259](#_page259), [285](#_page285), [310](#_page310), [311](#_page311), [313](#_page313), [330](#_page330), [331](#_page331), [333](#_page333), [342](#_page342), [358](#_page358), [363](#_page363), [369](#_page369), [372](#_page372), [380](#_page380), [382](#_page382), [383](#_page383), [388](#_page388), [389](#_page389), [391](#_page391), [412](#_page412), [415](#_page415), [417](#_page417), [429](#_page429), [432](#_page432), [439](#_page439) – [442](#_page442), [448](#_page448), [458](#_page458), [460](#_page460), [461](#_page461), [465](#_page465), [466](#_page466), [478](#_page478)

Рамо Жан Филипп [133](#_page133)

Расин Жан [121](#_page121), [131](#_page131)

Рачковская В. А. [134](#_page134), [135](#_page135)

Рейнгардт Макс [120](#_page120), [121](#_page121), [142](#_page142), [397](#_page397)

Ремизов А. М. [35](#_page035), [37](#_page037), [492](#_page492)

Ремизов Н. В. [157](#_page157)

Ремизова В. Ф. [306](#_page306), [308](#_page308)

Ренуар Огюст [462](#_page462)

Репнин П. П. [249](#_page249), [321](#_page321)

Рерих Н. К. [138](#_page138)

Родина Т. М. [6](#_page006)

Родченко А. М. [260](#_page260), [400](#_page400), [401](#_page401), [404](#_page404)

Розанов В. В. [441](#_page441)

Роксанова М. Л. [12](#_page012), [15](#_page015), [25](#_page025)

Ромашов Б. С. [277](#_page277), [284](#_page284), [285](#_page285), [502](#_page502)

Россов Н. П. [10](#_page010), [144](#_page144), [497](#_page497)

Россовский Н. А. [128](#_page128), [136](#_page136), [491](#_page491), [496](#_page496)

Ростан Эдмон [272](#_page272)

Ростиславов А. А. [127](#_page127), [128](#_page128), [495](#_page495)

Ростова Н. В. [180](#_page180), [192](#_page192)

Ростоцкий Б. И. [6](#_page006), [404](#_page404), [436](#_page436), [506](#_page506), [507](#_page507)

Рощина-Инсарова Е. Н. [174](#_page174), [180](#_page180), [185](#_page185), [188](#_page188) – [193](#_page193), [208](#_page208), [210](#_page210)

Рубинштейн И. Л. [162](#_page162), [164](#_page164), [165](#_page165)

Румянцев П. И. [509](#_page509)

Рутковская Б. И. [259](#_page259), [325](#_page325)

Рыбаков Н. Х. [302](#_page302), [315](#_page315)

Рыкалова Н. В. [187](#_page187)

Рылеев К. Ф. [386](#_page386)

Рышков В. А. [185](#_page185), [301](#_page301)

Савина М. Г. [100](#_page100), [117](#_page117) – [119](#_page119), [135](#_page135), [145](#_page145), [159](#_page159), [180](#_page180), [181](#_page181)

Савицкая М. Г. [11](#_page011), [12](#_page012), [14](#_page014)

Садовская О. О. [186](#_page186), [187](#_page187), [302](#_page302)

Садовский М. П. [187](#_page187), [302](#_page302), [315](#_page315)

Садовский П. М. [428](#_page428)

Салтыков-Щедрин М. Е. [138](#_page138), [414](#_page414)

Сальвини Томмазо [121](#_page121)

Самойлов Е. В. [485](#_page485)

Самосуд С. А. [468](#_page468), [473](#_page473)

Санин А. А. [11](#_page011), [24](#_page024), [25](#_page025), [141](#_page141), [142](#_page142)

Сапунов Н. Н. [57](#_page057), [62](#_page062), [64](#_page064), [79](#_page079) – [81](#_page081), [92](#_page092), [94](#_page094), [130](#_page130), [138](#_page138), [150](#_page150), [193](#_page193), [230](#_page230)

Сахновский В. Г. [501](#_page501), [502](#_page502)

Сац А. М. [493](#_page493)

Сац И. А. [50](#_page050), [58](#_page058), [62](#_page062), [64](#_page064), [72](#_page072), [493](#_page493)

Свердлин Л. Н. [422](#_page422), [444](#_page444), [445](#_page445), [448](#_page448)

Свидерский А. И. [394](#_page394)

{515} Свирский А. И. [71](#_page071)

Северная М. И. [10](#_page010)

Сейфуллина Л. Н. [486](#_page486)

Сельвинский И. Л. [422](#_page422), [424](#_page424) – [426](#_page426), [429](#_page429), [430](#_page430), [447](#_page447), [507](#_page507)

Семашко Н. А. [272](#_page272), [286](#_page286), [377](#_page377), [435](#_page435)

Серафимович А. С. [244](#_page244)

Сергеенко П. А. [15](#_page015)

Серебряникова Н. И. [335](#_page335), [382](#_page382), [401](#_page401), [463](#_page463), [477](#_page477)

Серов В. А. [164](#_page164)

Симов В. А. [58](#_page058), [138](#_page138), [168](#_page168)

Синкле Эптон [281](#_page281)

Скрябин А. Н. [161](#_page161)

Слонимский А. [313](#_page313), [377](#_page377), [503](#_page503)

Смолич Н. В. [180](#_page180), [223](#_page223)

Смурский К. [495](#_page495)

Снегирев Б. М. [28](#_page028)

Собинов Л. В. [147](#_page147), [148](#_page148)

Соболев Ю. В. [241](#_page241), [324](#_page324), [325](#_page325), [382](#_page382), [500](#_page500), [503](#_page503), [505](#_page505)

Соколова А. И. [468](#_page468)

Соколова М. [492](#_page492)

Соллертинский И. И. [126](#_page126), [163](#_page163), [470](#_page470), [472](#_page472), [473](#_page473), [496](#_page496), [497](#_page497), [508](#_page508)

Соллогуб Ф. Л. [120](#_page120), [497](#_page497)

Соловьев В. Н. [45](#_page045), [149](#_page149), [150](#_page150), [172](#_page172), [181](#_page181), [188](#_page188), [193](#_page193), [206](#_page206), [215](#_page215), [230](#_page230), [377](#_page377), [498](#_page498), [499](#_page499), [504](#_page504)

Соловьев Т. Д. [293](#_page293) – [297](#_page297)

Сологуб Ф. К. [70](#_page070), [89](#_page089), [108](#_page108), [109](#_page109), [149](#_page149), [150](#_page150), [156](#_page156) – [161](#_page161)

Сомов К. А. [63](#_page063)

Софокл [115](#_page115)

Сталин И. В. [484](#_page484)

Станиславский К. С. [9](#_page009) – [17](#_page017), [19](#_page019), [21](#_page021), [22](#_page022), [24](#_page024) – [26](#_page026), [28](#_page028) – [31](#_page031), [34](#_page034), [35](#_page035), [37](#_page037), [38](#_page038), [42](#_page042) – [44](#_page044), [46](#_page046) – [51](#_page051), [57](#_page057), [61](#_page061) – [63](#_page063), [65](#_page065), [67](#_page067), [68](#_page068) – [70](#_page070), [73](#_page073), [74](#_page074), [76](#_page076), [96](#_page096), [97](#_page097), [100](#_page100), [102](#_page102) – [104](#_page104), [110](#_page110) – [113](#_page113), [119](#_page119), [122](#_page122), [123](#_page123), [125](#_page125), [138](#_page138), [144](#_page144), [146](#_page146), [153](#_page153), [164](#_page164), [166](#_page166) – [172](#_page172), [181](#_page181), [185](#_page185), [194](#_page194), [197](#_page197), [198](#_page198), [233](#_page233), [234](#_page234), [237](#_page237), [255](#_page255) – [257](#_page257), [259](#_page259), [267](#_page267), [268](#_page268), [318](#_page318), [319](#_page319), [330](#_page330), [336](#_page336), [351](#_page351), [353](#_page353), [420](#_page420), [424](#_page424), [480](#_page480), [481](#_page481), [483](#_page483), [487](#_page487) – [493](#_page493), [495](#_page495), [497](#_page497) – [499](#_page499)

Станкевич Н. В. [194](#_page194)

Старк Э. А. (пс. Зигфрид) [110](#_page110), [183](#_page183), [495](#_page495), [498](#_page498)

Старковский П. И. [357](#_page357), [391](#_page391), [463](#_page463)

Старокадомский М. Л. [455](#_page455)

Стаханов А. Г. [484](#_page484)

Стахович А. А. [24](#_page024)

Стебницкий Г. [499](#_page499)

Стеклов Ю. М. [113](#_page113), [495](#_page495)

Стеллецкий Д. С. [169](#_page169)

Стенберг В. А. [260](#_page260), [264](#_page264), [485](#_page485)

Стенберг Г. А. [260](#_page260), [264](#_page264)

Стенич В. И. [467](#_page467), [468](#_page468), [473](#_page473)

Степанова В. Ф. [274](#_page274) – [276](#_page276), [502](#_page502)

Столыпин П. А. [118](#_page118)

Стравинская И. А. [145](#_page145)

Стравинский И. Ф. [34](#_page034), [224](#_page224), [225](#_page225), [371](#_page371)

Стражев В. И. [94](#_page094)

Стрельская В. В. [159](#_page159), [186](#_page186)

Стриндберг Йухан Август [39](#_page039), [50](#_page050), [72](#_page072), [153](#_page153) – [156](#_page156), [158](#_page158), [304](#_page304)

Студенцов Е. П. [198](#_page198), [208](#_page208), [211](#_page211)

Суворин А. С. [136](#_page136)

Судейкин С. Ю. [53](#_page053), [57](#_page057), [62](#_page062), [64](#_page064), [82](#_page082), [129](#_page129), [141](#_page141), [178](#_page178), [193](#_page193)

Судьбинин И. И. [215](#_page215), [223](#_page223)

Суллержицкий Л. А. [69](#_page069), [70](#_page070), [168](#_page168), [170](#_page170)

Сумбатова М. Н. [94](#_page094)

Суханова М. Ф. [245](#_page245), [255](#_page255), [417](#_page417), [454](#_page454), [501](#_page501), [507](#_page507)

Сухово-Кобылин А. В. [36](#_page036), [179](#_page179), [214](#_page214) – [216](#_page216), [273](#_page273), [275](#_page275) – [278](#_page278), [332](#_page332), [452](#_page452), [454](#_page454), [455](#_page455)

Сысоев В. А. [250](#_page250)

Таиров А. Я. [233](#_page233), [234](#_page234), [242](#_page242), [255](#_page255), [257](#_page257), [264](#_page264), [265](#_page265), [302](#_page302), [412](#_page412), [436](#_page436), [456](#_page456)

Тальников Д. Л. [356](#_page356), [368](#_page368), [371](#_page371), [373](#_page373), [377](#_page377), [384](#_page384), [385](#_page385), [401](#_page401), [402](#_page402), [406](#_page406), [458](#_page458), [460](#_page460), [464](#_page464), [494](#_page494), [495](#_page495), [504](#_page504) – [506](#_page506), [508](#_page508)

Тамарин Н. (Акулов Н. Н.) [106](#_page106), [108](#_page108), [495](#_page495)

Тарабукин Н. М. [240](#_page240), [246](#_page246), [261](#_page261), [274](#_page274), [278](#_page278), [313](#_page313), [354](#_page354), [439](#_page439), [500](#_page500) – [504](#_page504), [507](#_page507)

Теляковский В. А. [114](#_page114), [115](#_page115), [117](#_page117) – [120](#_page120), [126](#_page126), [127](#_page127), [134](#_page134) – [137](#_page137), [139](#_page139), [142](#_page142), [145](#_page145), [146](#_page146), [148](#_page148), [159](#_page159), [162](#_page162), [175](#_page175), [180](#_page180), [190](#_page190), [191](#_page191), [194](#_page194), [197](#_page197), [198](#_page198), [200](#_page200), [203](#_page203), [208](#_page208)

Темерин А. А. [255](#_page255), [285](#_page285), [348](#_page348), [401](#_page401)

Тер-Осипян Н. М. [300](#_page300)

Терешкович М. А. [249](#_page249), [268](#_page268), [276](#_page276), [277](#_page277), [285](#_page285), [325](#_page325)

Тик Людвиг [124](#_page124)

Тиме Е. И. [134](#_page134), [135](#_page135), [145](#_page145), [146](#_page146), [159](#_page159), [164](#_page164), [203](#_page203), [208](#_page208), [210](#_page210), [496](#_page496), [498](#_page498), [499](#_page499)

Тихомиров И. А. [12](#_page012), [74](#_page074)

Тихонов А. Н. [24](#_page024)

Тихонович В. В. [502](#_page502)

Толлер Эрнст [321](#_page321), [322](#_page322)

Толстой А. К. [12](#_page012), [28](#_page028), [39](#_page039), [115](#_page115), [169](#_page169)

Толстой Л. Н. [26](#_page026), [31](#_page031), [123](#_page123), [135](#_page135), [142](#_page142) – [146](#_page146), [223](#_page223), [485](#_page485), [489](#_page489)

Трахтенберг В. А. [31](#_page031), [71](#_page071), [120](#_page120), [185](#_page185)

Третьяков С. М. [270](#_page270), [271](#_page271), [278](#_page278), [280](#_page280), [304](#_page304), [321](#_page321), [344](#_page344) – [347](#_page347), [394](#_page394) – [397](#_page397), [502](#_page502), [504](#_page504)

Трозинер Ф. В. (пс. Омега) [128](#_page128), [159](#_page159), [496](#_page496), [497](#_page497), [499](#_page499)

Трояновский П. [85](#_page085), [86](#_page086)

Тугендхольд Я. А. [229](#_page229), [232](#_page232), [500](#_page500)

Тулуз-Лотрек [155](#_page155)

Тургенев И. С. [34](#_page034), [115](#_page115)

Туркельтауб И. С. [404](#_page404), [408](#_page408), [506](#_page506)

Туркин Н. В. [111](#_page111), [494](#_page494), [495](#_page495)

Тхоржевская Н. К. [159](#_page159)

Тьер Адольф [462](#_page462)

Тютчев Ф. И. [44](#_page044)

Тяпкина Е. А. [306](#_page306) – [308](#_page308), [335](#_page335), [342](#_page342), [454](#_page454)

Уайльд Оскар [164](#_page164), [331](#_page331)

Ульянов Н. П. [57](#_page057), [62](#_page062) – [64](#_page064), [380](#_page380), [493](#_page493)

Уралов И. М. [216](#_page216), [223](#_page223), [224](#_page224)

Урусов А. И. [15](#_page015), [491](#_page491)

Фаворский В. А. [298](#_page298), [299](#_page299)

Фадеев С. С. [430](#_page430)

Файко А. М. [321](#_page321) – [327](#_page327), [329](#_page329) – [331](#_page331), [503](#_page503)

{516} Февральский А. В. [6](#_page006), [230](#_page230), [248](#_page248), [267](#_page267), [278](#_page278), [285](#_page285), [331](#_page331), [476](#_page476), [477](#_page477), [483](#_page483), [500](#_page500), [502](#_page502) – [504](#_page504), [506](#_page506) – [508](#_page508)

Федоров В. Ф. [255](#_page255), [259](#_page259), [312](#_page312), [313](#_page313), [344](#_page344), [348](#_page348), [394](#_page394), [502](#_page502)

Феллини Федерико [34](#_page034), [372](#_page372)

Фербенкс Дуглас [259](#_page259)

Филиппов В. А. [502](#_page502)

Философов Д. В. [161](#_page161), [497](#_page497)

Флобер Густав [34](#_page034)

Фокин М. М. [130](#_page130), [147](#_page147), [148](#_page148), [164](#_page164), [496](#_page496) – [498](#_page498)

Фореггер Н. М. [286](#_page286), [320](#_page320), [502](#_page502)

Фрейдкина М. Л. [508](#_page508)

Фрид Оскар [282](#_page282)

Фрунзе М. В. [336](#_page336)

Фукс Георг [77](#_page077)

Фульда Людвиг [31](#_page031)

Фурманов Д. А. [251](#_page251), [501](#_page501)

Хайченко Г. А. [6](#_page006)

Хардт Эрнст [127](#_page127) – [129](#_page129)

Хераскова А. Н. [391](#_page391)

Хмелев Н. П. [338](#_page338)

Хованская Е. А. [249](#_page249)

Ходотов Н. Н. [118](#_page118) – [120](#_page120), [127](#_page127), [128](#_page128), [145](#_page145), [146](#_page146), [191](#_page191), [496](#_page496), [499](#_page499)

Храковский В. Л. [245](#_page245)

Царев М. И. [391](#_page391), [461](#_page461), [464](#_page464) – [466](#_page466)

Цветаева М. И. [88](#_page088), [244](#_page244)

Цимбал С. Л. [441](#_page441)

Чайковский М. И. [467](#_page467), [468](#_page468)

Чайковский П. И. [38](#_page038), [451](#_page451), [467](#_page467) – [471](#_page471), [473](#_page473), [480](#_page480)

Чаплин Чарли [34](#_page034), [259](#_page259), [438](#_page438)

Чеботаревская А. Н. [160](#_page160), [497](#_page497)

Чекан В. В. [150](#_page150), [152](#_page152), [153](#_page153)

Черкасская М. Б. [126](#_page126), [196](#_page196)

Чертков В. Г. [144](#_page144)

Чесноков А. [499](#_page499)

Честертон Гилберт Кит [265](#_page265)

Чехов А. П. [11](#_page011), [13](#_page013) – [21](#_page021), [24](#_page024) – [26](#_page026), [28](#_page028), [30](#_page030), [31](#_page031), [33](#_page033) – [39](#_page039), [53](#_page053), [71](#_page071), [73](#_page073), [74](#_page074), [76](#_page076), [115](#_page115), [140](#_page140), [144](#_page144), [302](#_page302), [356](#_page356), [474](#_page474) – [478](#_page478), [480](#_page480), [481](#_page481), [489](#_page489), [491](#_page491), [492](#_page492)

Чехов М. А. [113](#_page113), [255](#_page255), [338](#_page338), [351](#_page351), [356](#_page356), [357](#_page357), [394](#_page394), [397](#_page397), [398](#_page398), [436](#_page436), [438](#_page438), [450](#_page450)

Чехонин С. В. [232](#_page232)

Чижевская А. А. [216](#_page216)

Чикул М. А. [452](#_page452), [477](#_page477)

Чириков Е. Н. [31](#_page031), [71](#_page071), [72](#_page072), [74](#_page074)

Чуковский К. И. [97](#_page097), [495](#_page495)

Чулков Г. И. [70](#_page070), [93](#_page093), [110](#_page110), [494](#_page494)

Чупятов Л. Т. [468](#_page468), [469](#_page469)

Чушкин Н. Н. [438](#_page438), [507](#_page507)

Шагинян М. С. [318](#_page318), [503](#_page503)

Шадурский А. С. [231](#_page231)

Шаляпин Ф. И. [43](#_page043), [114](#_page114), [125](#_page125), [126](#_page126), [142](#_page142), [169](#_page169), [216](#_page216), [259](#_page259)

Шаповаленко Н. П. [216](#_page216)

Шах-Азизова Т. К. [6](#_page006)

Шебалин В. Я. [430](#_page430), [432](#_page432), [445](#_page445), [462](#_page462)

Шекспир Уильям [9](#_page009), [36](#_page036), [39](#_page039), [115](#_page115), [121](#_page121), [238](#_page238), [244](#_page244), [315](#_page315), [458](#_page458), [483](#_page483), [485](#_page485)

Шенгер К. [31](#_page031)

Шентан Франц фон [32](#_page032), [33](#_page033), [39](#_page039), [41](#_page041), [88](#_page088), [492](#_page492)

Шервашидзе А. К. [126](#_page126), [128](#_page128)

Шершеневич В. Г. [377](#_page377)

Шестаков В. А. [288](#_page288), [289](#_page289), [321](#_page321), [324](#_page324), [380](#_page380), [381](#_page381), [454](#_page454), [476](#_page476)

Шехтель Ф. О. [161](#_page161)

Шигорина Н. [194](#_page194)

Шиллер Фридрих [385](#_page385)

Шихман С. Я. [6](#_page006)

Шкваркин В. В. [403](#_page403)

Шкловский В. Б. [317](#_page317), [353](#_page353), [354](#_page354), [358](#_page358), [377](#_page377), [395](#_page395), [500](#_page500), [503](#_page503) – [505](#_page505)

Шлепянов И. Ю. [284](#_page284), [288](#_page288), [327](#_page327), [328](#_page328), [334](#_page334), [354](#_page354)

Шницлер Артур [31](#_page031), [34](#_page034) – [36](#_page036), [39](#_page039), [72](#_page072), [73](#_page073)

Шопен Фридерик [328](#_page328), [330](#_page330)

Шопенгауэр Артур [45](#_page045)

Шостакович Д. Д. [401](#_page401), [404](#_page404), [409](#_page409), [473](#_page473)

Шоу Бернард [156](#_page156), [185](#_page185), [259](#_page259)

Штеренберг Д. П. [229](#_page229), [232](#_page232)

Штраус Рихард [129](#_page129), [162](#_page162), [164](#_page164)

Штраух М. М. [412](#_page412), [417](#_page417), [418](#_page418), [440](#_page440)

Шуберт Франц [384](#_page384), [385](#_page385)

Щепкин М. С. [121](#_page121)

Щепкина-Куперник Т. Л. [15](#_page015)

Эванс Артур [162](#_page162), [163](#_page163)

Эйзенштейн С. М. [6](#_page006), [228](#_page228), [255](#_page255), [259](#_page259), [320](#_page320), [489](#_page489), [500](#_page500), [501](#_page501), [509](#_page509)

Эйхенбаум Б. М. [227](#_page227)

Экк Н. В. [255](#_page255)

Экстер А. А. [264](#_page264)

Эрдман Н. Р. [332](#_page332) – [338](#_page338), [340](#_page340), [342](#_page342), [343](#_page343), [394](#_page394), [420](#_page420), [421](#_page421), [436](#_page436), [443](#_page443), [447](#_page447)

Оренбург И. Г. [281](#_page281), [282](#_page282), [502](#_page502), [509](#_page509)

Эфрос Н. Е. [15](#_page015), [101](#_page101), [102](#_page102), [244](#_page244), [491](#_page491), [495](#_page495)

Южин (Сумбатов) А. И. [10](#_page010), [94](#_page094), [233](#_page233), [234](#_page234), [237](#_page237)

Юзовский Ю. (И. И.) [290](#_page290), [292](#_page292), [301](#_page301), [432](#_page432), [435](#_page435), [441](#_page441), [444](#_page444) – [447](#_page447), [452](#_page452), [453](#_page453), [456](#_page456), [457](#_page457), [460](#_page460), [464](#_page464), [465](#_page465), [480](#_page480), [502](#_page502), [503](#_page503), [507](#_page507), [508](#_page508)

Юренева В. Л. [341](#_page341), [431](#_page431), [504](#_page504), [507](#_page507)

Юрьев Ю. М. [120](#_page120), [127](#_page127), [128](#_page128), [133](#_page133) – [135](#_page135), [137](#_page137) – [139](#_page139), [145](#_page145), [180](#_page180), [189](#_page189), [191](#_page191), [194](#_page194), [198](#_page198), [202](#_page202), [208](#_page208) – [210](#_page210), [214](#_page214), [223](#_page223), [451](#_page451), [452](#_page452), [455](#_page455), [496](#_page496), [499](#_page499)

Юткевич С. И. [241](#_page241), [255](#_page255)

Юшкевич С. С. [81](#_page081)

Яковлев А. Е. [193](#_page193)

Яковлев К. Н. [185](#_page185), [194](#_page194), [214](#_page214), [216](#_page216)

Яковлева Л. [150](#_page150)

Яншин М. М. [462](#_page462)

Ярустовский Б. М. [224](#_page224), [500](#_page500)

Ярцев П. М. [31](#_page031), [48](#_page048), [81](#_page081), [85](#_page085), [161](#_page161), [497](#_page497)

Яхонтов В. Н. [331](#_page331), [400](#_page400)

# **{****517}** Указатель названий[[1131]](#footnote-31)

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Е](#_b06)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [И](#_b09)   [К](#_b11)   [Л](#_b12)   [М](#_b13)   [Н](#_b14)   [О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)   [У](#_b20)   [Ф](#_b21)   [Х](#_b22)   [Ц](#_b23)   [Ч](#_b24)   [Ш](#_b25)   [Э](#_b30)   [Ю](#_b31)

«Аглавена и Селизетта» М. Метерлинка [43](#_page043)

«Акробаты» («Люди цирка») Ф. фон Шентана [32](#_page032) – [34](#_page034), [39](#_page039), [41](#_page041), [42](#_page042), [88](#_page088)

«Анатэма» Л. Андреева [85](#_page085), [113](#_page113)

«Антигона» В. Газенклевера [264](#_page264)

«Антигона» Софокла [13](#_page013), [66](#_page066), [72](#_page072)

«Арлекин — ходатай свадеб», пантомима В. Н. Соловьева [149](#_page149) – [153](#_page153), [166](#_page166), [178](#_page178)

«Багровый остров» М. Булгакова [412](#_page412)

«Балаганчик» А. Блока [34](#_page034), [77](#_page077), [87](#_page087) – [96](#_page096), [99](#_page099) – [101](#_page101), [103](#_page103), [104](#_page104), [106](#_page106), [110](#_page110), [111](#_page111), [116](#_page116), [143](#_page143), [151](#_page151), [166](#_page166), [167](#_page167), [175](#_page175), [177](#_page177), [178](#_page178), [212](#_page212), [213](#_page213), [218](#_page218), [386](#_page386), [464](#_page464), [498](#_page498)

«Баня» В. Маяковского [400](#_page400), [406](#_page406), [409](#_page409) – [419](#_page419), [458](#_page458)

«Бедность не порок» А. Н. Островского [36](#_page036)

«Без солнца» П. Вейнберга [31](#_page031)

«Бесприданница» А. Н. Островского [36](#_page036), [101](#_page101)

«Бесы» Ф. Достоевского [138](#_page138)

«Бешеные деньги» А. Н. Островского [36](#_page036)

«Блоха» Б. Замятина [351](#_page351), [394](#_page394)

«Бой бабочек» Г. Зудермана [31](#_page031), [101](#_page101)

«Борис Годунов», опера М. Мусоргского [141](#_page141), [142](#_page142)

«Борис Годунов» А. Пушкина [443](#_page443), [451](#_page451), [474](#_page474), [483](#_page483)

«Будет радость» Д. Мережковского [193](#_page193)

«В городе» С. Юшкевича [81](#_page081)

«В мечтах» Вл. Немировича-Данченко [24](#_page024) – [26](#_page026)

«В царстве скуки» Э. Пальерона [9](#_page009), [10](#_page010)

«Варвары» М. Горького [72](#_page072)

«Василиса Мелентьева» А. Н. Островского [10](#_page010)

«Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка [229](#_page229), [258](#_page258), [260](#_page260) – [262](#_page262), [265](#_page265), [266](#_page266), [268](#_page268) – [274](#_page274), [277](#_page277), [285](#_page285), [297](#_page297), [317](#_page317), [325](#_page325), [350](#_page350), [354](#_page354), [424](#_page424), [485](#_page485), [501](#_page501)

«Венецианский купец» («Шейлок») Шекспира [13](#_page013), [17](#_page017), [36](#_page036), [39](#_page039)

«Весенний поток» А. Косоротова [39](#_page039), [74](#_page074)

«Вечерняя сказка» С. Пшибышевского [86](#_page086), [87](#_page087)

«Виновны — невиновны» Й. Стриндберга [153](#_page153) – [156](#_page156), [166](#_page166)

«Виринея» Л. Сейфуллиной [351](#_page351)

«Вишневый сад» А. Чехова [37](#_page037) – [39](#_page039), [71](#_page071), [115](#_page115), [167](#_page167), [411](#_page411), [474](#_page474)

«Власть тьмы» Л. Толстого [31](#_page031), [43](#_page043), [44](#_page044), [144](#_page144), [145](#_page145)

«Влюбленные», пантомима на музыку К. Дебюсси [152](#_page152), [153](#_page153)

«Во дворе во флигеле» Е. Чирикова [31](#_page031), [71](#_page071)

«Волшебная сказка» И. Потапенко [31](#_page031)

«Волшебник» П. Ярцева [31](#_page031)

«Вступление» Ю. Германа [422](#_page422), [443](#_page443) – [448](#_page448)

«Втируша» («Непрошенная») М. Метерлинка [34](#_page034), [37](#_page037), [38](#_page038), [46](#_page046)

«Выстрел» А. Безыменского [419](#_page419), [420](#_page420)

«Гадибук» С. Ан-ского [85](#_page085)

«Гамлет» Шекспира [10](#_page010), [18](#_page018), [66](#_page066), [116](#_page116), [125](#_page125), [138](#_page138), [170](#_page170), [244](#_page244), [351](#_page351), [436](#_page436), [438](#_page438) – [441](#_page441), [443](#_page443), [447](#_page447), [451](#_page451), [458](#_page458), [472](#_page472), [474](#_page474), [483](#_page483)

«Ганнеле» Г. Гауптмана [72](#_page072)

{518} «Гедда Габлер» Г. Ибсена [28](#_page028), [78](#_page078) – [82](#_page082), [84](#_page084), [99](#_page099), [101](#_page101), [115](#_page115), [156](#_page156)

«Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса [31](#_page031), [39](#_page039), [167](#_page167)

«Гибель Содома» Г. Зудермана [36](#_page036), [39](#_page039)

«Горе от ума» («Горе уму») А. Грибоедова [10](#_page010), [36](#_page036), [116](#_page116), [169](#_page169), [208](#_page208), [326](#_page326), [331](#_page331), [342](#_page342), [380](#_page380) – [394](#_page394), [410](#_page410), [453](#_page453), [454](#_page454), [482](#_page482)

«Горячее сердце» А. Н. Островского [318](#_page318), [319](#_page319), [351](#_page351), [353](#_page353)

«Госпожа-служанка», Ф. Бурдина [10](#_page010)

«Графиня Юлия» Й. Стриндберга [72](#_page072)

«Гроза» А. Н. Островского [116](#_page116), [174](#_page174), [184](#_page184) – [193](#_page193), [264](#_page264), [311](#_page311)

«Да здравствует жизнь!» Г. Зудермана [31](#_page031)

«Д. Е.» («Даешь Европу») М. Подгаецкого по И. Эренбургу [281](#_page281) – [285](#_page285), [320](#_page320), [325](#_page325), [328](#_page328), [334](#_page334), [399](#_page399)

«Дама с камелиями» А. Дюма-сына [448](#_page448), [450](#_page450), [458](#_page458) – [466](#_page466), [476](#_page476)

«Дачники» М. Горького [39](#_page039)

«Два брата» М. Лермонтова [179](#_page179), [181](#_page181)

«Дело» А. Сухово-Кобылина [36](#_page036), [214](#_page214), [215](#_page215), [450](#_page450)

«Дети Ванюшина» С. Найденова [31](#_page031), [39](#_page039)

«Дети солнца» М. Горького [71](#_page071)

«Джиоконда» Г. Д’Аннунцио [43](#_page043)

«Дикарка» А. Н. Островского [101](#_page101)

«Дикая утка» Г. Ибсена [25](#_page025), [26](#_page026), [28](#_page028)

«Директор кукольного театра» А. Шницлера [39](#_page039)

«Дни Турбиных» М. Булгакова [273](#_page273), [394](#_page394), [396](#_page396), [411](#_page411)

«До восхода солнца» Г. Гауптмана [35](#_page035), [36](#_page036)

«Доктор Штокман» Г. Ибсена [21](#_page021), [26](#_page026), [28](#_page028), [39](#_page039)

«Дон Жуан» Мольера [124](#_page124), [129](#_page129), [131](#_page131) – [140](#_page140), [143](#_page143), [147](#_page147), [151](#_page151), [161](#_page161), [166](#_page166), [181](#_page181), [183](#_page183), [209](#_page209), [451](#_page451), [466](#_page466)

«Дон Карлос» Ф. Шиллера [357](#_page357)

«Доходное место» А. Н. Островского [287](#_page287) – [302](#_page302), [304](#_page304), [307](#_page307), [318](#_page318), [325](#_page325), [336](#_page336), [337](#_page337), [350](#_page350), [424](#_page424)

«Драма жизни» К. Гамсуна [66](#_page066), [69](#_page069), [102](#_page102), [103](#_page103), [168](#_page168)

«Другой» Г. Бара [74](#_page074)

«Дядя Ваня» А. Чехова [16](#_page016), [26](#_page026), [28](#_page028), [30](#_page030), [31](#_page031), [39](#_page039), [71](#_page071), [140](#_page140), [411](#_page411)

«Евреи» Е. Чирикова [71](#_page071), [72](#_page072)

«Егор Булычов и другие» М. Горького [456](#_page456), [457](#_page457)

«Женитьба» Н. Гоголя [36](#_page036)

«Женитьба Бальзаминова» А. Н. Островского [9](#_page009), [31](#_page031)

«Женская логика» А. Вершинина [31](#_page031)

«Женское любопытство» Л. Яковлева [10](#_page010)

«Женщина в окне» Г. Гофмансталя [39](#_page039)

«Женщина с моря» («Эллида», «Дочь моря») Г. Ибсена [34](#_page034), [36](#_page036), [43](#_page043), [223](#_page223)

«Живой труп» Л. Толстого [138](#_page138), [142](#_page142) – [147](#_page147), [149](#_page149), [152](#_page152), [153](#_page153), [155](#_page155), [180](#_page180), [216](#_page216)

«Жизнь человека» Л. Андреева [66](#_page066), [69](#_page069), [77](#_page077), [95](#_page095) – [103](#_page103), [106](#_page106), [110](#_page110), [111](#_page111), [113](#_page113), [115](#_page115), [116](#_page116), [168](#_page168)

«Забава» А. Шницлера [36](#_page036)

«Заговор чувств» Ю. Олеши [396](#_page396), [436](#_page436), [437](#_page437), [458](#_page458)

«Заложники жизни» Ф. Сологуба [156](#_page156) – [162](#_page162), [165](#_page165), [497](#_page497)

«Зеленое кольцо» З. Гиппиус [180](#_page180), [181](#_page181)

«Зеленый попугай» А. Шницлера [72](#_page072)

«Земля дыбом» С. Третьякова по М. Мартине [278](#_page278) – [281](#_page281), [284](#_page284), [285](#_page285), [308](#_page308), [320](#_page320), [321](#_page321), [325](#_page325), [336](#_page336)

«Зойкина квартира» М. Булгакова [394](#_page394)

«Золото» Вл. Немировича-Данченко [31](#_page031)

«Золотое руно» С. Пшибышевского [31](#_page031), [37](#_page037)

«Золотой петушок», опера Н. Римского-Корсакова [226](#_page226)

«Зори» Э. Верхарна [213](#_page213), [237](#_page237) – [244](#_page244), [246](#_page246), [248](#_page248), [250](#_page250), [251](#_page251), [254](#_page254), [258](#_page258), [279](#_page279), [484](#_page484)

«Иванов» А. Чехова [31](#_page031)

«Игроки» Н. Гоголя [352](#_page352), [362](#_page362)

«Извозчик Геншель» Г. Гауптмана [28](#_page028)

«Каин» О. Дымова [72](#_page072)

«Каменный гость», опера А. Даргомыжского [195](#_page195) – [198](#_page198), [467](#_page467)

«Кармен», либретто И. Бабеля и Н. Эрдмана [443](#_page443)

«Квадратура круга» В. Катаева [411](#_page411)

«Клоп» В. Маяковского [397](#_page397) – [409](#_page409), [413](#_page413) – [415](#_page415), [417](#_page417), [419](#_page419), [483](#_page483)

«Князь Игорь», опера А. Бородина [44](#_page044)

{519} «Коварство и любовь» Ф. Шиллера [194](#_page194)

«Коллега Крамптон» Г. Гауптмана [35](#_page035), [39](#_page039)

«Командарм‑2» И. Сельвинского [422](#_page422), [424](#_page424) – [430](#_page430), [439](#_page439), [447](#_page447)

«Комедия любви» Г. Ибсена [50](#_page050), [62](#_page062), [71](#_page071), [109](#_page109), [131](#_page131)

«Комета» В. Трахтенберга [31](#_page031)

«Король Генрих IV» Шекспира [115](#_page115)

«Красный кабачок» Ю. Беляева [142](#_page142), [156](#_page156)

«Красный мак», балет Р. Глиэра [411](#_page411), [431](#_page431)

«Красный петух» Г. Гауптмана [36](#_page036)

«Крик жизни» А. Шницлера [72](#_page072), [73](#_page073)

«Кровавая пустыня» С. Багдасарьяна [394](#_page394)

«Лес» А. Н. Островского [9](#_page009), [36](#_page036), [301](#_page301) – [320](#_page320), [325](#_page325), [326](#_page326), [328](#_page328), [331](#_page331), [332](#_page332), [336](#_page336), [337](#_page337), [350](#_page350), [353](#_page353), [399](#_page399), [422](#_page422), [424](#_page424), [460](#_page460)

«Любовь Яровая» К. Тренева [351](#_page351), [402](#_page402), [428](#_page428)

«Люди» И. Платона [31](#_page031)

«Мадемуазель Фифи» по Г. де Мопассану [178](#_page178)

«Маленькие трагедии» А. Пушкина [195](#_page195), [197](#_page197), [198](#_page198)

«Маленький Эйольф» Г. Ибсена [36](#_page036)

«Мандат» Н. Эрдмана [326](#_page326), [332](#_page332) – [342](#_page342), [348](#_page348), [350](#_page350), [351](#_page351), [353](#_page353), [394](#_page394), [424](#_page424)

«Маскарад» М. Лермонтова [115](#_page115), [116](#_page116), [143](#_page143), [152](#_page152), [179](#_page179), [184](#_page184), [196](#_page196), [198](#_page198), [200](#_page200) – [214](#_page214), [217](#_page217), [221](#_page221), [258](#_page258), [424](#_page424), [451](#_page451), [466](#_page466)

«Мастер» Г. Бара [74](#_page074)

«Мертвые души» Н. Гоголя [352](#_page352), [379](#_page379), [457](#_page457)

«Мещане» М. Горького [25](#_page025), [26](#_page026), [28](#_page028)

«Микаэль Крамер» Г. Гауптмана [25](#_page025), [26](#_page026), [28](#_page028)

«Мистерия-буфф» В. Маяковского [226](#_page226) – [233](#_page233), [241](#_page241), [244](#_page244) – [252](#_page252), [254](#_page254), [258](#_page258), [259](#_page259), [279](#_page279), [325](#_page325), [413](#_page413), [443](#_page443)

«Мой друг» Н. Погодина [457](#_page457)

«Монна Ванна» М. Метерлинка [36](#_page036) – [38](#_page038)

«Москва» Андрея Белого [394](#_page394)

«Мудрец» С. Эйзенштейна [228](#_page228), [229](#_page229)

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского [186](#_page186), [320](#_page320)

«На дне» М. Горького [26](#_page026), [27](#_page027), [34](#_page034), [35](#_page035), [39](#_page039), [40](#_page040), [44](#_page044), [142](#_page142), [145](#_page145)

«На Западе бой» В. Вишневского [436](#_page436)

«На полпути» А. Пинеро [174](#_page174)

«На пути в Сион» Ш. Аша [71](#_page071)

«На пути к браку» О. Гартлебена [71](#_page071)

«Наташа» Л. Сейфуллиной [485](#_page485), [487](#_page487)

«Нашествие» Л. Леонова [424](#_page424)

«Негр» Ю. О’Нила [264](#_page264)

«Недоросль» Д. Фонвизина [141](#_page141)

«Незнакомка» А. Блока [167](#_page167), [175](#_page175) – [178](#_page178), [227](#_page227), [498](#_page498)

«Ни за что бы вы этого не сказали» Б. Шоу [156](#_page156)

«Нора» («Кукольный дом») Г. Ибсена [36](#_page036), [74](#_page074), [99](#_page099), [101](#_page101), [259](#_page259) – [261](#_page261), [501](#_page501)

«Ночь» М. Мартине [277](#_page277), [278](#_page278), [321](#_page321)

«Обращенный принц» Е. Зноско-Боровского [140](#_page140), [141](#_page141)

«Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана [36](#_page036), [39](#_page039), [101](#_page101)

«Одинокие» Г. Гауптмана [17](#_page017), [20](#_page020), [28](#_page028)

«Одна жизнь» Е. Габриловича по Н. Островскому [447](#_page447), [485](#_page485), [486](#_page486)

«Озеро Люль» А. Файко [321](#_page321) – [326](#_page326), [328](#_page328), [394](#_page394)

«Ольгушка из Подъяческой» М. Северной [10](#_page010)

«Оптимистическая трагедия» В. Вишневского [424](#_page424), [436](#_page436), [456](#_page456), [457](#_page457)

«Орфей и Эвридика», опера Х. Глюка [147](#_page147) – [149](#_page149), [161](#_page161)

«Отелло» Шекспира [9](#_page009), [10](#_page010), [140](#_page140), [268](#_page268), [443](#_page443), [483](#_page483)

«Отец» Й. Стриндберга [39](#_page039)

«Пелеас и Мелисанда» М. Метерлинка [104](#_page104) – [108](#_page108), [113](#_page113), [166](#_page166)

«Пер Гюнт» Г. Ибсена [115](#_page115), [138](#_page138)

«Песня Судьбы» А. Блока [104](#_page104), [166](#_page166), [167](#_page167), [175](#_page175)

«Петр Хлебник» Л. Толстого [223](#_page223), [224](#_page224)

«Петрушка» П. Потемкина [120](#_page120)

«Петрушка», балет И. Стравинского [34](#_page034)

«Пигмалион» Б. Шоу [181](#_page181), [185](#_page185)

«Пизанелла» Г. Д’Аннунцио [161](#_page161), [162](#_page162), [164](#_page164) – [166](#_page166)

«Пиковая дама», опера П. Чайковского [448](#_page448), [451](#_page451), [466](#_page466) – [473](#_page473), [480](#_page480)

«Победа» В. Трахтенберга [31](#_page031)

«Победа смерти» Ф. Сологуба [108](#_page108) – [110](#_page110), [116](#_page116)

{520} «Поздняя любовь» А. Н. Островского [10](#_page010), [31](#_page031)

«Поклонение кресту» Кальдерона, [129](#_page129), [131](#_page131), [152](#_page152), [153](#_page153), [166](#_page166)

«Порченые» Э. Брие [71](#_page071)

«Последние маски» А. Шницлера [31](#_page031), [34](#_page034)

«Последний гость» Я. Дельера [31](#_page031)

«Последний из Уэшеров» В. Трахтенберга [120](#_page120)

«Последний, решительный» В. Вишневского [422](#_page422), [430](#_page430) – [435](#_page435), [446](#_page446) – [448](#_page448)

«Последняя воля» Вл. Немировича-Данченко [9](#_page009), [10](#_page010), [31](#_page031)

«Потонувший колокол» Г. Гауптмана [28](#_page028), [39](#_page039)

«Праздник примирения» Г. Гауптмана [35](#_page035), [36](#_page036), [39](#_page039)

«Привидения» Г. Ибсена [36](#_page036), [39](#_page039), [72](#_page072), [74](#_page074), [115](#_page115)

«Принцесса Турандот» К. Гоцци [150](#_page150), [178](#_page178), [257](#_page257), [258](#_page258), [261](#_page261)

«Пробуждение весны» Ф. Ведекинда [104](#_page104), [107](#_page107)

«Прощальный ужин» А. Шницлера [36](#_page036)

«Пульчинелла», балет И. Стравинского [371](#_page371)

«Разрушители машин» Э. Толлера [321](#_page321)

«Ревизор» Н. Гоголя [115](#_page115), [116](#_page116), [168](#_page168), [186](#_page186), [213](#_page213), [255](#_page255), [318](#_page318), [326](#_page326), [342](#_page342), [344](#_page344), [348](#_page348), [350](#_page350) – [381](#_page381), [390](#_page390) – [392](#_page392), [394](#_page394), [399](#_page399), [410](#_page410), [424](#_page424), [439](#_page439), [454](#_page454), [466](#_page466), [472](#_page472), [482](#_page482), [505](#_page505)

«Ревность» М. Арцыбашева [185](#_page185)

«Ричард — львиное сердце», опера А. Гретри [471](#_page471)

«Родина» Г. Зудермана [36](#_page036), [39](#_page039)

«Роза Берндт» Г. Гауптмана [39](#_page039)

«Роза и Крест» А. Блока [167](#_page167), [175](#_page175)

«Романтики» Д. Мережковского [194](#_page194), [195](#_page195)

«Ромео и Джульетта» Шекспира [99](#_page099), [264](#_page264), [458](#_page458)

«Росмерсхольм» Г. Ибсена [74](#_page074)

«Рычи, Китай!» С. Третьякова [344](#_page344) – [348](#_page348), [350](#_page350), [394](#_page394), [439](#_page439)

«Саломея» О. Уайльда [164](#_page164)

«Самоубийца» Н. Эрдмана [420](#_page420), [421](#_page421), [436](#_page436), [447](#_page447)

«Свадьба» А. Чехова [178](#_page178), [257](#_page257)

«Свадьба Зобеиды» Г. Гофмансталя [87](#_page087), [99](#_page099)

«Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина [186](#_page186), [214](#_page214), [422](#_page422), [448](#_page448), [450](#_page450) – [457](#_page457), [460](#_page460)

«Сверчок на печи» Ч. Диккенса [171](#_page171), [179](#_page179)

«Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского [9](#_page009), [31](#_page031)

«Сестра Беатриса» М. Метерлинка [77](#_page077), [82](#_page082) – [87](#_page087), [101](#_page101) – [103](#_page103), [110](#_page110), [111](#_page111), [198](#_page198)

«Синяя птица» М. Метерлинка [66](#_page066), [69](#_page069), [102](#_page102), [103](#_page103), [113](#_page113), [168](#_page168), [169](#_page169)

«Сказка» А. Шницлера [36](#_page036)

«Слепые» М. Метерлинка [46](#_page046)

«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого [28](#_page028), [39](#_page039), [40](#_page040), [85](#_page085)

«Смерть Пазухина» М. Салтыкова-Щедрина [138](#_page138)

«Смерть Тарелкина» («Веселые расплюевские дни») А. Сухово-Кобылина [186](#_page186), [214](#_page214) – [217](#_page217), [221](#_page221), [229](#_page229), [273](#_page273) – [278](#_page278), [316](#_page316), [325](#_page325), [326](#_page326), [453](#_page453)

«Смерть Тентажиля» М. Метерлинка [50](#_page050) – [63](#_page063), [66](#_page066), [68](#_page068), [71](#_page071), [72](#_page072), [76](#_page076), [83](#_page083), [115](#_page115), [198](#_page198)

«Снег» Н. Погодина [447](#_page447)

«Снег» С. Пшибышевского [36](#_page036), [37](#_page037), [39](#_page039) – [40](#_page040), [447](#_page447)

«Снегурочка» А. Н. Островского [18](#_page018), [19](#_page019), [36](#_page036)

«Соловей», опера И. Стравинского [224](#_page224) – [226](#_page226)

«Сон в летнюю ночь» Шекспира [36](#_page036), [39](#_page039), [40](#_page040)

«Список благодеяний» Ю. Олеши [422](#_page422), [436](#_page436) – [442](#_page442), [446](#_page446) – [448](#_page448)

«Стойкий принц» Кальдерона [143](#_page143), [161](#_page161), [181](#_page181) – [185](#_page185)

«Строитель Сольнес» Г. Ибсена [74](#_page074)

«Счастье в уголке» Г. Зудермана [31](#_page031)

«Таланты и поклонники» А. Н. Островского [31](#_page031)

«Там, внутри» М. Метерлинка [46](#_page046)

«Токари» К. Шенгера [31](#_page031)

«Травиата», опера Дж. Верди [44](#_page044), [451](#_page451)

«Трагедия любви» Г. Гейберга [87](#_page087), [99](#_page099), [101](#_page101)

«Трактирщица» К. Гольдони [10](#_page010), [11](#_page011), [15](#_page015), [75](#_page075)

«Три сестры» А. Чехова [16](#_page016), [17](#_page017), [20](#_page020), [28](#_page028), [30](#_page030), [39](#_page039), [40](#_page040), [474](#_page474)

{521} «33 обморока» А. Чехова [448](#_page448), [474](#_page474) – [478](#_page478), [480](#_page480), [481](#_page481)

«Медведь» [474](#_page474), [476](#_page476), [478](#_page478), [480](#_page480), [481](#_page481)

«Предложение» [474](#_page474) – [478](#_page478), [480](#_page480), [481](#_page481)

«Юбилей» [474](#_page474), [476](#_page476) – [478](#_page478), [480](#_page480), [481](#_page481)

«Тристан и Изольда» опера Р. Вагнера [124](#_page124) – [126](#_page126)

«Тюрьма» А. Свирского [71](#_page071)

«У монастыря» П. Ярцева [48](#_page048)

«У царских врат» К. Гамсуна [116](#_page116) – [120](#_page120), [128](#_page128), [140](#_page140)

«Учитель Бубус» А. Файко [326](#_page326) – [332](#_page332), [334](#_page334), [336](#_page336), [342](#_page342), [484](#_page484)

«Фимка» В. Трахтенберга [71](#_page071)

«Фрекен Юлия» Й. Стриндберга [304](#_page304)

«Хочу ребенка» С. Третьякова [394](#_page394) – [397](#_page397)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого [12](#_page012) – [15](#_page015), [28](#_page028), [30](#_page030), [50](#_page050), [115](#_page115), [169](#_page169)

«Царь Эдип» Софокла [115](#_page115), [142](#_page142)

«Цена жизни» Вл. Немировича-Данченко [31](#_page031)

«Чайка» А. Чехова [11](#_page011), [13](#_page013) – [15](#_page015), [17](#_page017), [19](#_page019), [20](#_page020), [24](#_page024), [28](#_page028), [31](#_page031), [39](#_page039), [44](#_page044), [70](#_page070), [92](#_page092), [146](#_page146), [159](#_page159), [185](#_page185), [243](#_page243)

«Человек, который был четвергом» Г. Честертона [264](#_page264), [265](#_page265)

«Черные маски» Л. Андреева [113](#_page113)

«Человек-маска» Э. Толлера [321](#_page321)

«Честь» Г. Зудермана [31](#_page031)

«Честь и месть» Ф. Л. Соллогуба [120](#_page120)

«Чудо святого Антония» («Сумасшедший») М. Метерлинка [72](#_page072), [73](#_page073), [87](#_page087), [101](#_page101) – [103](#_page103), [257](#_page257)

«Чужие» И. Потапенко [31](#_page031)

«Шарф Коломбины», пантомима по А. Шницлеру [129](#_page129) – [131](#_page131), [137](#_page137), [143](#_page143), [149](#_page149), [193](#_page193)

«Шлюк и Яу» Г. Гауптмана [39](#_page039), [50](#_page050), [62](#_page062) – [64](#_page064)

«Шторм» В. Билль-Белоцерковского [351](#_page351)

«Шут Тантрис» Э. Хардта [127](#_page127) – [129](#_page129)

«Электра» Г. Гофмансталя [108](#_page108), [116](#_page116), [162](#_page162)

«Электра», опера Р. Штрауса [162](#_page162) – [166](#_page166)

«Эрик XIV» А. Стриндберга [255](#_page255)

«Юлий Цезарь» Шекспира [44](#_page044), [66](#_page066)

# **{490}** Примечания

{508} ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ:

ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства.

ЦГТМ — Центральный государственный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

БММ — Государственная библиотека-музей В. В. Маяковского.

ГБЛ — Государственная библиотека СССР им. Ленина.

*В. Э. Мейерхольд.* Двухтомник. — В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. Москва, 1968, изд. «Искусство».

1. См.: *Игорь Ильинский.* Сам о себе. М., ВТО, 1961; *А. Гладков.* Мейерхольд говорит. — «Новый мир», 1961, № 8; Воспоминания, заметки, записи о В. Э. Мейерхольде. — «Тарусские страницы». Калуга, 1961; Из воспоминаний о Мейерхольде. — «Театральная Москва», 1960; *А. В. Февральский.* Станиславский и Мейерхольд. — «Тарусские страницы», 1961; Мейерхольд и Шекспир. — В сб. «Вильям Шекспир, материалы и исследования». М., 1964; Горький и Мейерхольд. — «Вопросы литературы», 1966, № 3. *С. Эйзенштейн.* Автобиографические записки. Собр. соч., т. 1. М., 1964; см. также: *Б. Ростоцкий.* О режиссерском творчестве В. Э. Мейерхольда. М., ВТО, 1960; В спорах о Мейерхольде. — «Театр», 1964, № 2. В «Истории советского драматического театра», т. 1 – 4 (М., «Наука», 1966 – 1988) разделы о театре Мейерхольда написаны К. Рудницким. [↑](#footnote-ref-2)
2. «Встречи с Мейерхольдом». Сборник воспоминаний. М., ВТО, 1967. [↑](#footnote-ref-3)
3. {490} *Вл. И. Немирович-Данченко.* Из прошлого. М., «Academia», 1936, стр. 126. [↑](#endnote-ref-3)
4. Цит. по книге: *Николай Волков.* Мейерхольд, т. 1. М. — Л., «Academia», 1929, стр. 47. В книге Н. Д. Волкова с почти исчерпывающей полнотой собраны фактические сведения о детстве и юности В. Э. Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-4)
5. Там же, стр. 57. Оригиналы писем Мейерхольда к О. М. Мунт, которыми располагал Н. Д. Волков, ныне утрачены. В дальнейшем письма к О. М. Мунт цитируются по книге Волкова. [↑](#endnote-ref-5)
6. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 1. М., 1954, стр. 186. [↑](#endnote-ref-6)
7. *Вл. И. Немирович-Данченко.* Из прошлого, стр. 72. [↑](#endnote-ref-7)
8. *О. Книппер-Чехова.* Желанная встреча. — «Советское искусство», 5 февраля 1934 г. [↑](#endnote-ref-8)
9. *О. Л. Книппер-Чехова.* Из воспоминаний. — «Ежегодник МХАТ 1949 – 1950 гг.». М., 1952, стр. 283. [↑](#endnote-ref-9)
10. *Вл. И. Немирович-Данченко.* Из прошлого, стр. 115. [↑](#endnote-ref-10)
11. *Николай Волков.* Мейерхольд, т. 1, стр. 88, 89. [↑](#endnote-ref-11)
12. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 7. М., 1960, стр. 129. [↑](#endnote-ref-12)
13. *Вл. И. Немирович-Данченко.* Избранные письма, М., 1954, стр. 118. [↑](#endnote-ref-13)
14. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 7, стр. 137. [↑](#endnote-ref-14)
15. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 7, стр. 133. [↑](#endnote-ref-15)
16. ЦГАЛИ, фонд 998, ед. хр. 626, л. 96 (об.). [↑](#endnote-ref-16)
17. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 7, стр. 669. [↑](#endnote-ref-17)
18. Там же, стр. 142. [↑](#endnote-ref-18)
19. *Вс. Мейерхольд.* Театр. (К истории и технике). — «Театр. Книга о новом театре». Сборник статей. СПб., Изд. «Шиповник», 1908, стр. 149. [↑](#endnote-ref-19)
20. *Вс. Мейерхольд.* Чехов и натурализм на сцене. — «В мире искусств», 1907, № 11 – 12, стр. 24. [↑](#endnote-ref-20)
21. *Вл. И. Немирович-Данченко.* Избранные письма, стр. 141, 147. [↑](#endnote-ref-21)
22. Цит. по статье: *Э. А. Полоцкая.* Чехов и Мейерхольд. — «Литературное наследство», т. 68, стр. 420. [↑](#endnote-ref-22)
23. *С. Глаголь. «*Чайка» в 4‑х действиях Антона Чехова. — «Курьер», 19 декабря 1898 г. [↑](#endnote-ref-23)
24. *А. Урусов.* Второе представление «Чайки». — «Курьер», 3 января 1899 г. [↑](#endnote-ref-24)
25. *Н. Е. Эфрос.* Московский Художественный театр 1898 – 1923. М. — Пг., 1924, стр. 224. [↑](#endnote-ref-25)
26. *Н. Е. Эфрос.* Чехов и Художественный театр. — «Солнце России», 1914, № 7, стр. 10. [↑](#endnote-ref-26)
27. ЦГАЛИ, фонд 998, ед. хр. 626, л. 55 – 56. [↑](#endnote-ref-27)
28. Там же, листы 57 – 59. [↑](#endnote-ref-28)
29. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 7, стр. 201. [↑](#endnote-ref-29)
30. Там же, стр. 204. [↑](#endnote-ref-30)
31. *Александр Гладков.* Мейерхольд говорит. — «Нева», 1966, № 2, стр. 205. [↑](#endnote-ref-31)
32. *Вл. И. Немирович-Данченко.* Избранные письма, стр. 207. [↑](#endnote-ref-32)
33. Письмо А. Л. Вишневского А. П. Чехову, 12 января 1901 г. ГБЛ, Отдел рукописей. [↑](#endnote-ref-33)
34. *М. Ф. Андреева.* Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М. Ф. Андреевой. М., «Искусство», 1961, стр. 333, 334. [↑](#endnote-ref-34)
35. Письма Мейерхольда к Чехову. — «Литературное наследство», т. 68, стр. 227. [↑](#endnote-ref-35)
36. Там же, стр. 436. [↑](#endnote-ref-36)
37. *Н. Р‑ский* (Н. Россовский). «Петербургский листок», 21 февраля 1901 г. [↑](#endnote-ref-37)
38. Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер, т. I. М., 1934, стр. 111. [↑](#endnote-ref-38)
39. Музей МХАТ, архив Н.‑Д., № 1587. [↑](#endnote-ref-39)
40. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 625, л. 2, 3. [↑](#endnote-ref-40)
41. Письма Мейерхольда к Чехову. — «Литературное наследство», т. 68, стр. 438. [↑](#endnote-ref-41)
42. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 625, л. 9 об. [↑](#endnote-ref-42)
43. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 625, л. 21. [↑](#endnote-ref-43)
44. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 625, л. 43. [↑](#endnote-ref-44)
45. Письма Мейерхольда к Чехову. — «Литературное наследство», т. 68, стр. 439, 440. [↑](#endnote-ref-45)
46. {491} *Александр Гладков.* Мейерхольд говорит. — «Новый мир», 1961, № 8, стр. 224. [↑](#endnote-ref-46)
47. *Александр Гладков.* Воспоминания, заметки, записи о В. Э. Мейерхольде. — «Тарусские страницы». Калуга, 1961, стр. 302. [↑](#endnote-ref-47)
48. «Стань тем, кто ты есть» *(нем.).* [↑](#footnote-ref-4)
49. 4 марта 1901 г. произошла студенческая демонстрация у Казанского собора, разогнанная полицией и казаками. Студентов зверски избивали, нескольких юношей убили. [↑](#footnote-ref-5)
50. Письма Мейерхольда к Чехову. — «Литературное наследство», т. 68, стр. 442, 443. [↑](#endnote-ref-48)
51. ЦГАЛИ, фонд 998, ед. хр. 625, л. 38, 39. [↑](#endnote-ref-49)
52. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 1, стр. 250, 251. [↑](#endnote-ref-50)
53. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 625, л. 31, 32. [↑](#endnote-ref-51)
54. *Вл. И. Немирович-Данченко.* Избранные письма, стр. 225. [↑](#endnote-ref-52)
55. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 7, стр. 217. [↑](#endnote-ref-53)
56. *В. Э. Мейерхольд.* Двухтомник, т. I, стр. 73. [↑](#endnote-ref-54)
57. Переписка А. П. Чехова с О. Л. Книппер, т. II. М., 1936, стр. 173. [↑](#endnote-ref-55)
58. Письма Мейерхольда к Чехову. — «Литературное наследство», т. 68. стр. 444. [↑](#endnote-ref-56)
59. Впоследствии Мейерхольд рассказывал, что именно в связи с премьерой «В мечтах» на него разгневался Станиславский. «Кто-то шикал на премьере пьесы «В мечтах» Немировича-Данченко. А я в это время написал письмо А. П. Чехову, где критически отозвался об этой пьесе. Это узнали в театре (уж не знаю как), связали мое письмо и тиканье и сказали Станиславскому, что этот протест организовал я. Нелепо, но К. С. почему-то поверил. Он перестал со мной разговаривать» *(Александр Гладков.* Мейерхольд говорит. — «Нева», 1966, № 2, стр. 206). [↑](#footnote-ref-6)
60. Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер, т. II, стр. 318. [↑](#endnote-ref-57)
61. Там же, стр. 322. [↑](#endnote-ref-58)
62. «Курьер», 22 февраля 1902 г. [↑](#endnote-ref-59)
63. Там же, 24 февраля 1902 г. [↑](#endnote-ref-60)
64. Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер, т. II, стр. 105, 118. [↑](#endnote-ref-61)
65. Там же, стр. 128. [↑](#endnote-ref-62)
66. Музей МХАТ, архив Н.‑Д., № 1595. [↑](#endnote-ref-63)
67. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 7, стр. 228. [↑](#endnote-ref-64)
68. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 1, стр. 249 – 250. [↑](#endnote-ref-65)
69. *Татьяна Бачелис.* Режиссер Станиславский. — «Новый мир», 1963, № 1, стр. 203. [↑](#endnote-ref-66)
70. *В. Вересаев.* Воспоминания. Гослитиздат, 1946, стр. 247. [↑](#endnote-ref-67)
71. *М. Горький.* Собр. соч. в 30 томах, том 28, стр. 113. [↑](#endnote-ref-68)
72. *Александр Гладков.* Воспоминания, заметки, записи о Вс. Э. Мейерхольде. — «Тарусские страницы», 1961, стр. 302. [↑](#endnote-ref-69)
73. Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер, т. II, стр. 371. [↑](#endnote-ref-70)
74. *Ф. К. Лазарев-Теплинский.* Заметки провинциального режиссера. — сб. «На провинциальной сцене». Л. — М., «Искусство», 1937, стр. 198, 199. [↑](#endnote-ref-71)
75. *И. Н. Певцов.* Беседа об актере. — В сб. «Илларион Николаевич Певцов. 1879 – 1934». Л., 1935, стр. 35. [↑](#endnote-ref-72)
76. *Александр Гладков.* Воспоминания, заметки, записи о В. Э. Мейерхольде. — «Тарусские страницы», стр. 302. [↑](#endnote-ref-73)
77. *И. Н. Певцов.* Беседа об актере, стр. 36, 38. [↑](#endnote-ref-74)
78. «Театр и искусство». СПб., 1902, № 41, стр. 750. [↑](#endnote-ref-75)
79. «Юг». Херсон, 28 сентября 1902 г. [↑](#endnote-ref-76)
80. Письма Б. А. Лазаревского Чехову от 13 и 17 апреля 1903 г. ГБЛ, отдел рукописей. [↑](#endnote-ref-77)
81. *И. Н. Певцов.* Беседа об актере, стр. 39. [↑](#endnote-ref-78)
82. «Театр и искусство». СПб., 1903, № 6, стр. 158. [↑](#endnote-ref-79)
83. «Акробаты». Комедия из закулисной жизни цирка в 3‑х действиях Франца фон Шентана. Перевод с немецкого языка Н. А. Буткевич и Вс. Э. Мейерхольда. Издание театральной библиотеки М. Соколовой. М., 1903. [↑](#endnote-ref-80)
84. Там же, стр. 73, 74. [↑](#endnote-ref-81)
85. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 179, л. 1 – 2. [↑](#endnote-ref-82)
86. *В. Ленский.* По поводу. — «Юг», 17 февраля 1903 г. [↑](#endnote-ref-83)
87. *Д. Мережковский.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893, стр. 42 – 43. [↑](#endnote-ref-84)
88. *К. Бальмонт.* Горные вершины. Кн. 1. М., 1904, стр. 75, 96. [↑](#endnote-ref-85)
89. *А. Ремизов.* Театр-студия. — «Наша жизнь», 22 сентября 1905 г. [↑](#endnote-ref-86)
90. «Юг», 17 сентября 1904 г. [↑](#endnote-ref-87)
91. Письма Мейерхольда к Чехову. — «Литературное наследство», т. 68, стр. 446. [↑](#endnote-ref-88)
92. «Театр и искусство», 1904, № 8, стр. 178. [↑](#endnote-ref-89)
93. Там же. [↑](#endnote-ref-90)
94. *Де-Линь.* Силуэты. — «Юг», 1903, 14 ноября. [↑](#endnote-ref-91)
95. «Театр и искусство». СПб., 1904, № 46, стр. 860. [↑](#endnote-ref-92)
96. *Алексей Ремизов.* Товарищество Новой драмы. Письмо из Херсона. — «Весы», 1904, № 4, стр. 36, 37. [↑](#endnote-ref-93)
97. Письма Мейерхольда к Чехову. — «Литературное наследство», т. 68, стр. 446. [↑](#endnote-ref-94)
98. *Алексей Ремизов.* Указ. соч., стр. 38, 39. [↑](#endnote-ref-95)
99. «Театр и искусство», 1904, № 8, стр. 178. [↑](#endnote-ref-96)
100. «Театр и искусство», 1903, № 49, стр. 945. [↑](#endnote-ref-97)
101. «Театр и искусство», 1904, № 8, стр. 178. [↑](#endnote-ref-98)
102. Журнал «Театр и искусство» сообщал из Херсона: «В местной газете «Юг» напечатано следующее заявление от редакции: «Антрепренер городского театра В. Э. Мейерхольд, недовольный отзывами «Юга» о постановке им театрального дела в нынешнем сезоне, позволил себе по отношению к редакции весьма некорректную и оскорбительную выходку. Вследствие этого редакция «Юга» считает необходимым отныне игнорировать спектакли труппы г. Мейерхольда, не помещая о них ни объявлений, ни отчетов». Журнал добавлял от себя, что «Юг» упрекнул Мейерхольда в «тенденции выколачивания барыша», результатом чего «явилось изгнание г. антрепренером сотрудников редакции «Юга» из театра» («Театр и искусство», 1904, № 3, стр. 60). [↑](#footnote-ref-7)
103. *И. Н. Певцов.* Беседа об актере, стр. 35. [↑](#endnote-ref-99)
104. Письма Мейерхольда к Чехову. — «Литературное наследство», т. 68, стр. 448. [↑](#endnote-ref-100)
105. Петю Трофимова играл сам Мейерхольд. [↑](#footnote-ref-8)
106. «Театр и искусство», 1904, № 8, стр. 178. [↑](#endnote-ref-101)
107. Такое объяснение дает Э. Полоцкая в статье «Чехов и Мейерхольд» («Литературное наследство», т. 68, стр. 433). [↑](#endnote-ref-102)
108. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 625, л. 5 – 6. [↑](#endnote-ref-103)
109. Цит. по книге: *Николай Волков.* Мейерхольд, т. I, стр. 185. [↑](#endnote-ref-104)
110. «Театр и искусство». СПб., 1904, № 41, стр. 734. [↑](#endnote-ref-105)
111. «Театральная Россия», 1904, № 1 (пробный), стр. 30. [↑](#endnote-ref-106)
112. «Тифлисский листок», 11 декабря 1904 г. [↑](#endnote-ref-107)
113. «Театр и искусство». 1904, № 51, стр. 923. [↑](#endnote-ref-108)
114. «Кавказ» (Тифлис), 1904, 13 октября. [↑](#endnote-ref-109)
115. «Тифлисский листок», 1905, 8 февраля. [↑](#endnote-ref-110)
116. «Театр и искусство», 1904, № 42, стр. 720. [↑](#endnote-ref-111)
117. {492} «Студия». М., 1911, № 1, стр. 21. [↑](#endnote-ref-112)
118. «Театр и искусство», 1904, № 44, стр. 788. [↑](#endnote-ref-113)
119. «Студия». М., 1911, № 1, стр. 21. [↑](#endnote-ref-114)
120. *Александр Гладков.* Воспоминания, заметки, записи о В. Э. Мейерхольде. — «Тарусские страницы», 1961, стр. 297. [↑](#endnote-ref-115)
121. «Театр и искусство», 1904, № 49, стр. 879. [↑](#endnote-ref-116)
122. «Театральная Россия», 1905, № 11, стр. 180. [↑](#endnote-ref-117)
123. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 1, стр. 278, 280. [↑](#endnote-ref-118)
124. Музей МХАТ, архив Н.‑Д., № 1614. [↑](#endnote-ref-119)
125. Там же, № 1613. [↑](#endnote-ref-120)
126. Там же, № 1595. [↑](#endnote-ref-121)
127. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 1, стр. 261, 262. [↑](#endnote-ref-122)
128. Музей МХАТ. Архив Н.‑Д., № 1595. [↑](#endnote-ref-123)
129. Музей МХАТ. Архив Н.‑Д., № 1614. [↑](#endnote-ref-124)
130. *Н. Бердяев.* Sub specie aeternitatis. Опыты философские, социальные и литературные (1900 – 1906 гг.). СПб., 1907, стр. 3. [↑](#endnote-ref-125)
131. *Вл. Орлов.* На рубеже двух эпох, — «Вопросы литературы», 1966, № 10, стр. 119. [↑](#endnote-ref-126)
132. *В. Брюсов.* Вчера, сегодня и завтра русской поэзии. — «Печать и революция», 1922, кн. 7, стр. 40. [↑](#endnote-ref-127)
133. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 7, стр. 300. [↑](#endnote-ref-128)
134. Там же, стр. 304. [↑](#endnote-ref-129)
135. Музей МХАТ, Архив Н.‑Д., № 1605. [↑](#endnote-ref-130)
136. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 7, стр. 308. [↑](#endnote-ref-131)
137. Музей МХАТ, архив Н.‑Д., № 1614. [↑](#endnote-ref-132)
138. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 1, стр. 281. [↑](#endnote-ref-133)
139. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 5, стр. 207. [↑](#endnote-ref-134)
140. Музей МХАТ. Архив Студии. [↑](#endnote-ref-135)
141. Музей МХАТ, архив Н.‑Д., №№ 1614, 1615. [↑](#endnote-ref-136)
142. Музей МХАТ, архив КС, № 5182. [↑](#endnote-ref-137)
143. *К. С. Станиславский.* Собр. соч. т. 1, стр. 281. [↑](#endnote-ref-138)
144. *К. С. Станиславский.* Статьи, беседы, речи, письма. М., 1953, стр. 175. [↑](#endnote-ref-139)
145. См.: *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 1, стр. 475. [↑](#endnote-ref-140)
146. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 1, стр. 283, 284. [↑](#endnote-ref-141)
147. См. *Анна Сац.* Музыкальная сущность Ильи Саца. — В сб. «Илья Сац». М. — Л., ГИЗ, 1923, стр. 18, 19. [↑](#endnote-ref-142)
148. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 187, л. 40. [↑](#endnote-ref-143)
149. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 187, л. 42. [↑](#endnote-ref-144)
150. *Вс. Мейерхольд.* Театр. (К истории и технике), стр. 135. [↑](#endnote-ref-145)
151. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 186, л. 130. [↑](#endnote-ref-146)
152. Музей МХАТ. Архив Студии. [↑](#endnote-ref-147)
153. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 188, л. 39. [↑](#endnote-ref-148)
154. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 186, л. 170 – 172. [↑](#endnote-ref-149)
155. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 188, л. 20. [↑](#endnote-ref-150)
156. *Вс. Мейерхольд.* Театр. (К истории в технике), стр. 129. [↑](#endnote-ref-151)
157. *Александр Гладков.* Мейерхольд говорит. — «Новый мир», 1961, № 8, стр. 228. [↑](#endnote-ref-152)
158. *Н. П. Ульянов.* Мои встречи. М., 1952, стр. 133. [↑](#endnote-ref-153)
159. *Вс. Мейерхольд.* Театр. (К истории и технике), стр. 137. [↑](#endnote-ref-154)
160. *М. В. Алпатов, Е. А. Гунст.* Николай Николаевич Сапунов. М., 1965, стр. 20. [↑](#endnote-ref-155)
161. *Вс. Мейерхольд.* Театр. (К истории в технике), стр. 129, 130. [↑](#endnote-ref-156)
162. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 186, л. 8. [↑](#endnote-ref-157)
163. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 186, л. 16 – 19, 22, 26, 50, 54. [↑](#endnote-ref-158)
164. Сб. «О Станиславском». М., ВТО, 1948, стр. 358. [↑](#endnote-ref-159)
165. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 1, стр. 285. [↑](#endnote-ref-160)
166. Сб. «О Станиславском», стр. 359. [↑](#endnote-ref-161)
167. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 7, стр. 325. [↑](#endnote-ref-162)
168. Там же, стр. 324, 325. [↑](#endnote-ref-163)
169. Сб. «О Станиславском», стр. 360. [↑](#endnote-ref-164)
170. Сб. «О Станиславском», стр. 345. [↑](#endnote-ref-165)
171. *Н. П. Ульянов.* Мои встречи, стр. 135, 136. [↑](#endnote-ref-166)
172. *Вс. Мейерхольд.* Театр. (К истории и технике), стр. 168. [↑](#endnote-ref-167)
173. Там же, стр. 157. [↑](#endnote-ref-168)
174. Там же, стр. 131. [↑](#endnote-ref-169)
175. Сб. «О Станиславском», стр. 359, 360. [↑](#endnote-ref-170)
176. *Н. П. Ульянов.* Мои встречи, стр. 136. [↑](#endnote-ref-171)
177. *Аврелий (В. Брюсов).* Искания новой сцены. — «Весы», 1906, № 1, стр. 72 – 74. [↑](#endnote-ref-172)
178. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 1, стр. 285. [↑](#endnote-ref-173)
179. *Т. И. Бачелис.* Станиславский и Мейерхольд. Рукопись, стр. 18 – 20. [↑](#endnote-ref-174)
180. *Вс. Мейерхольд.* Театр. (К истории и технике), стр. 138. [↑](#endnote-ref-175)
181. *Александр Гладков.* Мейерхольд говорит. — «Новый мир», 1961, № 8, стр. 227. [↑](#endnote-ref-176)
182. *Божена Витвицкая.* Революция, искусство, война. — «Театр и искусство», Пг., 1917, № 18, стр. 296, 297. [↑](#endnote-ref-177)
183. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 626, л. 254 – 255. [↑](#endnote-ref-178)
184. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 5, стр. 412, 638. [↑](#endnote-ref-179)
185. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 1, стр. 285, 286. [↑](#endnote-ref-180)
186. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 5, стр. 385, 412. [↑](#endnote-ref-181)
187. *В. Мейерхольд.* Сулержицкий. — «Биржевые ведомости», 20 декабря 1916 г., утренний выпуск. [↑](#endnote-ref-182)
188. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 626, л. 256. [↑](#endnote-ref-183)
189. {493} *Александр Гладков.* Мейерхольд говорит. — «Новый мир», 1961. № 8, стр. 226. [↑](#endnote-ref-184)
190. *Георгий Чулков.* Годы странствий. М., изд. «Федерация», 1930. стр. 214 – 216. [↑](#endnote-ref-185)
191. *В. Подгорный.* Творческий путь. — Сб. «Творчество в театре». Харьков, 1937, стр. 26. [↑](#endnote-ref-186)
192. *Вс. Мейерхольд.* О театре. СПб., (1913), стр. 192. [↑](#endnote-ref-187)
193. Там же. [↑](#endnote-ref-188)
194. Там же. [↑](#endnote-ref-189)
195. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 626, л. 286. [↑](#endnote-ref-190)
196. Из беседы с В. Ф. Комиссаржевской. — «Новости сезона», 2 сентября 1908 г., стр. 8. [↑](#endnote-ref-191)
197. Там же. [↑](#endnote-ref-192)
198. *Н. Туркин.* Комиссаржевская в жизни и на сцене. М., 1910, стр. 137. [↑](#endnote-ref-193)
199. *А. Гладков.* Мейерхольд говорит. — «Новый мир», 1961, № 8, стр. 220, 232. [↑](#endnote-ref-194)
200. «Тарусские страницы», стр. 304, 305. [↑](#endnote-ref-195)
201. *Андрей Белый.* Символизм. Книга статей. М., 1910, стр. 223. [↑](#endnote-ref-196)
202. Там же, стр. 172. [↑](#endnote-ref-197)
203. *Вячеслав Иванов.* Борозды я межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916, стр. 264, 265. [↑](#endnote-ref-198)
204. Там же, стр. 285. [↑](#endnote-ref-199)
205. «Весы», 1904, кн. 1, стр. 6, 7. [↑](#endnote-ref-200)
206. *Николай Бердяев.* Sub specie aeternitatis. Опыты философские, социальные и литературные (1900 – 1906 гг.). СПб., 1907, стр. 31, 32. [↑](#endnote-ref-201)
207. *Ф. Ф. Комиссаржевский.* Сапунов-декоратор. — «Аполлон». 1914, № 4, стр. 16. [↑](#endnote-ref-202)
208. *Ю. Беляев.* О Комиссаржевской. — «Новое время», 29 ноября 1906 г. [↑](#endnote-ref-203)
209. *А. Кугель.* Профили театра. М., «Теакинопечать», 1929, стр. 84, 85. [↑](#endnote-ref-204)
210. *В. Азов.* Открытие театра. — «Речь». СПб., 1906, № 215. [↑](#endnote-ref-205)
211. *Н. Иорданский.* Индивидуализм на сцене. — «Современный мир». 1909, № 1, отдел II, стр. 61. [↑](#endnote-ref-206)
212. О Комиссаржевской. Забытое и новое. М., ВТО, 1965, стр. 79. [↑](#endnote-ref-207)
213. *Александр Блок.* Собр. соч., т. 5, стр. 97. [↑](#endnote-ref-208)
214. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 626, л. 300. [↑](#endnote-ref-209)
215. *Вс. Мейерхольд.* О театре. СПб. (1913), стр. 189. [↑](#endnote-ref-210)
216. *Д. Тальников.* Комиссаржевская. М. — Л., 1939, стр. 312. [↑](#endnote-ref-211)
217. *Н. Евреинов.* Художники в театре В. Ф. Комиссаржевской. — «Алконост», 1911, кн. I, стр. 129, 130. [↑](#endnote-ref-212)
218. *А. Луначарский.* Еще об искусстве и революции. — «Образование», 1906, № 12, отдел II, стр. 187. [↑](#endnote-ref-213)
219. Цит. по статье: *Вл. Орлов.* На рубеже двух эпох. — «Вопросы литературы». М., 1966, № 10, стр. 120. [↑](#endnote-ref-214)
220. См.: *Б. Зингерман.* Проблемы развития современной драны. Ибсен. Метерлинк. Пиранделло. — «Вопросы театра», М., ВТО, 1967, стр. 167 – 196. [↑](#footnote-ref-9)
221. В. Веригина. Театр на Офицерской улице. Сб. — «Комиссаржевская». Л. — М., 1964, стр. 268, 269. [↑](#endnote-ref-215)
222. *А. А. Мгебров.* Жизнь в театре, т. I. М. — Л., 1929, стр. 373. [↑](#endnote-ref-216)
223. *Вс. Мейерхольд.* О театре, стр. 196. [↑](#endnote-ref-217)
224. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 196, л. 1 – 3. [↑](#endnote-ref-218)
225. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 196, л. 6. [↑](#endnote-ref-219)
226. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 196, л. 5 (об). [↑](#endnote-ref-220)
227. *Вс. Мейерхольд.* О театре, стр. 196. [↑](#endnote-ref-221)
228. *А. Блок.* Собр. соч., т. 5, стр. 98. [↑](#endnote-ref-222)
229. *В. Веригина.* Театр на Офицерской улице. — Сб. «Комиссаржевская», стр. 270. [↑](#endnote-ref-223)
230. *Вс. Мейерхольд.* О театре, стр. 194, 195. [↑](#endnote-ref-224)
231. *Любовь Гуревич.* На путях обновления театра. — «Алконост», 1911, кн. I, стр. 186. [↑](#endnote-ref-225)
232. *Александр Блок.* Собр. соч., т. 5, стр. 327. [↑](#endnote-ref-226)
233. *Вс. Мейерхольд.* О театре, стр. 197. [↑](#endnote-ref-227)
234. *Т. И. Бачелис.* Режиссерские искания Мейерхольда. Рукопись, стр. 31. [↑](#endnote-ref-228)
235. *Вс. Мейерхольд.* О театре, стр. IV. [↑](#endnote-ref-229)
236. *Александр Блок.* Собр. соч., т. 7, стр. 13. [↑](#endnote-ref-230)
237. Там же, стр. 301. [↑](#endnote-ref-231)
238. Письма Ал. Блока к Е. П. Иванову. М. — Л., 1936, стр. 125. [↑](#endnote-ref-232)
239. *П. Громов.* Герой и время. Л., стр. 1961, стр. 444 – 469. [↑](#endnote-ref-233)
240. *Александр Блок.* Собр. соч., т. 7, стр. 169, 170. [↑](#endnote-ref-234)
241. Символисты на театре, пишет Дж. Гасснер, добивались «создания иллюзии» (не уже иллюзии иного рода, чем которой добивались реалисты), а именно *иллюзии ирреальности*— выражения идеи, что мы живем якобы в таинственном «поэтическом» мире, а не в мире конкретных фактов. Их цель была — «с одинаковой легкостью заставлять нереальное казаться реальным, а реальное — нереальным» *(Дж. Гасснер.* Форма и идея в современном театре. М., 1959, стр. 125). [↑](#footnote-ref-10)
242. *Вс. Мейерхольд.* О театре, стр. 198. [↑](#endnote-ref-235)
243. Там же, стр. 172. [↑](#endnote-ref-236)
244. Там же, стр. 198. [↑](#endnote-ref-237)
245. *Сергей Ауслендер.* Мои портреты. Мейерхольд. — «Театр и музыка», 1923, № 1 – 2, стр. 427. [↑](#endnote-ref-238)
246. «Перевал», 1907, № 4, стр. 59. [↑](#endnote-ref-239)
247. «Весы», 1907, № 6, стр. 67. [↑](#endnote-ref-240)
248. «Литературное наследство», № 27 – 28, 1937, стр. 391. [↑](#endnote-ref-241)
249. «Весы», 1908, № 5, стр. 65. [↑](#endnote-ref-242)
250. *А. Зонов.* Летопись театра на Офицерской. — «Алконост», 1911, кн. 1, стр. 66, 67. [↑](#endnote-ref-243)
251. Блоковский сборник, Тарту, 1966, стр. 415. [↑](#endnote-ref-244)
252. *Георгий Чулков.* Годы странствий. М., «Федерация», 1930, стр. 221. [↑](#endnote-ref-245)
253. *Сергей Ауслендер.* Указ. соч., стр. 427, 428. [↑](#endnote-ref-246)
254. О Комиссаржевской. Забытое и новое, стр. 87. [↑](#endnote-ref-247)
255. *А. Кугель.* Театральные заметки, — «Театр и искусство», 1907, № 1, стр. 18. [↑](#endnote-ref-248)
256. Блоковский сборник, стр. 430. [↑](#endnote-ref-249)
257. ЦГТМ, № 281709/1405. [↑](#endnote-ref-250)
258. *Вс. Мейерхольд.* О театре, стр. 145. [↑](#endnote-ref-251)
259. *О. Мандельштам.* Революционер в театре. — «Театр и музыка», 1923, № 1 – 2, стр. 425. [↑](#endnote-ref-252)
260. *Александр Блок.* Собр. соч., т. 5, стр. 189 – 191. [↑](#endnote-ref-253)
261. *В. П. Веригина.* Воспоминания об Александре Блоке. — «Ученые записки Тартуского Гос. Университета» вып. 104. Тарту, 1961. стр. 335. [↑](#endnote-ref-254)
262. {494} Музей МХАТ. Архив Н.‑Д., № 11303. [↑](#endnote-ref-255)
263. *К. Чуковский.* Петербургские театры. — «Золотое руно», 1907, № 3, стр. 75. [↑](#endnote-ref-256)
264. *Вс. Мейерхольд.* О театре, стр. 199. [↑](#endnote-ref-257)
265. Там же, стр. 199. [↑](#endnote-ref-258)
266. Там же, стр. 178. [↑](#endnote-ref-259)
267. *Александр Блок.* Собр. соч., т. 5, стр. 190; т. 6, стр. 132. [↑](#endnote-ref-260)
268. *М. К. Куприна-Иорданская.* Годы молодости. М., 1966, стр. 285. [↑](#endnote-ref-261)
269. *Н. Негорев.* Маска долой! — «Театр и искусство», 1907, № 2, стр. 35, 36. [↑](#endnote-ref-262)
270. *N. N*. Драматический театр. — «Театр и искусство», 1907, № 7, стр. 115. [↑](#endnote-ref-263)
271. Сб. «Комиссаржевская». Л. — М., 1964, стр. 164, 165. [↑](#endnote-ref-264)
272. «Новости сезона», 2 сентября 1908 г., стр. 7. [↑](#endnote-ref-265)
273. *А. Кугель.* Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1907, № 7, стр. 124. [↑](#endnote-ref-266)
274. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 7, стр. 420. [↑](#endnote-ref-267)
275. *А. Кугель.* Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1907, № 9, стр. 160. [↑](#endnote-ref-268)
276. Сб. «Комиссаржевская», стр. 168. [↑](#endnote-ref-269)
277. *Д. Тальников.* Комиссаржевская. М. — Л., 1939, стр. 335. [↑](#endnote-ref-270)
278. Сб. «Комиссаржевская», стр. 163, 165. [↑](#endnote-ref-271)
279. *Н. Маныкин-Невструев.* «Беатриса» (по поводу гастролей Комиссаржевской). — «Русский артист», 1907, № 1, стр. 10. [↑](#endnote-ref-272)
280. *Н. Эфрос.* Московские впечатления. — «Театр и искусство», 1907, № 39, стр. 634. [↑](#endnote-ref-273)
281. *К. Смурский.* Новые формы. Беседа с К. С. Станиславским. — «Столичное утро», 6 октября 1907 г. [↑](#endnote-ref-274)
282. *Ю. Калашников.* Традиции реализма на сцене. Условный театр в оценке К. С. Станиславского. М., ВТО, 1964, стр. 65. [↑](#endnote-ref-275)
283. «Театр», 9 сентября 1907 г., № 38, стр. 9, 10. [↑](#endnote-ref-276)
284. *Александр Блок.* Собр. соч., т. 5, стр. 194, 195. [↑](#endnote-ref-277)
285. «Театр», 20 сентября 1907 г., № 47, стр. 10. [↑](#endnote-ref-278)
286. «Театр», 19 сентября 1907 г., № 46, стр. 8. [↑](#endnote-ref-279)
287. *Н. Тамарин.* Драматический театр. — «Театр и искусство», 1907, № 38, стр. 613. [↑](#endnote-ref-280)
288. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 7, стр. 355. [↑](#endnote-ref-281)
289. *Вл. И. Немирович-Данченко.* Избранные письма, стр. 273. [↑](#endnote-ref-282)
290. *А. Ростиславов.* Не то. — «Театр и искусство», 1907, № 43, стр. 701. [↑](#endnote-ref-283)
291. О чем говорят и пишут. — «Театр», 14 – 15 октября 1907 г. № 71 – 72, стр. 22, 23. [↑](#endnote-ref-284)
292. Там же. [↑](#endnote-ref-285)
293. *Н. Тамарин.* Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. — «Театр и искусство», 1907, № 41, стр. 661. 662. [↑](#endnote-ref-286)
294. «Голос Москвы», 13 октября 1907 г. [↑](#endnote-ref-287)
295. *Александр Блок.* Собр. соч., т. 5, стр. 200 – 202. [↑](#endnote-ref-288)
296. Там же, т. 8, стр. 216. [↑](#endnote-ref-289)
297. *Н. Волков.* Мейерхольд, т. I, стр. 353, 354. [↑](#endnote-ref-290)
298. *Д. Тальников*. Комиссаржевская, стр. 336. [↑](#endnote-ref-291)
299. *Н. Тамарин.* Драматический театр. — «Театр и искусство», 1907, № 45, стр. 735. [↑](#endnote-ref-292)
300. *Вс. Мейерхольд.* О театре, стр. 200. [↑](#endnote-ref-293)
301. Ф. К. Сологуб. [↑](#footnote-ref-11)
302. Сб. «Комиссаржевская», стр. 167. [↑](#endnote-ref-294)
303. Там же, стр. 168. [↑](#endnote-ref-295)
304. *В. Веригина.* О Вере Федоровне Комиссаржевской. Рукопись. Архив ВТО, стр. 30, 31. [↑](#endnote-ref-296)
305. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 626, л. 322. [↑](#endnote-ref-297)
306. *В. Веригина.* Указ. соч., стр. 31. [↑](#endnote-ref-298)
307. *Ник. Еремеев.* Петербургские письма. — «Русский артист», 1907, № 7, стр. 103. [↑](#endnote-ref-299)
308. Финал «Мейерхольдовщины». — «Обозрение театров», 11 – 12 ноября 1907 г., стр. 17. [↑](#endnote-ref-300)
309. *Зигфрид (Э. Старк).* На что он был нужен? — «Обозрение театров», 15 ноября 1907 г., стр. 14. [↑](#endnote-ref-301)
310. *С. Я.* А. П. Ленский о Малом театре. — «Театр», 1907, № 126. [↑](#endnote-ref-302)
311. Цит. по книге: *Н. Волков.* Мейерхольд, т. I, стр. 350. [↑](#endnote-ref-303)
312. Там же, стр. 354. [↑](#endnote-ref-304)
313. *Театрал.* У В. Э. Мейерхольда. — «Петербургская газета», 1 октября 1908 г. [↑](#endnote-ref-305)
314. *Н. Волков.* Мейерхольд, т. I, стр. 354. [↑](#endnote-ref-306)
315. *Н. Туркин.* Комиссаржевская в жизни, и на сцене, стр. 140. [↑](#endnote-ref-307)
316. Из беседы с В. Ф. Комиссаржевской — «Новость сезона», 2 октября 1908 г., стр. 8. [↑](#endnote-ref-308)
317. *Н. Иорданский.* Индивидуализм на сцене. — «Современный мир», 1909, № 1, отдел II, стр. 63, 64. [↑](#endnote-ref-309)
318. *Е. Зноско-Боровский.* Русский театр начала XX века. Прага, изд. «Пламя», 1924, стр. 228. [↑](#endnote-ref-310)
319. См.: *А. Луначарский.* Книга о новом театре. — «Образование», 1908, № 4; *Ю. Стеклов.* Театр или кукольная комедия? — в сб. «Кризис театра». М., 1908. [↑](#endnote-ref-311)
320. *А. Кугель.* Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1907, № 49, стр. 827 – 829. [↑](#endnote-ref-312)
321. Credo театра В. Ф. Комиссаржевской. Беседа с Ф. Ф. Комиссаржевским. — «Обозрение театров», 1908, № 487, 488, стр. 5. [↑](#endnote-ref-313)
322. ЦГТМ, № 226023, л. 46. [↑](#endnote-ref-314)
323. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 626, л. 323. [↑](#endnote-ref-315)
324. ЦГТМ, № 225640, ч. 186. [↑](#endnote-ref-316)
325. «Обозрение театров», 27 ноября 1907 г., № 260. [↑](#endnote-ref-317)
326. О приглашении В. Э. Мейерхольда на императорскую сцену. — «Обозрение театров», 4 марта 1908 г., № 349. [↑](#endnote-ref-318)
327. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 626, л. 325. [↑](#endnote-ref-319)
328. {495} *Театрал.* У В. Э. Мейерхольда. — «Петербургская газета», 1 октября 1908 г. [↑](#endnote-ref-320)
329. Театр и музыка. — «Слово», 10 октября 1908 г. [↑](#endnote-ref-321)
330. Лекция Мейерхольда Александринской труппе. — «Петербургская газета», 7 сентября 1908 г. [↑](#endnote-ref-322)
331. Театральное наследство. М., «Искусство», 1956, стр. 448, 452, 522. [↑](#endnote-ref-323)
332. ЦГТМ, № 225646, № 17, 19. [↑](#endnote-ref-324)
333. *Театрал.* У В. Э. Мейерхольда. — «Петербургская газета», 1 октября 1908 г. [↑](#endnote-ref-325)
334. ЦГТМ, № 225646, л. 53. [↑](#endnote-ref-326)
335. *Н. Н. Ходотов.* Близкое — далекое. М.‑Л., 1932, стр. 323. [↑](#endnote-ref-327)
336. Осипов — И. О. Абельсон, рецензент, сотрудник «Обозрения театров». [↑](#footnote-ref-12)
337. ЦГТМ, № 225646, л. 43 – 44. [↑](#endnote-ref-328)
338. *Омега* (Ф. В. Трозинер). «У царских врат». — «Петербургская газета», 1 октября 1908 г. [↑](#endnote-ref-329)
339. *Юр. Беляев. «*У царских врат». — «Новое время», 3 октября 1908 г. [↑](#endnote-ref-330)
340. *И. Осипов* (И. Абельсон). Александринский театр. «У царских врат» К. Гамсуна в постановке В. Э. Мейерхольда. — «Обозрение театров», 3 октября 1908 г. [↑](#endnote-ref-331)
341. ЦГТМ, № 225646, № 57‑об. [↑](#endnote-ref-332)
342. *Л. Гуревич.* Александринский театр. — «Слово», 2 октября 1908 г. [↑](#endnote-ref-333)
343. *Л. Гуревич. «*У царских врат». — «Слово», 4 октября 1908 г. [↑](#endnote-ref-334)
344. ЦГТМ, № 225646, № 68, 60‑об. [↑](#endnote-ref-335)
345. *Вс. Мейерхольд.* О театре, стр. 67, 68, 71, 72. [↑](#endnote-ref-336)
346. *Вс. Мейерхольд.* К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года. — «Ежегодник императорских театров», 1910, вып. V; см. также: *В. Э. Мейерхольд.* О театре, стр. 56 – 80. [↑](#endnote-ref-337)
347. *Вс. Мейерхольд.* О театре, стр. 57, 58. [↑](#endnote-ref-338)
348. *И. Соллертинский.* В. Э. Мейерхольд и русский оперный импрессионизм. — В кн.: «История советского театра», т. 1. Л., 1933, стр. 311. [↑](#endnote-ref-339)
349. ЦГТМ, № 225743, л. 43, 56, 68. [↑](#endnote-ref-340)
350. *И. Соллертинский.* Указ. соч., стр. 310. [↑](#endnote-ref-341)
351. ЦГТМ, № 225781, № 51. [↑](#endnote-ref-342)
352. *Омега* (Ф. В. Трозинер). Александринский театр. — «Петербургская газета», 10 марта 1910 г. [↑](#endnote-ref-343)
353. *Н. Россовский.* Александринский театр. — «Петербургский листок», 10 марта 1910 г. [↑](#endnote-ref-344)
354. *Е. Зноско-Боровский.* Русский театр начала XX века. Прага, изд. «Пламя», 1924, стр. 304, 305. [↑](#endnote-ref-345)
355. *В. Пяст.* Встречи. М., «Федерация», 1929, стр. 169 – 176. [↑](#endnote-ref-346)
356. *Е. Зноско-Боровский.* Указ. соч., стр. 302, 303. [↑](#endnote-ref-347)
357. Там же, стр. 311, 312. [↑](#endnote-ref-348)
358. *М. Фокин.* Против течения. Л.‑М., 1962, стр. 219, 220. [↑](#endnote-ref-349)
359. *Вс. Мейерхольд.* О театре, стр. 121. [↑](#endnote-ref-350)
360. *Вс. Мейерхольд. «*Дон Жуан». К обстановке. — В кн. «Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине». Л.‑М., «Искусство», 1960, стр. 159 – 161. [↑](#endnote-ref-351)
361. Там же, стр. 178. [↑](#endnote-ref-352)
362. *В с. Мейерхольд.* О театре, стр. 122. [↑](#endnote-ref-353)
363. Там же, стр. 124, 125. [↑](#endnote-ref-354)
364. Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления, стр. 111. [↑](#endnote-ref-355)
365. *Я. Малютин.* Актеры моего поколения. Л.‑М., «Искусство», 1959, стр. 84, 85. [↑](#endnote-ref-356)
366. *Е. Тиме.* Дороги искусства. М.‑Л., ВТО, 1962, стр. 163. [↑](#endnote-ref-357)
367. *Я. Малютин.* Актеры моего поколения, стр. 112. [↑](#endnote-ref-358)
368. *Е. Тиме.* Дороги искусства, стр. 163, 164. [↑](#endnote-ref-359)
369. *Ю. Юрьев.* Записки. Л.‑М., «Искусство», 1948, стр. 524. [↑](#endnote-ref-360)
370. Там же, стр. 525. [↑](#endnote-ref-361)
371. Там же. [↑](#endnote-ref-362)
372. *А. Головин.* Юрьев и «Дон Жуан» — «Ю. М. Юрьев. 1892 – 1927. Сборник» Л., изд. «Прибой», 1927, стр. 57. [↑](#endnote-ref-363)
373. ЦГТМ, № 225837, л. 118, 118‑об. [↑](#endnote-ref-364)
374. ЦГТМ, № 225837, № 123. [↑](#endnote-ref-365)
375. *Л. Вас‑ий* (Василевский). Александринский театр. «Дон Жуан». — «Речь», 11 ноября 1910 г. [↑](#endnote-ref-366)
376. *Юр. Беляев.* О чем рассказывал гобелен (Дои Жуан). «Новое время», 11 ноября 1910 г. [↑](#endnote-ref-367)
377. *А. Головин.* Юрьев и «Дон Жуан». — «Ю. М. Юрьев. 1892 – 1927. Сборник», стр. 55, 56. [↑](#endnote-ref-368)
378. *Вс. Мейерхольд.* О театре, стр. 127. [↑](#endnote-ref-369)
379. *Н. Россовский.* Александринский театр. — «Петербургский листок», 10 октября 1910 г. [↑](#endnote-ref-370)
380. *Юр. Беляев.* Указ. соч. [↑](#endnote-ref-371)
381. «Новое время», 14 ноября 1910 г. [↑](#endnote-ref-372)
382. ЦГТМ, № 225866, л. 5. [↑](#endnote-ref-373)
383. *А. Кугель.* Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1910, № 47, стр. 901 – 904. [↑](#endnote-ref-374)
384. *Александр Бенуа.* Художественные письма. Балет в Александринке. — «Речь», 19 ноября 1910 г. [↑](#endnote-ref-375)
385. *А. Кугель.* Профили театра. М., 1929, стр. 40. [↑](#endnote-ref-376)
386. *Вс. Мейерхольд.* О театре, стр. 161, 162. [↑](#endnote-ref-377)
387. *Александр Бенуа.* Указ. соч. [↑](#endnote-ref-378)
388. *Юр. Беляев.* Указ. соч. [↑](#endnote-ref-379)
389. *Сергей Ауслендер.* Петербургские театры. — «Аполлон», 1910, № 12, хроника, стр. 26. [↑](#endnote-ref-380)
390. *Д. А.*Александринский театр. — «Петербургская газета», 10 ноября 1910 г. [↑](#endnote-ref-381)
391. *А. Я. Головин.* Указ. соч., стр. 56, 57. [↑](#endnote-ref-382)
392. *Конст. Державин.* Эпохи Александринской сцены. Л., ЛенГИХЛ, 1932, стр. 171. [↑](#endnote-ref-383)
393. ЦГТМ, № 225866, л. 48. [↑](#endnote-ref-384)
394. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 721, л. 4. [↑](#endnote-ref-385)
395. «Куда мы идем? Сборник статей и ответов». М., «Заря», 1910, стр. 104, 105. [↑](#endnote-ref-386)
396. {496} *Е. Зноско-Боровский.* Русский театр начала XX века, стр. 302, 303, 317. [↑](#endnote-ref-387)
397. «Биржевые ведомости», 4 января 1911 г. [↑](#endnote-ref-388)
398. *Александр Бенуа.* Возобновление «Бориса». — «Речь», 9 января 1911 г. [↑](#endnote-ref-389)
399. ЦГТМ, ед. хр. 225903, л. 107. [↑](#endnote-ref-390)
400. «Рампа и жизнь». 1911, № 36, стр. 7. [↑](#endnote-ref-391)
401. «Вокруг “Живого трупа”, — сообщал журнал “Театр и искусство” (1911, № 40, стр. 742), — стоит облако шума и рекламы». Писали, что «в одной из московских театральных библиотек тайно издан на ремингтоне “Живой труп”, который широко продавался провинциальным антрепренерам. В первое время цена экземпляра доходила до 300 р. (!!). В последние дни он продавался уже по 50 р. Предстоит официальное расследование этой тайной продажи» (там же, № 39, стр. 718). И еще сообщали, что пьеса инсценирована для кинематографа (стр. 720), что она издана в Париже по-французски, и москвичи знакомятся с ней по французскому тексту (там же, № 40, стр. 708), и т. д. и т. п. [↑](#footnote-ref-13)
402. «Другая пьеса», по-видимому, «Стойкий принц» Кальдерона, была поставлена только в 1915 году, а работа над «Маскарадом» затянулась до 1917 года. [↑](#footnote-ref-14)
403. Новые пути (Беседа с Вс. Э. Мейерхольдом). — «Рампа и жизнь». М., 1911, № 34, стр. 2, 3. [↑](#endnote-ref-392)
404. *Н. Россов.* Не для полемики. — «Рампа и жизнь», 1911, № 36, стр. 5. [↑](#endnote-ref-393)
405. *Вл. И. Немирович-Данченко.* Из прошлого. М., 1936, стр. 371. [↑](#endnote-ref-394)
406. *Покой.* За материалом для «Живого трупа». «Русские ведомости», 2 августа 1911 г. [↑](#endnote-ref-395)
407. ЦГТМ, ед. хр. 225903, л. 91, 91‑об. [↑](#endnote-ref-396)
408. ЦГТМ, ед. хр. 225903, л. 100‑об, 102. [↑](#endnote-ref-397)
409. *А. Кугель.* Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1911, № 40, стр. 746. [↑](#endnote-ref-398)
410. *Л. Гуревич. «*Живой труп» в Александринском театре. — «Русские ведомости», 1 октября 1911 г. [↑](#endnote-ref-399)
411. *А. Кугель.* Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1911, № 49, стр. 746. [↑](#endnote-ref-400)
412. *Вс. Мейерхольд.* О театре, стр. 204. [↑](#endnote-ref-401)
413. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 240, л. 2. [↑](#endnote-ref-402)
414. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 240, л. 2. [↑](#endnote-ref-403)
415. *М. Фокин.* Против течения. Л.‑М., 1962, стр. 500, 501. [↑](#endnote-ref-404)
416. *Вс. Мейерхольд.* О театре, стр. 204. [↑](#endnote-ref-405)
417. Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления, стр. 116. [↑](#endnote-ref-406)
418. *М. Фокин.* Против течения, стр. 349. [↑](#endnote-ref-407)
419. *Вс. Мейерхольд.* О театре, стр. 205. [↑](#endnote-ref-408)
420. См., например: О постановке «Орфея» (беседа с М. М. Фокиным). — «Обозрение театров», 14 декабря 1911 г. [↑](#endnote-ref-409)
421. ЦГТМ, ед. хр. 225935, л. 19. [↑](#endnote-ref-410)
422. ЦГТМ, ед. хр. 225993, л. 60. [↑](#endnote-ref-411)
423. «Рампа и жизнь», 1911, № 51, стр. 8. [↑](#endnote-ref-412)
424. Впрочем, спустя полтора десятилетия, уже в эмиграции, Фокин опять утверждал: «Я поставил всю оперу» (*М. Фокин.* Против течения, Л.‑М., 1932, стр. 503). [↑](#footnote-ref-15)
425. *Вас. Базилевский.* Петербургские этюды. — «Рампа и жизнь», 1912, № 1, стр. 13. [↑](#endnote-ref-413)
426. *Александр Бенуа.* Художественные письма. Постановка «Орфея». — «Речь», 30 декабря 1911 г. [↑](#endnote-ref-414)
427. *М. Кузмин.* Условности. Пг., 1923, стр. 58. [↑](#endnote-ref-415)
428. *Вс. Мейерхольд.* О театре, стр. 201. [↑](#endnote-ref-416)
429. Там же. [↑](#endnote-ref-417)
430. Там же. [↑](#endnote-ref-418)
431. *А. Мгебров.* Жизнь в театре, т. II, стр. 193, 194. [↑](#endnote-ref-419)
432. *Михаил Бабенчиков.* Териокский театр товарищества актеров, музыкантов, писателей и живописцев. — «Новая студия», 1912 г., № 7, стр. 8. [↑](#endnote-ref-420)
433. *Вс. Мейерхольд.* О театре, стр. 203. [↑](#endnote-ref-421)
434. *А. Мгебров.* Жизнь в театре, т. II, стр. 1200. [↑](#endnote-ref-422)
435. *Александр Блок.* Собр. соч., т. 7, стр. 138. [↑](#endnote-ref-423)
436. *В. П. Веригина.* Воспоминания об Александре Блоке, стр. 353. [↑](#endnote-ref-424)
437. *Александр Блок.* Собр. соч., т. 7, стр. 155. [↑](#endnote-ref-425)
438. *Вс. Мейерхольд.* О театре, стр. 202. [↑](#endnote-ref-426)
439. *Александр Блок.* Записные книжки. М.‑Л., 1965, стр. 214. [↑](#endnote-ref-427)
440. *В. П. Веригина.* Указ. соч., стр. 352. [↑](#endnote-ref-428)
441. Там же, стр. 354, 355. [↑](#endnote-ref-429)
442. *А. Мгебров.* Жизнь в театре, т. II, стр. 219. [↑](#endnote-ref-430)
443. *Михаил Бабенчиков.* Териокский театр… — «Новая студия», 1912, № 7, стр. 8. [↑](#endnote-ref-431)
444. *В. П. Веригина.* Указ. соч., стр. 356. [↑](#endnote-ref-432)
445. *Александр Блок.* Собр. соч., т. 8, стр. 398, 399. [↑](#endnote-ref-433)
446. *А. Мгебров.* Жизнь в театре, т. II, стр. 222. [↑](#endnote-ref-434)
447. *Бинокль* (Божена Витвицкая). «Предисловие» к сегодняшней премьере «Заложников жизни» (беседа с режиссером В. Э. Мейерхольдом). — «Петербургская газета», 6 ноября 1912 г. [↑](#endnote-ref-435)
448. ЦГТМ, ед. хр. 225993, л. 99, 101. [↑](#endnote-ref-436)
449. *К. Арабажин. «*Заложники жизни». Александринский театр. — «Вечернее время», 7 ноября 1912 г. [↑](#endnote-ref-437)
450. *Омега* (Ф. Трозинер). Александринский театр. — «Петербургская газета», 7 ноября 1912 г. [↑](#endnote-ref-438)
451. *Юр. Беляев.* Красивый вечер. — «Новое время», 8 ноября 1912 г. [↑](#endnote-ref-439)
452. *Александр Бенуа.* Художественные письма. О постановке «Заложников жизни». — «Речь», 6 декабря 1912 г. [↑](#endnote-ref-440)
453. *Д. Мережковский.* Осел и розы. — «Речь», 10 ноября 1912 г. [↑](#endnote-ref-441)
454. *Анастасия Чеботаревская.* Колючие розы. Ответ Д. С. Мережковскому. — «Речь», 13 ноября 1912 г. [↑](#endnote-ref-442)
455. *Александр Блок.* Собр. соч., т. 7, стр. 176. [↑](#endnote-ref-443)
456. *К. А. Ковальский. «*Заложники жизни». (Диалог по поводу пьесы Ф. Сологуба). — «Новая студия», 1912, № 11, стр. 1, 2. [↑](#endnote-ref-444)
457. *Homo novus* (А. Кугель). Заметки. — «Театр и искусство», 1912, № 46, стр. 902. [↑](#endnote-ref-445)
458. *Д. Философов. «*Заложники жизни». — «Речь», 7 ноября 1912 г. [↑](#endnote-ref-446)
459. *Юр. Беляев.* Красивый вечер. — «Новое время», 8 ноября 1912 г. [↑](#endnote-ref-447)
460. *Д. Ярцев.* Александринский театр. О представлении «Заложников жизни». — «Речь», 8 ноября 1912 г. [↑](#endnote-ref-448)
461. ЦГТМ, ед. хр. 226023, л. 97, 100. [↑](#endnote-ref-449)
462. Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления, стр. 127. [↑](#endnote-ref-450)
463. *Александр Гладков.* Мейерхольд говорит. — «Нева», 1966, № 2, стр. 204. [↑](#endnote-ref-451)
464. *И. Соллертинский.* В. Э. Мейерхольд и русский оперный импрессионизм. — в кн.: «История советского театра», т. 1, стр. 318. [↑](#endnote-ref-452)
465. *В. Э. Мейерхольд.* Двухтомник, т. I, стр. 314. [↑](#endnote-ref-453)
466. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 7, стр. 444. [↑](#endnote-ref-454)
467. *М. Фокин.* Против течения. Л.‑М., «Искусство», 1962, стр. 221. [↑](#endnote-ref-455)
468. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 7, стр. 444, 445. [↑](#endnote-ref-456)
469. {497} *Е. Тиме.* Дороги искусства. М.‑Л., ВТО, 1962, стр. 64. [↑](#endnote-ref-457)
470. *А. Левинсон. «*Пизанелла, или душистая смерть». Письмо из Парижа. — «Речь», 8 июля 1913 г. [↑](#endnote-ref-458)
471. *А. Луначарский.* Пизанелла и Магдалина. — «Театр и искусство», 1913, № 25, стр. 517, 518. [↑](#endnote-ref-459)
472. «Пизанелла» в Париже. — «Русское слово», 12 мая 1913 г. [↑](#endnote-ref-460)
473. *Homo novus* (А. Р. Кугель.) Золотая муха. — «Театр и искусство», 1913. № 23, стр. 490. [↑](#endnote-ref-461)
474. *Александр Блок.* Собр. соч., т. 7, стр. 239. [↑](#endnote-ref-462)
475. Вполне вероятно, что именно в этот день Мейерхольд подарил Блоку свою только что (в декабре же) вышедшую книгу «О театре». На стр. 149 Блок с понятным раздражением поэта отчеркнул фразу «Слова в театре лишь узоры на канве движений» и написал на полях: «Ах, Боже мой!» (*А. Блок.* Собр. соч., т. 8, стр. 613). [↑](#footnote-ref-16)
476. Там же. стр. 186, 187. [↑](#endnote-ref-463)
477. Там же, 187, 188. [↑](#endnote-ref-464)
478. Там же, т. 8, стр. 415. [↑](#endnote-ref-465)
479. Там же, стр. 417. [↑](#endnote-ref-466)
480. Там же, т. 7, стр. 248. [↑](#endnote-ref-467)
481. *Александр Блок.* Записные книжки. М., 1965, стр. 209. [↑](#endnote-ref-468)
482. *Александр Блок.* Собр. соч., т. 7, стр. 248, 249. [↑](#endnote-ref-469)
483. Там же, стр. 246. [↑](#endnote-ref-470)
484. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 734. [↑](#endnote-ref-471)
485. Опубликовано в примечаниях к седьмому тому Собр. соч. К. С. Станиславского. М., 1966, стр. 753. [↑](#endnote-ref-472)
486. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 7, стр. 539. [↑](#endnote-ref-473)
487. *Татьяна Бачелис.* Режиссер Станиславский. — «Новый мир», 1963, № 1, стр. 207. [↑](#endnote-ref-474)
488. *Т. И. Бачелис.* Станиславский и Мейерхольд. Рукопись, стр. 41. [↑](#endnote-ref-475)
489. *Н. М.* В. Э. Мейерхольд о современном театре. — «Театр», 24 октября 1913 г. [↑](#endnote-ref-476)
490. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 625, л. 101 – 116. [↑](#endnote-ref-477)
491. Там же, л. 102. [↑](#endnote-ref-478)
492. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 626, л. 491. [↑](#endnote-ref-479)
493. *Homo novus* (А. Р. Кугель). Заметки. — «Театр и искусство», 1914, № 5, стр. 113 – 115. [↑](#endnote-ref-480)
494. *Е. Зноско-Боровский.* Русский театр начала XX века, стр. 304. [↑](#endnote-ref-481)
495. *Александр Блок.* Записные книжки, стр. 200. [↑](#endnote-ref-482)
496. *В. П. Веригина.* Воспоминания об Александре Блоке. — «Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 104. Тарту, 1961, стр. 361. [↑](#endnote-ref-483)
497. *Александр Блок.* Собр. соч., т. 7, стр. 187. [↑](#endnote-ref-484)
498. *А. В. Бобрищев-Пушкин.* Апельсины и виденья. — «Театр и искусство», 1914, № 15, стр. 347. [↑](#endnote-ref-485)
499. Музей ТИМ. Каталог выставки «5 лет», 1926, стр. 5. [↑](#endnote-ref-486)
500. *А. А. Мгебров.* Жизнь в театре, т. II, стр. 249. [↑](#endnote-ref-487)
501. *Е. Зноско-Боровский.* Спектакли, посвященные Александру Блоку. «Современник», 1914. кн. II, стр. 120 – 121. [↑](#endnote-ref-488)
502. А. *В. Бобрищев-Пушкин.* Указ. соч., стр. 347. [↑](#endnote-ref-489)
503. *В. П. Веригина.* Указ. соч., стр. 361 – 364. [↑](#endnote-ref-490)
504. Там же, стр. 363. [↑](#endnote-ref-491)
505. Несколько слов по поводу постановки лирических драм Александра Блока «Незнакомка» и «Балаганчик»… — «Любовь к трем апельсинам», 1914, № 4 – 5, стр. 89. [↑](#endnote-ref-492)
506. *Н. Д. Волков.* Мейерхольд, т. II, стр. 322. [↑](#endnote-ref-493)
507. *В. Веригина.* Указ. соч., стр. 364. [↑](#endnote-ref-494)
508. *В. Мейерхольд.* Война и театр. — «Биржевые новости», 11 сентября 1914 г. (вечерний выпуск). [↑](#endnote-ref-495)
509. Театр А. С. Суворина. — «Театр и искусство», 1914, № 33, стр. 678. [↑](#endnote-ref-496)
510. *Любовь Гуревич.* Лермонтовский спектакль. — «Речь», 12 января 1915 г. [↑](#endnote-ref-497)
511. *Homo novus.* Александринский театр. — «День», 2 сентября 1916 г. [↑](#endnote-ref-498)
512. *З. Гиппиус.* Зеленое — белое — алое. — В кн.: З. Гиппиус. Зеленое кольцо. Пг., изд. «Огни», 1916, стр. 141, 142. [↑](#endnote-ref-499)
513. ЦГТМ, ед. хр. 226179, л. 99. [↑](#endnote-ref-500)
514. *Н. Тамарин (Н. Н. Акулов).* Александринский театр. — «Театр и искусство», 1915, № 8, стр. 127, 128. [↑](#endnote-ref-501)
515. *Любовь Гуревич.* Александринский театр. «Зеленое кольцо». — «Речь», 18 февраля 1915 г. [↑](#endnote-ref-502)
516. *Александр Блок.* Собр. соч., т. 8, стр. 441. [↑](#endnote-ref-503)
517. *В. Н. Соловьев.* А. Я. Головин как театральный мастер. «Аполлон», 1917, кн. 1. стр. 25. [↑](#endnote-ref-504)
518. *Victor (В. М. Жирмунский). «*Стойкий принц» Кальдерона на сцене Александринского театра. — «Любовь к трем апельсинам», 1916, кн. 2 – 3, стр. 138. [↑](#endnote-ref-505)
519. Там же, стр. 136 – 138. [↑](#endnote-ref-506)
520. *Мирон Малкиель Жирмунский* (В. М. Жирмунский). «Стойкий принц» на сцене Александринского театра. — «Любовь к трем апельсинам», 1916, кн. 1, стр. 74. [↑](#endnote-ref-507)
521. Там же, стр. 76. [↑](#endnote-ref-508)
522. *Зигфрид* (Э. Старк). Александринский театр. — «Петербургский курьер», 26 апреля 1915 г. [↑](#endnote-ref-509)
523. *Л. Гуревич.* Прощальный спектакль Озаровского. — «Речь», 25 апреля 1915 г. [↑](#endnote-ref-510)
524. *Homo novus* (А. Кугель). Заметки. — «Театр и искусство», 1915, № 40, стр. 736 – 737. [↑](#endnote-ref-511)
525. *Л. Гуревич.* Михайловский театр. «Пигмалион» Бернарда Шоу. — «Речь», 28 апреля 1915. [↑](#endnote-ref-512)
526. *Вс. Мейерхольд.* К восстановлению «Грозы» А. Н. Островского на сцене Александринского театра. — «Любовь к трем апельсинам», 1916, кн. 2 – 3, стр. 107 – 116. [↑](#endnote-ref-513)
527. Вс. Мейерхольд о постановке «Грозы». — «Биржевые ведомости», 8 января 1906 г. [↑](#endnote-ref-514)
528. Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления, стр. 129. [↑](#endnote-ref-515)
529. {498} *В. Н. Соловьев.* А. Я. Головин как театральный мастер. — «Аполлон», 1917, № 1, стр. 29. [↑](#endnote-ref-516)
530. *Омега* (Ф. *Трозинер). «*Гроза» в Александринском театре 9‑го января. — «Петроградская газета», 11 января 1916 г. [↑](#endnote-ref-517)
531. *В. Я. Соловьев.* Указ. соч., стр. 30. [↑](#endnote-ref-518)
532. *Люций. «*Гроза». — «Новое время», 10 января 1916 г. [↑](#endnote-ref-519)
533. *Р. М. «*Гроза» в Малом театре. — «Раннее утро», 1 октября 1911 г. [↑](#endnote-ref-520)
534. *А. Кайранский. «*Гроза» (Малый театр). — «Утро России», 1 сентября 1911 г. [↑](#endnote-ref-521)
535. *Ю. Юрьев.* Записки, стр. 536. [↑](#endnote-ref-522)
536. *Homo novus* (А. Кугель). Заметки. «Театр и искусство», 1916, № 3, стр. 60, 62. [↑](#endnote-ref-523)
537. Средой *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-17)
538. *Александр Бенуа. «*Гроза» в Александринке. — «Речь», 30 сентября 1916 г. [↑](#endnote-ref-524)
539. ЦГТМ. ед. хр. 226219, л. 143 – 144. [↑](#endnote-ref-525)
540. ЦГТМ, ед. хр. 226219, л. 145‑об. [↑](#endnote-ref-526)
541. *Вл. Боцяновский.* У рампы. — «Биржевые ведомости», 10 января 1916 г. [↑](#endnote-ref-527)
542. *Н. Ходотов.* Близкое — далекое, стр. 339. [↑](#endnote-ref-528)
543. *Ю. Юрьев.* Записки, стр. 536. [↑](#endnote-ref-529)
544. *Омега* (Ф. Трозинер). Указ. соч. [↑](#endnote-ref-530)
545. *Люций. «*Гроза». — «Новое время», 10 января 1916 г. [↑](#endnote-ref-531)
546. *Омега* (Ф. Трозинер). Указ. соч. [↑](#endnote-ref-532)
547. *Б. Алперс.* Театр социальной маски. М.‑Л., ГИХЛ, 1931, стр. 104. [↑](#endnote-ref-533)
548. *Божена Витвицкая.* Привал комедиантов. — «Театр и искусство», 1916, № 17, стр. 342. [↑](#endnote-ref-534)
549. *В. Н. Соловьев.* Судейкин. — «Аполлон», 1917, № 8 – 10, стр. 26. [↑](#endnote-ref-535)
550. *П. А — в.* В. Э. Мейерхольд. — «Театр», 1 марта 1916 г. [↑](#endnote-ref-536)
551. *Любовь Гуревич.* Александринский театр. «Романтики» Мережковского. — «Речь», 23 октября 1916 г. [↑](#endnote-ref-537)
552. ЦГТМ, ед. хр. 226251, л. 78. [↑](#endnote-ref-538)
553. — *ский.* Вс. Э. Мейерхольд о постановке «Каменного гостя». — «Биржевые ведомости», 25 января 1917 г. [↑](#endnote-ref-539)
554. *А. Чесноков. «*Каменный гость» на сцене Мариинского театра (вырезка, архив ВТО). [↑](#endnote-ref-540)
555. *Ал‑ый.* Мариинский театр. — «Театр и искусство», 1917, № 6, стр. 111. [↑](#endnote-ref-541)
556. *Александр Бенуа.* Художественные письма. Постановка «Дон Жуана» на казенной сцене. — «Речь», 3 февраля 1917 г. [↑](#endnote-ref-542)
557. *К. С. Станиславский.* Собр. соч., т. 1, стр. 366 – 370. [↑](#endnote-ref-543)
558. ЦГТМ, ед. хр. 226224, л. 38 об. [↑](#endnote-ref-544)
559. ЦГТМ, ед. хр. 226224, л. 39 об. — 41‑об. [↑](#endnote-ref-545)
560. *Homo novus* (А. Кугель). Заметки. — «Театр и искусство», 1917, № 10 – 11, стр. 192 – 194. [↑](#endnote-ref-546)
561. *А. Р. Кугель*. Профили театра. М., 1929, стр. 51. [↑](#endnote-ref-547)
562. Н. В. Петров писал по этому поводу: «Конечно, работа над “Маскарадом” не была ежедневной в течение пяти лет, а шла с перерывами. Иногда репетировали месяца два‑три, потом откладывали на месяц-два. Затем опять репетировали и опять откладывали. Бывало и так: репетировали полгода и полгода не прикасались к работе» (*Николай Петров*. 50 и 500. М., ВТО, 1960, стр. 128). [↑](#footnote-ref-18)
563. *Е. Тиме.* Дороги искусства. М.‑Л., ВТО, 1962, стр. 204. [↑](#endnote-ref-548)
564. *Я. Малютин.* Актеры моего поколения. Л.‑М., «Искусство», 1959, стр. 91 – 92. [↑](#endnote-ref-549)
565. ЦГТМ, ед. хр. 226224, л. 42 – 43. [↑](#endnote-ref-550)
566. *А. Головин.* Как я ставил «Маскарад». — «Красная панорама», 1926, № 17, стр. 12, 13. [↑](#endnote-ref-551)
567. *Николай Петров.* 50 и 500. М., ВТО, 1960, стр. 129. [↑](#endnote-ref-552)
568. *Вс. Мейерхольд.* О театре, стр. 111. [↑](#endnote-ref-553)
569. ЦГАЛИ, фонд. 998, ед. хр. 268. Опубликовано в кн.: Ю. Юрьев. Записки, т. II, стр. 360 – 362. [↑](#endnote-ref-554)
570. *Я. Малютин.* Актеры моего поколения, стр. 99, 100. [↑](#endnote-ref-555)
571. *Е. Тиме.* Дороги искусства, стр. 204. [↑](#endnote-ref-556)
572. *В. Соловьев. «*Маскарад» в Александринском театре. — «Аполлон», 1917, № 2 – 3, стр. 73. [↑](#endnote-ref-557)
573. *Б. А. Альмединген.* Из воспоминаний о работе Головина в театре. — В сб. «Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Воспоминания о Головине», стр. 270. [↑](#endnote-ref-558)
574. См.: «Маскарад» М. Ю. Лермонтова в театральных эскизах А. Я. Головина. М.‑Л., ВТО, 1941 г. [↑](#endnote-ref-559)
575. *Б. Альмединген.* Указ. статья, стр. 274 – 276. [↑](#endnote-ref-560)
576. ЦГТМ, ед. хр. 226224, л. 39 об. [↑](#endnote-ref-561)
577. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 626, л. 744. [↑](#endnote-ref-562)
578. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 268 л.?? [↑](#endnote-ref-563)
579. *Ю. Юрьев.* Записки, стр. 640, 650. [↑](#endnote-ref-564)
580. Там же, стр. 535. [↑](#endnote-ref-565)
581. Там же, стр. 527 – 564. [↑](#endnote-ref-566)
582. *Я. Малютин.* Актеры моего поколения, стр. 94. [↑](#endnote-ref-567)
583. *Г. Стебницкий.* Об основных течениях в декорационном искусстве. — «Театрально-декорационное искусство в СССР. 1917 – 1927». Л., 1927, стр. 63. [↑](#endnote-ref-568)
584. *К. Державин.* Эпохи александринской сцены. Л., 1932, стр. 184. [↑](#endnote-ref-569)
585. В 1947 году, впрочем, «Маскарад» был еще несколько раз сыгран без Декораций и костюмов в концертном исполнении — в Большом зале Ленинградской филармонии. [↑](#footnote-ref-19)
586. *М. Рабинович.* Александринский театр. — «Речь», 27 января 1917 г. [↑](#endnote-ref-570)
587. *Божена Витвицкая.* Открытие драматического государственного театра. — «Театр и искусство», 1917, № 36, стр. 616. [↑](#endnote-ref-571)
588. *Я. Малютин.* Актеры моего поколения, стр. 241, 242. [↑](#endnote-ref-572)
589. *Вл. С.* (В. Н. Соловьев). Петроградские театры. — «Аполлон», 1917, № 8 – 10, стр. 96. [↑](#endnote-ref-573)
590. *Некто.* Тоска по городовому. — «Обозрение театров», 21 – 22 ноября 1917 г., стр. 9. [↑](#endnote-ref-574)
591. *Homo novus.* Заметки. — «Театр и искусство», 1917, № 44 – 45, стр. 708. [↑](#endnote-ref-575)
592. *Я. Малютин.* Актеры моего поколения, стр. 349, 350. [↑](#endnote-ref-576)
593. *М. Кузмин.* Условности. Пг., 1923, стр. 40. [↑](#endnote-ref-577)
594. *В. Мейерхольд.* Двухтомник, т. 1, стр. 313. [↑](#endnote-ref-578)
595. *Б. Пастернак.* ОХРАННАЯ ГРАМОТА. Л., 1931, стр. 91, 92. [↑](#endnote-ref-579)
596. {499} *А. Луначарский.* Театр Мейерхольда. — «Известия», 25 апреля 1926 г. [↑](#endnote-ref-580)
597. «Любовь к трем апельсинам», 1914, № 1 – 2 – 3, стр. 140. [↑](#endnote-ref-581)
598. «Наши ведомости», 12 января 1918 г. [↑](#endnote-ref-582)
599. «Петроградское эхо», 13 января 1918 г. [↑](#endnote-ref-583)
600. «История советского театра», т. 1. Л., 1933, стр. 147. [↑](#endnote-ref-584)
601. *А. Я. Альтшуллер.* К истории академического театра драмы им. А. С. Пушкина в первые годы Советской власти. — «Ученые записки» Гос. НИИ театра и музыки, т. 1. Л., 1958, стр. 32. [↑](#endnote-ref-585)
602. *Божена Витвицкая. «*Легенда» Л. Н. Толстого на Александринском театре. — «Театр и искусство», 1918, № 12 – 13, стр. 131. [↑](#endnote-ref-586)
603. *А. Я. Головин.* Встречи и впечатления, стр. 186. [↑](#endnote-ref-587)
604. *Б. Ярустовский.* Игорь Стравинский. М., 1963, стр. 86, 87. [↑](#endnote-ref-588)
605. *Н. Малков. «*Соловей» Игоря Стравинского. — «Театр и искусство», 1918, № 20 – 21, стр. 213, 214. [↑](#endnote-ref-589)
606. «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 1, стр. 382, 383. [↑](#endnote-ref-590)
607. *О. Мандельштам.* Буря и натиск. — «Русское искусство», 1923, № 1, стр. 11. [↑](#endnote-ref-591)
608. «Книжный угол». П., 1918, № 1, стр. 3. [↑](#endnote-ref-592)
609. *Александр Блок.* Собр. соч., т. 7. М.‑Л., 1963, стр. 317. [↑](#endnote-ref-593)
610. *Сергей Эйзенштейн.* Избранные произведения, т. 2. М., 1964, стр. 270 – 272. [↑](#endnote-ref-594)
611. *Я. Тугендхольд.* Искусство октябрьской эпохи. Л., 1930, стр. 18. [↑](#endnote-ref-595)
612. *А. Февральский. «*Мистерия-буфф». — Сб. «Маяковский. Материалы и исследования». М., 1940, стр. 196. [↑](#endnote-ref-596)
613. «История советского театра», т. 1, стр. 220. [↑](#endnote-ref-597)
614. «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 1, стр. 150, 151. [↑](#endnote-ref-598)
615. *Андрей Левинсон. «*Мистерия-буфф» Маяковского. — «Жизнь искусства», 11 ноября 1918 г. [↑](#endnote-ref-599)
616. «Книжный угол», 1918, № 5, стр. 2 – 5. [↑](#endnote-ref-600)
617. *Вл. Маяковский.* Полн. собр. соч., т. 12, стр. 15. [↑](#endnote-ref-601)
618. Заявление по поводу «Мистерии-буфф». — «Жизнь искусства», 21 ноября 1918 г. [↑](#endnote-ref-602)
619. *А. Луначарский.* О полемике. — «Жизнь искусства», 27 ноября 1918 г. [↑](#endnote-ref-603)
620. *Я. Тугендхольд.* Искусство октябрьской эпохи. Л., 1930, стр. 16. [↑](#endnote-ref-604)
621. ЦГАОР, ф. 2306, оп. 24, д. 33, л. 1 – 69. [↑](#endnote-ref-605)
622. *А. В. Луначарский.* Классовая борьба в искусстве — «Искусство», 1929, № 1 – 2, стр. 11. [↑](#endnote-ref-606)
623. От народного комиссара по просвещению. — «Вестник театра», 1920, № 74, стр. 16. [↑](#endnote-ref-607)
624. Беседа с В. Э. Мейерхольдом. — «Вестник театра», 1920, № 68, стр. 4. [↑](#endnote-ref-608)
625. Об уязвимых местах театрального фронта. — «Вестник театра», 1921, № 78 – 79, стр. 15. [↑](#endnote-ref-609)
626. Сб. «О театре». Тверь, 1922, стр. 9. [↑](#endnote-ref-610)
627. Там же, стр. 73. [↑](#endnote-ref-611)
628. «Вестник театра», 1921, № 78 – 79, стр. 15. [↑](#endnote-ref-612)
629. «Вестник театра», 1920, № 72 – 73, стр. 19, 20. [↑](#endnote-ref-613)
630. *Виктор Шкловский.* Папа — это будильник! — «Жизнь искусства», 10 – 12 декабря 1920 г. [↑](#endnote-ref-614)
631. *Б. Алперс.* Театр социальной маски. М., 1931, стр. 23. [↑](#endnote-ref-615)
632. «Вестник театра», 1920, № 72 – 73, стр. 8. [↑](#endnote-ref-616)
633. *Евг. Кузнецов.* Чему смеетесь? — «Арена», 1924, стр. 88. [↑](#endnote-ref-617)
634. *К. Фамарин* (Эм. Бескин). Драма в Москве. — «Вестник работников искусств», 1920, № 2 – 3, стр. 62. [↑](#endnote-ref-618)
635. *Николай Тарабукин.* Зрительное оформление в ГОСТИМе. Рукопись. ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 139. [↑](#endnote-ref-619)
636. *Самуил Марголин.* Художник театра за 15 лет. М., 1933, стр. 17. [↑](#endnote-ref-620)
637. *А. Луначарский.* Театр и революция. М., 1924, стр. 106, 107. [↑](#endnote-ref-621)
638. *В. Маяковский.* Полн. собр. соч., т. 12, стр. 246. [↑](#endnote-ref-622)
639. *Д. М. Керженцев. «*Зори». — «Вестник театра», 1920, № 74, стр. 4. [↑](#endnote-ref-623)
640. Сб. «Встречи с Мейерхольдом». М., ВТО, 1967, стр. 208. [↑](#endnote-ref-624)
641. «Вестник работников искусств», 1921, № 7 – 9, стр. 31. [↑](#endnote-ref-625)
642. стр. «Арена», 1924, стр. 88 – 89. [↑](#endnote-ref-626)
643. *Юрий Соболев.* Из московских наблюдений. — «Вестник театра», 1921, 80 – 81, стр. 19. [↑](#endnote-ref-627)
644. Н. К. Крупская об искусстве и литературе. — Л.‑М., 1963, стр. 141. [↑](#endnote-ref-628)
645. *Валерий Бебутов.* Что все это значит? — «Вестник театра», 1920, № 74, стр. 6. [↑](#endnote-ref-629)
646. Беседа о «Зорях». В Театре РСФСР. — «Вестник театра», 1920, № 75, стр. 13. [↑](#endnote-ref-630)
647. Об уязвимых местах театрального фронта (Диспут на понедельнике «Зорь»), — «Вестник театра», № 78 – 79, стр. 16. [↑](#endnote-ref-631)
648. Беседа о «Зорях». В театре РСФСР. — «Вестник театра», 1920, № 75, стр. 14. [↑](#endnote-ref-632)
649. *В. Маяковский.* Полн. собр. соч., т. 12, стр. 246. [↑](#endnote-ref-633)
650. *П. Марков.* Письмо о Мейерхольде — «Театр и драматургия», 1932, № 2, стр. 20. [↑](#endnote-ref-634)
651. *М. Загорский.* О «Театральном Октябре». Рукопись, архив ВТО. [↑](#endnote-ref-635)
652. {500} «Культура театра», 1921, № 4, стр. 9. [↑](#endnote-ref-636)
653. «Вестник театра», 1921, № 83 – 84, стр. 15. [↑](#endnote-ref-637)
654. *М. Ф. Суханова.* Три пьесы В. В. Маяковского. — Сб. «Маяковский в воспоминаниях современников». М., ГИХЛ, 1963, стр. 308. [↑](#endnote-ref-638)
655. *И. М. Тарабукин.* Зрительное оформление в ГОСТИМе. Рукопись. ЦГАЛИ, ф. 963. ед. хр. 139. [↑](#endnote-ref-639)
656. *В. Э. Мейерхольд.* Слово о Маяковском. — Сб. «Маяковский в воспоминаниях современников». М., ГИХЛ, 1963, стр. 284, 285. [↑](#endnote-ref-640)
657. Там же, стр. 285. [↑](#endnote-ref-641)
658. *П. Марков.* Новейшие театральные течения. М., 1924, стр. 42. [↑](#endnote-ref-642)
659. «Маяковский. Материалы и исследования». М., 1940, стр. 214. [↑](#endnote-ref-643)
660. «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 1, стр. 778. [↑](#endnote-ref-644)
661. *С. Марголин.* Весна театральной чрезмерности. «Вестник работников искусств», 1921, № 10 – 11, стр. 122. [↑](#endnote-ref-645)
662. *Эм. Бескин.* Революция и театр. «Вестник работников искусств», 1921, № 7 – 9, стр. 31. [↑](#endnote-ref-646)
663. *Д. Фурманов.* Московские письма. — «Рабочий край» (Иваново-Вознесенск), 16 июня, 1921 г. [↑](#endnote-ref-647)
664. Дм. Фурманов. Собр. соч., т. 4. М., ГИХЛ, 1961. стр. 254. [↑](#endnote-ref-648)
665. *А. Луначарский.* Театр сегодня. М.‑Л., 1928, стр. 106. [↑](#endnote-ref-649)
666. «Печать и революция». 1921, кн. 2, стр. 226. [↑](#endnote-ref-650)
667. *А. Луначарский.* Театр сегодня, стр. 101 – 102. [↑](#endnote-ref-651)
668. *Влад. Блюм.* На перевале. — Сб. «О театре». Тверь, 1922, стр. 2, 3. [↑](#endnote-ref-652)
669. «Печать и революция», 1922, кн. 1, стр. 307. [↑](#endnote-ref-653)
670. Вс. Мейерхольд о театре (Доклад в Ленинградском Зале Союзов). — «Новый зритель», 1927, № 40, стр. 10. [↑](#endnote-ref-654)
671. *А. А. Гвоздев.* Театр имени Вс. Мейерхольда (1920 – 1926). Л. 1927, стр. 27. [↑](#endnote-ref-655)
672. *Вс. Мейерхольд, В. Бебутов, К. Державин.* О драматургии и культуре театра. — «Вестник театра», 1921, № 87 – 88, стр. 3. [↑](#endnote-ref-656)
673. *В. Бебутов, Вс. Мейерхольд.* Одиночество Станиславского. — «Вестник театра», 1921, № 89 – 90, стр. 3. [↑](#endnote-ref-657)
674. Станиславский оставил статью Бебутова и Мейерхольда без ответа. Некоторые театроведы пытались рассматривать как ответ Мейерхольду статью Станиславского «О ремесле», появившуюся в том же 1921 году в «Культуре театра». Статья, направленная против рутины и штампов, никакого отношения к статье Мейерхольда не имеет, писалась она, по-видимому, гораздо раньше, нежели была опубликована. [↑](#footnote-ref-20)
675. «Печать и революция», 1922, кн. 1, стр. 307 – 309. Подчеркнуто Мейерхольдом. [↑](#endnote-ref-658)
676. *А. Мацкин.* Вахтангов, старая и новая «Турандот». «Театр», 1963, № 12, стр. 5 – 6. [↑](#endnote-ref-659)
677. *С. Эйзенштейн.* Избр. произв. в шести томах, М., «Искусство», 1964, т. 1, стр. 309, 310. [↑](#endnote-ref-660)
678. Накануне Рогоносца. — «Афиша ТИМ» 1926, № 1, стр. 3. [↑](#endnote-ref-661)
679. Тезисы к конструктивному построению «Норы». Рукопись. Архив ВТО. [↑](#endnote-ref-662)
680. *Садко* (В. Блюм). «Нора» в «Театре Актера». — «Известия», 20 апреля 1922 г. [↑](#endnote-ref-663)
681. В этой выставке участвовали пять художников (А. М. Родченко, Л. С. Попова, братья В. и Г. Стенберги, К. Медунецкий), каждый из них представил по пять вещей. [↑](#footnote-ref-21)
682. *А. А. Гвоздев.* Театр имени Вс. Мейерхольда. Л., 1927, стр. 28. [↑](#endnote-ref-664)
683. *И. Аксенов.* Пространственный конструктивизм на сцене. — Сб. «Театральный Октябрь». Л.‑М., 1926, стр. 34. [↑](#endnote-ref-665)
684. *Николай Тарабукин.* Зрительное оформление в ГОСТИМе. Рукопись. ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 139. [↑](#endnote-ref-666)
685. *Вс. Мейерхольд.* Как был поставлен «Великодушный рогоносец». — «Новый зритель», 1926, № 39, стр. 6. [↑](#endnote-ref-667)
686. *Вас. Сахновский.* Мейерхольд. Временник РТО, кн. 1. М., 1925, стр. 231. [↑](#endnote-ref-668)
687. *И. Ильинский.* Сам о себе. М., 1961, стр. 148. [↑](#endnote-ref-669)
688. Литературные манифесты. От символизма до «Октября». М., 1924, стр. 257 – 258. [↑](#endnote-ref-670)
689. *Алексей Ган.* Конструктивизм. Тверь, 1922, стр. 3. [↑](#endnote-ref-671)
690. Сб. «Искусство трудящимся», вып. 1. М., 1921, стр. 8, 31. [↑](#endnote-ref-672)
691. *Б. Арватов.* Искусство и классы. М.‑Пг., 1923, стр. 85. [↑](#endnote-ref-673)
692. *Джон Гасснер.* Форма и идея в современном театре. М., 1959, стр. 220. [↑](#endnote-ref-674)
693. *И. Аксенов.* Пространственный конструктивизм на сцене. — Сб. «Театральный Октябрь», стр. 34. [↑](#endnote-ref-675)
694. *Стинф.* Биомеханика (Из беседы с лаборантами Вс. Мейерхольда). — «Зрелища», 1922, № 10, стр. 14. [↑](#endnote-ref-676)
695. *Александр Гладков.* Из воспоминаний о Мейерхольде. — «Москва театральная», 1960, стр. 358. [↑](#endnote-ref-677)
696. *Вс. Мейерхольд, В. Бебутов, К. Державин.* О драматургии и культуре театра. — «Вестник театра», 1921. № 87 – 88, стр. 3. [↑](#endnote-ref-678)
697. Актер будущего. Доклад Вс. Мейерхольда. — «Эрмитаж», 1922, № 6, стр. 10 – 11. [↑](#endnote-ref-679)
698. *Игорь Ильинский.* Моложе молодых. — «Вечерняя Москва», 9 февраля 1934 г. [↑](#endnote-ref-680)
699. *И. Ильинский.* Сам о себе, стр. 155. [↑](#endnote-ref-681)
700. «Тарусские страницы». Калуга, 1961, стр. 291. [↑](#endnote-ref-682)
701. *П. Марков.* Актер эпохи революции. — «Советский театр», 1932, № 10 – 11, стр. 11. [↑](#endnote-ref-683)
702. ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 298, л. 5 – 6. [↑](#endnote-ref-684)
703. *И. Ильинский.* Сам о себе, стр. 152, 149. [↑](#endnote-ref-685)
704. ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 300, л. 9, 10. [↑](#endnote-ref-686)
705. *П. Марков.* Современные актеры. Временник ВТО, кн. 1. М., 1925, стр. 259. [↑](#endnote-ref-687)
706. *А. Гвоздев. «*Иль‑ба‑зай». — «Жизнь искусства», 1924, № 27, стр. 8, 9. [↑](#endnote-ref-688)
707. *Б. Алперс.* Театр социальной маски. М., 1931, стр. 28. [↑](#endnote-ref-689)
708. {501} *Сергей Третьяков. «*Великодушный рогоносец». — «Зрелища», 1922, № 8, стр. 12 – 13. [↑](#endnote-ref-690)
709. *А. Гвоздев.* Этика нового театра. — «Жизнь искусства», 1924, № 22, стр. 9. [↑](#endnote-ref-691)
710. *Мих. Левидов.* Театральные силуэты. — «Современный театр», 1927, № 9, стр. 140. [↑](#endnote-ref-692)
711. «Тартюфы коммунизма и рогоносцы морали». — «Театр и музыка», М., 1922, № 1 – 7, стр. 24. [↑](#endnote-ref-693)
712. Нарком по просвещению Луначарский. Заметка по поводу «Рогоносца». — «Известия», 14 мая 1922 г. [↑](#endnote-ref-694)
713. ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. [↑](#endnote-ref-695)
714. *А. Луначарский.* Театр сегодня. М.‑Л., 1928, стр. 77. 78. [↑](#endnote-ref-696)
715. «А. В. Луначарской о театре и драматургии», т. I. М., 1958. стр. 393. [↑](#endnote-ref-697)
716. «Известия», 5 декабря 1922 г. [↑](#endnote-ref-698)
717. *В. Маяковский.* Полн. собр. соч. т. 12 М., 1959, стр. 472. [↑](#endnote-ref-699)
718. *Николай Тарабукин.* Зрительное оформление в ГОСТИМе. Рукопись. ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 139. [↑](#endnote-ref-700)
719. *З. М.* Театр Вс. Мейерхольда («Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина). Вырезка. Архив ВТО. [↑](#endnote-ref-701)
720. Там же. [↑](#endnote-ref-702)
721. *А. Гвоздев.* Театр имени Вс. Мейерхольда, стр. 33. [↑](#endnote-ref-703)
722. «Смерть Тарелкина». В зрительном зале. — «Зрелища», 1922, № 15, стр. 18. [↑](#endnote-ref-704)
723. *Аркадий Позднее.* Смерть Кандида Тарелкина и трактат о ней Алексея Гана. «Зрелища», 1922, № 17, стр. *9.* [↑](#endnote-ref-705)
724. *В. Тихонович.* Пьеса. Режиссер. Актер. — «Зрелища», 1922, № 15, стр. 8. [↑](#endnote-ref-706)
725. *Вас. Федоров.* Рецензия на рецензии. — «Зрелища», 1922, № 16, стр. 15. [↑](#endnote-ref-707)
726. *Алексей Ган.* Смертельное явление в доме умершего Тарелкина. — «Зрелища», 1922, № 16, стр. 11. [↑](#endnote-ref-708)
727. Беседа с В. Ф. Степановой, — «Зрелища», 1922, № 16, стр. 11. [↑](#endnote-ref-709)
728. *В. Сахновский.* Мейерхольд. Временник РТО, 1925, стр. 239. [↑](#endnote-ref-710)
729. *С. Мокульский.* Переоценка традиций. — В сб. «Театральный Октябрь». Л.‑М., 1926, стр. 28. [↑](#endnote-ref-711)
730. *В. Сахновский.* Указ. статья, стр. 238. [↑](#endnote-ref-712)
731. *Б. Ромашов.* Веселые поприщинские дни. — «Театр и музыка», 1922, № 11, стр. 234. [↑](#endnote-ref-713)
732. *Самуил Марголин.* Балаганное представление. — Там же, стр. 232. [↑](#endnote-ref-714)
733. У истоков. Сб. статей. М., ВТО, 1960, стр. 214. [↑](#endnote-ref-715)
734. Сб. «В. Э. Мейерхольд». Тверь, 1923, стр. 13, 14. [↑](#endnote-ref-716)
735. *Николай Тарабукин.* Зрительное оформление в ГОСТИМе. Рукопись. ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 139. [↑](#endnote-ref-717)
736. *А. Гвоздев.* Театр имени Вс. Мейерхольда, стр. 35. [↑](#endnote-ref-718)
737. *П. Марков.* Новейшие театральные течения, стр. 46. [↑](#endnote-ref-719)
738. *Э. Веснин.* Театральный ЛЕФ. — «Советское искусство», 1925, № 6, стр. 53. [↑](#endnote-ref-720)
739. *С. Мокульский.* Гастроли Театра Мейерхольда. — «Жизнь искусства». Л., 1924, № 23, стр. 12, 13. [↑](#endnote-ref-721)
740. *Игорь Ильинский.* Сам о себе, стр. 182. [↑](#endnote-ref-722)
741. *П. Марков.* Письмо о Мейерхольде. — «Театр и драматургия», 1932, № 8, стр. 25. [↑](#endnote-ref-723)
742. «Д. Е.» в Театре им. Мейерхольда. — «Новый зритель», 1924, № 18, стр. 16, 17. [↑](#endnote-ref-724)
743. *Илья Эренбург.* Собр. соч., т. 8. М., 1966, стр. 337. [↑](#endnote-ref-725)
744. *Константин Миклашевский.* Маленький фельетон (по поводу постановки Д. Е.). — «Жизнь искусства», 1924, № 26, стр. 7. [↑](#endnote-ref-726)
745. *Владимир Маяковский.* Полн, собр. соч., т. 12, стр. 472. [↑](#endnote-ref-727)
746. *В. Каратыгин.* Эгон Петри. — «Жизнь искусства», 1924, № 1, стр. 35. [↑](#endnote-ref-728)
747. *Сергей Городецкий.* Конструктивизм и последние премьеры. — «Искусство трудящимся», 1925, № 54, стр. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-729)
748. *С. Мокульский.* Новая постановка Мейерхольда. — «Жизнь искусства», 1924, № 27, стр. 11. [↑](#endnote-ref-730)
749. *Конст. Миклашевский.* Указ. статья, стр. 8. [↑](#endnote-ref-731)
750. *Владимир Маяковский.* Полн. собр. соч., т. 12, стр. 472. [↑](#endnote-ref-732)
751. *Евг. Габрилович.* Рассказы о том, что прошло. — «Искусство кино», 1964, № 4, стр. 61. [↑](#endnote-ref-733)
752. «Известия», 16 июня 1924 г. [↑](#endnote-ref-734)
753. *А. Февральский.* Театр имени Всеволода Мейерхольда. — «Советское искусство», 1925, № 1, стр. 62. [↑](#endnote-ref-735)
754. *Владимир Маяковский.* Полн. собр. соч., т. 12, стр. 472. [↑](#endnote-ref-736)
755. *Игорь Ильинский.* Сам о себе, стр. 196. [↑](#endnote-ref-737)
756. «Известия», 18 июня 1924 г. [↑](#endnote-ref-738)
757. *С. Мокульский.* Новая постановка Мейерхольда. — «Жизнь искусства», 1924, № 27, стр. 11. [↑](#endnote-ref-739)
758. Сб. «В. Э. Мейерхольд». Тверь, 1923, стр. 5, 6. [↑](#endnote-ref-740)
759. Там же, стр. 28. [↑](#endnote-ref-741)
760. *Николай Фореггер.* Юбилеи это… «Зрелища», 1923, №. 30, стр. 15, 16. [↑](#endnote-ref-742)
761. *Садко (В. Блюм). «*Доходное место» в Театре Революции. — «Правда», 23 мая 1923 г. [↑](#endnote-ref-743)
762. *Б. Алперс.* Островский в постановках Мейерхольда. — «Театр», 1937, № 1, стр. 44, 45. [↑](#endnote-ref-744)
763. *Ю. Юзовский.* Спектакли и пьесы. М., 1935, стр. 245. [↑](#endnote-ref-745)
764. *Вл. Филиппов.* Отечественная классика на русской сцене. — «Театральный альманах». М., ВТО, 1946, кн. 2. [↑](#endnote-ref-746)
765. *Б. Алперс.* Театр Революции. М., 1928, стр. 52. [↑](#endnote-ref-747)
766. {502} Там же, стр. 54. [↑](#endnote-ref-748)
767. *Ю. Юзовский.* Спектакли и пьесы, стр. 251. [↑](#endnote-ref-749)
768. «Жизнь искусства», 1925, № 15, стр. 6, 7. [↑](#endnote-ref-750)
769. *Ю. Калашников.* Об искусстве Орлова — «Дмитрий Николаевич Орлов Книга о творчестве». М., ВТО, 1962, стр. 12, 13. [↑](#endnote-ref-751)
770. *А. Грипич.* Начало большого пути. Там же, стр. 201 – 203. [↑](#endnote-ref-752)
771. *Ю. Юзовский.* Спектакли и пьесы, стр. 250. [↑](#endnote-ref-753)
772. *А. Луначарский.* О театре Сб. статей. Л., 1926, стр. 5. [↑](#endnote-ref-754)
773. *Эм. Бескин.* Театральный Леф. — «Советское искусство», 1925, № 6, стр. 57, 58. [↑](#endnote-ref-755)
774. Островский — Мейерхольд. — «Зрелища», 1923, № 67, стр. 9. [↑](#endnote-ref-756)
775. *Б. Алперс.* Островский в постановках Мейерхольда. — «Театр», 1937, № 1, стр. 35. [↑](#endnote-ref-757)
776. Однако *проблема* социальной детерминированности человеческого поведения может рассматриваться в условном театре и может быть выражена его специфическими средствами — это убедительно доказано творчеством Брехта и спектаклями «Берлинского ансамбля». [↑](#footnote-ref-22)
777. Островский — Мейерхольд. — «Зрелища», 1923, № 67, стр. 9. [↑](#endnote-ref-758)
778. *В. Э. Мейерхольд.* Двухтомник, т. II, стр. 56 – 57. [↑](#endnote-ref-759)
779. *Б. Алперс.* Указ. статья, стр. 38. [↑](#endnote-ref-760)
780. Музей МХАТ, архив Н.‑Д., № 349. [↑](#endnote-ref-761)
781. *Игорь Ильинский.* Сам о себе. М., ВТО, 1961, стр. 191. [↑](#endnote-ref-762)
782. *В. Э. Мейерхольд*. Двухтомник. т. II, стр. 57. [↑](#endnote-ref-763)
783. Рабкоры о новом театре. — «Правда», 19 февраля 1924 г. [↑](#endnote-ref-764)
784. *П. Марков.* Письмо о Мейерхольде. — «Театр и драматургия». 1934, № 2, стр. 22. [↑](#endnote-ref-765)
785. *В. Т.* Живая вода. — «Новый зритель», 1924, № 8, стр. 13. [↑](#endnote-ref-766)
786. *А. Кугель.* По поводу постановки «Леса». — «Рампа», 1924, № 15, стр. 9. [↑](#endnote-ref-767)
787. *Эм. Бескин.* Театральный Леф. — «Советское искусство», 1925, № 6, стр. 58. [↑](#endnote-ref-768)
788. *Н. Тарабукин.* Указ. соч. (рукопись), стр. 9. [↑](#endnote-ref-769)
789. *А. Слонимский. «*Лес» (Опыт анализа спектакля). — Сб. «Театральный Октябрь». Л.‑М., 1926, стр. 68, 69. [↑](#endnote-ref-770)
790. *А. Гладков.* По поводу одной мелочи. — «Жизнь искусства», 1926, с № 1, стр. 17. [↑](#endnote-ref-771)
791. *Б. Алперс.* Театр социальной маски, стр. 29. [↑](#endnote-ref-772)
792. *Влад. Блюм.* Островский и Мейерхольд. — «Новый зритель», 1924, № 4, стр. 6. [↑](#endnote-ref-773)
793. *Игорь Ильинский.* Сам о себе, стр. 189. 190. [↑](#endnote-ref-774)
794. *Б. Алперс.* Островский в постановках Мейерхольда, стр. 37. [↑](#endnote-ref-775)
795. *А. Гвоздев. «*Лес» в плане народного театра. — «Зрелища», 1924, № 74, стр. 5. [↑](#endnote-ref-776)
796. Диспут о «Лесе» в Академии. — «Зрелища», 1924, №. 75, стр. 9. [↑](#endnote-ref-777)
797. Доклад тов. Мейерхольда для клубных работников Красной Армии. — «Правда», 19 января 1924 г. [↑](#endnote-ref-778)
798. Мейерхольд о своем «Лесе». — «Новый зритель», 1924, № 7, стр. 6. [↑](#endnote-ref-779)
799. *Игорь Ильинский.* Сам о себе, стр. 193. [↑](#endnote-ref-780)
800. Музей МХАТ, архив Н.‑Д., № 349. [↑](#endnote-ref-781)
801. *Владимир Маяковский.* Полн. собр. соч., т. 12, стр. 265, 472. [↑](#endnote-ref-782)
802. *А. Кугель.* Указ. статья, стр. 9. [↑](#endnote-ref-783)
803. *Виктор Шкловский.* Особое мнение о «Лесе». — «Жизнь искусства», 1924, № 26, стр. 11. [↑](#endnote-ref-784)
804. Сб. «Мария Федоровна Андреева». М., 1961, стр. 335. [↑](#endnote-ref-785)
805. *Сергей Радлов.* Утерянный левый фронт. — «Жизнь искусства», 1924, № 15, стр. 7. [↑](#endnote-ref-786)
806. «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 1, стр. 393. [↑](#endnote-ref-787)
807. *А. Гвоздев.* Театр имени Вс. Мейерхольда, стр. 37, 38. [↑](#endnote-ref-788)
808. А ваше мнение о «Лесе»? — «Зрелища», 1924. № 72, стр. 6. [↑](#endnote-ref-789)
809. *Мариэтта Шагинян. «*Лес» Мейерхольда. — «Жизнь искусства», 1924, № 22, стр. 6. [↑](#endnote-ref-790)
810. *П. Марков.* Правда театра. М., 1965, стр. 348 – 351. [↑](#endnote-ref-791)
811. «Озеро “Люль”». Беседа с А. Файко. — «Зрелища», 1923, № 60, стр. 1. [↑](#endnote-ref-792)
812. *Алексей Файко.* Три встречи. — «Театр», 1962, № 10, стр. 117. [↑](#endnote-ref-793)
813. *Юрий Соболев.* Комментарии к московским спектаклям. — «Хроника театра», 123, № 4. [↑](#endnote-ref-794)
814. *П. Марков.* Правда театра, стр. 349. [↑](#endnote-ref-795)
815. *Б. Алперс.* Театр Революции, стр. 59, 60. [↑](#endnote-ref-796)
816. *Ю. Соболев.* Указ. статья. [↑](#endnote-ref-797)
817. *Б. Алперс.* Театр революции, стр. 21, 22. [↑](#endnote-ref-798)
818. *Б. Алперс.* Театр социальной маски, стр. 78. [↑](#endnote-ref-799)
819. Гранатовый *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-23)
820. *Алексей Файко.* Три встречи. — «Театр», 1962, № 10, стр. 119, 120. [↑](#endnote-ref-800)
821. «Учитель Бубус». Три акта Алексея Файко. — Программа Театра имени Вс. Мейерхольда. М., 1925, стр. 7, 11. [↑](#endnote-ref-801)
822. *Алексей Файко.* Три встречи, стр. 121, 122. [↑](#endnote-ref-802)
823. «Учитель Бубус». Три акта Алексея Файко. — Программа театра имени Вс. Мейерхольда. М., 1925, стр. 15, 18. [↑](#endnote-ref-803)
824. *Алексей Файко.* Три встречи, стр. 122. [↑](#endnote-ref-804)
825. «Учитель Бубус». Три акта Алексея Файко, стр. 7, 11. [↑](#endnote-ref-805)
826. *А. Февральский.* Театр имени Всеволода Мейерхольда. — «Советское искусство», 1925, № 1, стр. 62. [↑](#endnote-ref-806)
827. *Садко (В. Блюм). «*Бубус» (Театр им. Вс. Мейерхольда). — «Вечерняя Москва», 2 февраля 1925 г. [↑](#endnote-ref-807)
828. *Алексей Файко.* Три встречи, стр. 121. [↑](#endnote-ref-808)
829. {503} *В. Алперс.* Театр социальной маски, стр. 48. [↑](#endnote-ref-809)
830. «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 1, стр. 394. [↑](#endnote-ref-810)
831. *А. Луначарский.* Театр Мейерхольда. — «Известия», 25 апреля 1926 г. [↑](#endnote-ref-811)
832. К постановке «Мандата» (Беседа с Всеволодом Мейерхольдом). — «Вечерняя Москва», 6 апреля 1925 г. [↑](#endnote-ref-812)
833. *П. Марков. «*Мандат» (Театр им. Вс. Мейерхольда). — «Правда», 24 апреля 1925 г. [↑](#endnote-ref-813)
834. К постановке «Мандата» (Беседа с Всеволодом Мейерхольдом). — «Вечерняя Москва», 6 апреля 1925 г. [↑](#endnote-ref-814)
835. *С. Бобров. «*Мандат» Мейерхольда. — «Жизнь искусства», 1925, № 19, стр. 7. [↑](#endnote-ref-815)
836. *А. Гвоздев.* Концовки и пантомима («Мандат» Мейерхольда — Эрдмана). — «Жизнь искусства», 1925, № 35, стр. 10. [↑](#endnote-ref-816)
837. *Б. Алперс.* Театр социальной маски, стр. 64, 65. [↑](#endnote-ref-817)
838. *П. Марков. «*Мандат». — «Правда», 24 апреля 1925 г. [↑](#endnote-ref-818)
839. *И. Марков.* Правда театра, стр. 43. [↑](#endnote-ref-819)
840. Зритель о Театре имени Вс. Мейерхольда. М., 1926, стр. 11 – 14. [↑](#endnote-ref-820)
841. *А. Луначарский.* О политике Наркомпроса в театральном деле. — «Советское искусство», 1925, № 3, стр. 5. [↑](#endnote-ref-821)
842. *А. Луначарский.* О театре. Л., 1926, стр. 8, 9. [↑](#endnote-ref-822)
843. *А. Луначарский.* Театр Мейерхольда. — «Известия», 25 апреля 1926 г. [↑](#endnote-ref-823)
844. *Б. Алперс.* Театр социальной маски, стр. 55, 65, 66. [↑](#endnote-ref-824)
845. *А. Анастасьев, Г. Бояджиев, А. Образцова, К. Рудницкий.* Новаторство советского театра. М., 1963, стр. 235, 236. [↑](#endnote-ref-825)
846. *Г. Гаузнер, Е. Габрилович. «*Мандат» у Мейерхольда. — «Жизнь искусства», 1925, № 19, стр. 6. [↑](#endnote-ref-826)
847. *В. Юренева.* Сергей Мартинсон. — «Советский театр», 1932, № 7 – 8, стр. 39. [↑](#endnote-ref-827)
848. *А. Гвоздев.* Концовки и пантомима («Мандат» Мейерхольда — Эрдмана). — «Жизнь искусства», 1925, № 35, стр. 10. [↑](#endnote-ref-828)
849. *Вл. Соловьев.* Актеры Театра им. Мейерхольда. — «Жизнь искусства», 1927, № 42, стр. 6. [↑](#endnote-ref-829)
850. *Игорь Ильинский.* Сам о себе, стр. 200. [↑](#endnote-ref-830)
851. *Адр. Пиотровский.* Накануне «Ревизора». — «Жизнь искусства», 1925, № 35, стр. 5. [↑](#endnote-ref-831)
852. Письмо в редакцию. — «Афиша ТИМ», 1926, № 2, стр. 26, 27. [↑](#endnote-ref-832)
853. «Театр и драматургия», 1933, № 8, стр. 45. [↑](#endnote-ref-833)
854. *С. Третьяков.* Рычи, Китай! Событие в 9 звеньях. М.‑Л., 1930, стр. 5. [↑](#endnote-ref-834)
855. *А. Гвоздев.* Театр имени Вс. Мейерхольда (1920 – 1926). Л., 1927, стр. 47. [↑](#endnote-ref-835)
856. *М. Загорский. «*Рычи, Китай!» — «Жизнь искусства», 1926, № 6, стр. 12. [↑](#endnote-ref-836)
857. *П. Новицкий.* Образы актеров. М., 1941, стр. 280. [↑](#endnote-ref-837)
858. *А. Гвоздев.* Театр имени Вс. Мейерхольда (1920 – 1926). Л., 1927, стр. 47. [↑](#endnote-ref-838)
859. *С. Городецкий.* Театр им. Мейерхольда. «Рычи, Китай!» — «Искусство трудящимся», 1926, № 5, стр. 9 – 11. [↑](#endnote-ref-839)
860. *Сергей Радлов.* Десять лет в театре. Л., 1929, стр. 144 – 146. [↑](#endnote-ref-840)
861. *П. Марков.* Правда театра, стр. 404. [↑](#endnote-ref-841)
862. Театры — к десятилетию Октября. «Окно в деревню» (Беседа с Вс. Мейерхольдом). — «Правда», 25 октября 1927 г. [↑](#endnote-ref-842)
863. *П. Марков.* Третий фронт (После «Мандата»). — «Печать и революция», 1925, кн. 5 – 6, стр. 291. [↑](#endnote-ref-843)
864. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 76, л. 26. [↑](#endnote-ref-844)
865. *Г. А. Гуковский.* Реализм Гоголя. М.‑Л., 1959, стр. 468, 469. [↑](#endnote-ref-845)
866. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 76, л. 28. [↑](#endnote-ref-846)
867. *Всеволод Мейерхольд.* Несколько замечаний… — Сб. «Гоголь и Мейерхольд». М., изд. «Никитинские субботники», 1927, стр. 79. [↑](#endnote-ref-847)
868. Почему и как ставится «Ревизор» (Беседа с Вс. Эм. Мейерхольдом). — «Вечерняя Москва», 27 ноября 1926 г. [↑](#endnote-ref-848)
869. *А. Ф. (Февральский) «*Ревизор» у Мейерхольда (Беседа с В. Э. Мейерхольдом). — «Правда». 25 октября 1925 г. [↑](#endnote-ref-849)
870. Почему и как ставится «Ревизор». — «Вечерняя Москва», 27 ноября 1926 г. [↑](#endnote-ref-850)
871. *Виктор Шкловский.* Пятнадцать порций городничихи. — «Красная газета», 22 декабря 1926 г. [↑](#endnote-ref-851)
872. *Александр Гладкое.* Мейерхольд говорит (Записи 1934 – 1939 годов). — «Нева», 1966, №. 2, стр. 206. [↑](#endnote-ref-852)
873. «Тарусские страницы», стр. 302. [↑](#endnote-ref-853)
874. *Н. М. Тарабукин.* Указ. рукопись. [↑](#endnote-ref-854)
875. *Сергей Радлов. «*Ревизор» у Мейерхольда. — «Красная газета», 14 декабря 1926 г. [↑](#endnote-ref-855)
876. *П. Марков.* Новости театра. «Ревизор» Мейерхольда. — «Красная нива», 1927, № 5. [↑](#endnote-ref-856)
877. *Н. В. Гоголь.* Собр. соч., т. 6, стр. 259. [↑](#endnote-ref-857)
878. «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 1, стр. 402. [↑](#endnote-ref-858)
879. *Д. Тальников.* Новая ревизия «Ревизора». М.‑Л., 1927, стр. 50. [↑](#endnote-ref-859)
880. *Леонид Гроссман.* Трагедия-буфф. — Сб. «Гоголь и Мейерхольд». М., «Никитинские субботники», 1927, стр. 42. [↑](#endnote-ref-860)
881. *Б. Алперс.* Театр социальной маски, стр. 67. [↑](#endnote-ref-861)
882. *В. Волькенштейн. «*Ревизор» Мейерхольда. — «Известия», 22 декабря 1927 г. [↑](#endnote-ref-862)
883. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 76, л. 26. [↑](#endnote-ref-863)
884. {504} *А. А. Гвоздев.* Театр имени Вс. Мейерхольда, стр. 52. [↑](#endnote-ref-864)
885. *Мих. Левидов.* Пропала веревочка! («Ревизор» Мейерхольда). — «Вечерняя Москва», 13 декабря 1926 г. [↑](#endnote-ref-865)
886. *Виктор Шкловский.* Пятнадцать порций городничихи. — «Красная газета», 22 декабря 1926 г. [↑](#endnote-ref-866)
887. «Одесские вечерние новости», 9 января 1927 г. [↑](#endnote-ref-867)
888. Там же. [↑](#endnote-ref-868)
889. Сб. «Ревизор» в Театре имени Вс. Мейерхольда. Л., 1927, стр. 33. [↑](#endnote-ref-869)
890. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 76, л. 24 – 25‑об. [↑](#endnote-ref-870)
891. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 76, л. 24, 27, 25. [↑](#endnote-ref-871)
892. «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. I, стр. 402. [↑](#endnote-ref-872)
893. *В. Э. Мейерхольд.* Двухтомник, т. II, стр. 114, 115. [↑](#endnote-ref-873)
894. *В. Алперс.* Театр социальной маски, стр. 56. [↑](#endnote-ref-874)
895. *Владимир Маяковский.* Полн. собр. соч., т. 12, стр. 310. [↑](#endnote-ref-875)
896. «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 1, стр. 402, 403. [↑](#endnote-ref-876)
897. *А. Кугель.* В защиту. — «Жизнь искусства», 1927, № 3, стр. 5, 6. [↑](#endnote-ref-877)
898. *Сергей Радлов. «*Ревизор» у Мейерхольда. — «Красная газета», 14 сентября 1924 г. [↑](#endnote-ref-878)
899. *Владимир Маяковский.* Полн. собр. соч., Т. 12. стр. 309. [↑](#endnote-ref-879)
900. *А. Г.* (Гвоздев). Музыкальная пантомима в «Ревизоре». — «Жизнь искусства», 1927, № 1, стр. 10. [↑](#endnote-ref-880)
901. «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 1, стр. 404. [↑](#endnote-ref-881)
902. *Б. Алперс.* Театр социальной маски, стр. 71. [↑](#endnote-ref-882)
903. «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 1, стр. 404. [↑](#endnote-ref-883)
904. *А. Кугель.* В защиту. — «Жизнь искусства», 1927, № 3, стр. 5, 6. [↑](#endnote-ref-884)
905. Сб. «Ревизор» в Театре имени Вс. Мейерхольда, стр. 37. [↑](#endnote-ref-885)
906. *Д. Тальников.* Новая ревизия «Ревизора», стр. 63. [↑](#endnote-ref-886)
907. *А. Г. (Гвоздев).* Музыкальная пантомима в «Ревизоре». — «Жизнь искусства», 1927, № 1, стр. 9. [↑](#endnote-ref-887)
908. «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 1, стр. 404, 405. [↑](#endnote-ref-888)
909. *Д. Тальников.* Новая ревизия «Ревизора», стр. 50. [↑](#endnote-ref-889)
910. *Зритель.* Пятнадцать эпизодов (монтировочная репетиция «Ревизора» в Театре им. Мейерхольда). — «Вечерняя Москва», 7 декабря 1926 г. [↑](#endnote-ref-890)
911. *А. Кугель.* В защиту. — «Жизнь искусства». 1927, № 3, стр. 5, 6. [↑](#endnote-ref-891)
912. «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 1, стр. 406. [↑](#endnote-ref-892)
913. *Андрей Белый.* Гоголь и Мейерхольд. — В сб. «Гоголь и Мейерхольд». М., изд. «Никитинские субботники», 1927, стр. 10. [↑](#endnote-ref-893)
914. «Ревизор» в Театре Мейерхольда. На генеральной репетиции. — «Красная газета», 10 декабря 1926 г. [↑](#endnote-ref-894)
915. *Демьян Бедный.* Убийца. Эпиграмма-рецензия на мейерхольдовскую постановку «Ревизора». — «Известия», 10 декабря 1926 г. [↑](#endnote-ref-895)
916. «Известия», 22 декабря 1926 г. [↑](#endnote-ref-896)
917. Сб. «Гоголь и Мейерхольд». М., изд. «Никитинские субботники», 1927; Сб. «“Реви­зор” в театре имени Вс. Мейерхольда». Л., Изд. «Academia», 1927; *Д. Тальников.* Новая ревизия «Ревизора». М., ГИЗ, 1927. [↑](#footnote-ref-24)
918. *Демьян Бедный.* Мейерхольдовская старина из «Золотого руна». — «Известия», 27 января 1927 г. [↑](#footnote-ref-25)
919. *П. Марков.* Новости театра. «Ревизор» Мейерхольда. — «Красная Нива», 1927, № 5. [↑](#endnote-ref-897)
920. *А. Луначарский.* О театральных тревогах. — «Красная газета», 13 сентября 1928 г. [↑](#endnote-ref-898)
921. *П. Марков.* Театр. — «Печать и революция», 1927, кн. 7, стр. 152. 153. [↑](#endnote-ref-899)
922. Диспут о «Ревизоре». — «Одесские вечерние новости», 9 января 1927 г. [↑](#endnote-ref-900)
923. *Игорь Глебов.* Музыка в драме (О «Ревизоре» В. Э. Мейерхольда). — «Красная газета», 30 января 1927 г. [↑](#endnote-ref-901)
924. *Э. Бескин. «*Ревизор» Мейерхольда. — «Вечерняя Москва», 11 декабря 1926 г. [↑](#endnote-ref-902)
925. *Виктор Шкловский.* Пятнадцать порций городничихи. — «Красная газета», 22 декабря 1926 г. [↑](#endnote-ref-903)
926. *Виктор Шкловский. «*Ревизор». — «Кино», 21 декабря 1926 г. [↑](#endnote-ref-904)
927. *Мих. Левидов.* Пропала веревочка! («Ревизор» Мейерхольда). — «Вечерняя Москва», 13 декабря 1926 г. [↑](#endnote-ref-905)
928. Диспуты. — «Новый зритель», 1927, № 2. [↑](#endnote-ref-906)
929. *А. Луначарский.* О театральных тревогах. — «Красная газета». 13 сентября 1928 г. [↑](#endnote-ref-907)
930. Как делалось «Горе уму». — «Современный театр», 1928, № 11, стр. 222. [↑](#endnote-ref-908)
931. *Эм. Бескин.* Гере уму. — «Новый зритель», 1928, № 16, стр. 8. [↑](#endnote-ref-909)
932. *Б. Алперс.* Театр социальной маски, стр. 58. [↑](#endnote-ref-910)
933. «Горе уму» (Беседа с Вс. Мейерхольдом). «Правда», 2 марта 1928 г. [↑](#endnote-ref-911)
934. *Н. Осинский. «*Горе уму» или Мейерхольдовы причуды. — «Известия», 15 марта 1928 г. [↑](#endnote-ref-912)
935. *Юр. Соболев. «*Горе уму» в Театре В. Мейерхольда. — «Вечерняя Москва», 16 марта 1928 г. [↑](#endnote-ref-913)
936. *В. Блюм. «*Горе… кому?» — «Новый зритель», 1928, № 29 – 30, стр. 7. [↑](#endnote-ref-914)
937. *Б. Алперс.* Театр социальной маски, стр. 71. [↑](#endnote-ref-915)
938. *Д. Тальников. «*Горе уму». — «Современный театр», 1928, № 13, стр. 268. [↑](#endnote-ref-916)
939. *В. Блюм. «*Горе… кому?» — «Новый зритель», 1928, № 28 – 29, стр. 7. [↑](#endnote-ref-917)
940. *Б. Асафьев* (Игорь Глебов). О музыке в «Горе уму». — «Современный театр», 1928, № 11, стр. 223. [↑](#endnote-ref-918)
941. *Д. Тальников. «*Горе уму». — «Современный театр», 1928, № 13, стр. 269. [↑](#endnote-ref-919)
942. *А. Гвоздев. «*Горе уму». — «Жизнь искусства», 1928, № 12, стр. 6. [↑](#endnote-ref-920)
943. *В. Блюм. «*Горе… кому?» — «Новый зритель», 1928, № 29 – 30, стр. 7. [↑](#endnote-ref-921)
944. {505} *Н. Осинский. «*Горе уму» или Мейерхольдовы причуды. — «Известия», 15 марта 1928 г. [↑](#endnote-ref-922)
945. *С. Мстиславский.* Одинокий (К дискуссии о «Горе уму»). — «Жизнь искусства», 1928, № 16, стр. 7. [↑](#endnote-ref-923)
946. *П. К‑цев* (Керженцев). «Горе уму». — «Правда», 17 марта 1928 г. [↑](#endnote-ref-924)
947. *С. Мстиславский.* Указ. статья. [↑](#endnote-ref-925)
948. *Б. Алперс.* Театр социальной маски, стр. 71. [↑](#endnote-ref-926)
949. Как делалось «Горе уму». — «Современный театр», 1928, № 11, стр. 222. [↑](#endnote-ref-927)
950. *А. Луначарский.* О театре Мейерхольда. — «Комсомольская правда», 14 сентября 1928 г. [↑](#endnote-ref-928)
951. На диспуте о «Горе уму». — «Вечерняя Москва», 20 марта 1928 г. [↑](#endnote-ref-929)
952. *В. Блюм*. «Горе… кому?» — «Новый зритель», 1928, № 29 – 30, стр. 8. [↑](#endnote-ref-930)
953. Диспут о «Горе уму» в Акдраме. — «Жизнь искусства», 1928, № 17, стр. 14. [↑](#endnote-ref-931)
954. «Горе уму». Беседа с Вс. Мейерхольдом. — «Известия», 13 ноября 1938 г. [↑](#endnote-ref-932)
955. *Д. Мирский. «*Горе уму». — «Литературная газета», 24 ноября 1935 г. [↑](#endnote-ref-933)
956. *В. Блюм. «*Горе уму» — спектакль Вс. Мейерхольда. «Театр и драматургия», 1936, № 2, стр. 73, 75. [↑](#endnote-ref-934)
957. «Доход от продажи билетов составляет лишь 40 – 45 %. Вообще же посещаемость театра составляет 73 %. Эти цифры говорят о том, что даже бесплатного зрителя театр в нужном количестве не находит», — сообщал начальник Главискусства А. Свидерский («Современный театр», 1928, № 42, стр. 658). [↑](#footnote-ref-26)
958. *А. Луначарский.* О театре Мейерхольде. — «Комсомольская правда», 14 сентября 1928 г. [↑](#endnote-ref-935)
959. Текущие дела. — «Новый Леф», 1927, № 2, стр. 47. [↑](#endnote-ref-936)
960. *В. Э. Мейерхольд.* Слово о Маяковском. — «Маяковский в воспоминаниях современников». М., ГИХЛ, 1963, стр. 286. [↑](#endnote-ref-937)
961. Вокруг пьесы «Хочу ребенка». — «Современный театр», 1928, № 51, стр. 827. [↑](#endnote-ref-938)
962. *А. Февральский.* Как создавался «Клоп». — «Литературная газета», 9 декабря 1935 г. [↑](#endnote-ref-939)
963. *А. В. Луначарский.* О театральных тревогах. — «Красная газета», 13 сентября 1928 г. [↑](#endnote-ref-940)
964. *Д. Заславский.* Даешь Европу? — Нет, не даем. — «Правда», 16 сентября 1928 г. [↑](#endnote-ref-941)
965. *А. Орлинский.* Судьба Театра Мейерхольда в его руках. — «Современный театр», 1928, № 41, стр. 638. [↑](#endnote-ref-942)
966. ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 46, л. 19 – 20. [↑](#endnote-ref-943)
967. *Н. Луначарская-Розенель.* Память сердца. М., 1962, стр. 40. [↑](#endnote-ref-944)
968. «Клоп» Вл. Маяковского в ГОСТИМе. Что говорят художники. — «Современный театр», 1929, № 7, стр. 111. [↑](#endnote-ref-945)
969. *Д. Тальников.* Новые постановки. — «Жизнь искусства», 1929, № 11, стр. 10. [↑](#endnote-ref-946)
970. *И. Ильинский.* Сам о себе, стр. 226. [↑](#endnote-ref-947)
971. *М. Загорский.* Только об актерах. — «Современный театр», 1929, № 14. [↑](#endnote-ref-948)
972. *С. Мокульский.* Еще о «Клопе». — «Жизнь искусства», 1929, № 13, стр. 10. [↑](#endnote-ref-949)
973. *Н. Басилов.* Мейерхольд репетирует (Рукопись). БММ. [↑](#endnote-ref-950)
974. *Г. Краснощеков.* О Маяковском (Рукопись). БММ. [↑](#endnote-ref-951)
975. *Б. Ростоцкий.* О режиссерском творчестве В. Э. Мейерхольда. М., 1960, стр. 78, 79. [↑](#endnote-ref-952)
976. «Литературная газета», 30 мая 1936 г. [↑](#endnote-ref-953)
977. *И. Туркельтауб. «*Клоп» в Театре им. Мейерхольда. — «Жизнь искусства» 1929, № 12, стр. 7. [↑](#endnote-ref-954)
978. *Павел Новицкий.* Меткий удар. — «Даешь», 1929, № 1. [↑](#endnote-ref-955)
979. *М. Загорский.* Только об актерах. — «Современный театр», 1929, № 14. [↑](#endnote-ref-956)
980. *Бор. Новский. «*Клоп» в Театре им. Вс. Мейерхольда. — «Новый зритель», 1929, № 10. [↑](#endnote-ref-957)
981. *Д. Тальников.* Новые постановки. — «Жизнь искусства». 1929, № 11, стр. 10. [↑](#endnote-ref-958)
982. *В. Городинский. «*Клоп» в Театре им Мейерхольда. — «Рабочий и театр», 1929, № 10. [↑](#endnote-ref-959)
983. «Клоп». Новая пьеса Вл. Маяковского. — «Вечерняя Москва», 2 января 1929 г. [↑](#endnote-ref-960)
984. *Бор. Новский.* Цит. статья. [↑](#endnote-ref-961)
985. *С. Мокульский.* Еще о «Клопе». — «Жизнь искусства». 1929, № 13, стр. 10. [↑](#endnote-ref-962)
986. *И. Туркельтауб. «*Клоп» в Театре им. Мейерхольда. — «Жизнь искусства», 1929, № 12, стр. 7. [↑](#endnote-ref-963)
987. *Б. Алперс.* Театр социальной маски, стр. 63. [↑](#endnote-ref-964)
988. *С. Мокульский.* Указ. статья. [↑](#endnote-ref-965)
989. *А. Февральский.* Как создавался «Клоп». — «Литературная газета», 9 декабря 1935 г. [↑](#endnote-ref-966)
990. ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 46, л. 24 – 26. [↑](#endnote-ref-967)
991. *Б. Алперс.* Театр социальной маски, стр. 96. [↑](#endnote-ref-968)
992. *Владимир Маяковский.* Полн. собр. соч., т. 12, стр. 199, 200. [↑](#endnote-ref-969)
993. Вс. Мейерхольд о постановке «Бани» В. Маяковского. — «Рабочий и искусство», 15 марта 1930 г. [↑](#endnote-ref-970)
994. *Ю. Либединский.* Современники. М., 1958, стр. 172. [↑](#endnote-ref-971)
995. *В. Друзин.* Вместо ЛЕФа — РЕФ. — «Жизнь искусства», 1929, № 42, стр. 12. [↑](#endnote-ref-972)
996. *В. Ермилов.* О настроениях мелкобуржуазной «левизны» в художественной литературе. — «Правда», 9 марта 1930 г. [↑](#endnote-ref-973)
997. *Вс. Мейерхольд.* О «Бане» В. Маяковского. — «Вечерняя Москва», 13 марта 1930 г. [↑](#endnote-ref-974)
998. *В. Ермилов.* О трех ошибках тов. Мейерхольда. — «Вечерняя Москва», 17 марта 1930 г. [↑](#endnote-ref-975)
999. «Вечерняя Москва», 13 марта 1930 г. [↑](#endnote-ref-976)
1000. {506} *М. Ф. Суханова.* Три пьесы В. В. Маяковского. — «Маяковский в воспоминаниях современников». М., 1963, стр. 313. [↑](#endnote-ref-977)
1001. *Владимир Маяковский.* Полн. собр. соч., т. 13. М., 1961, стр. 136 – 137. [↑](#endnote-ref-978)
1002. *М. Ф. Суханова.* Указ. статья, стр. 314. [↑](#endnote-ref-979)
1003. *Т. Костров. «*Баня» в Театре Мейерхольда. — «Рабочий и искусство», 1930, № 6. [↑](#endnote-ref-980)
1004. *В. Б. (Блюм?) «*Баня» в Театре им. Мейерхольда. — «Рабочий и театр», 1930, № 18. [↑](#endnote-ref-981)
1005. *М. Загорский.* Диалог о «Бане». — «Литературная газета», 31 марта 1930 г. [↑](#endnote-ref-982)
1006. *Н. Гончарова.* «Баня» В. Маяковского. — «Рабочая газета», 21 марта 1930 г. [↑](#endnote-ref-983)
1007. П. А. Марков был заведующим литературной частью МХАТ. [↑](#footnote-ref-27)
1008. ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 55, л. 16 – 17. [↑](#endnote-ref-984)
1009. *О. Литовский.* Так и было! М., 1958, стр. 129, 130. [↑](#endnote-ref-985)
1010. ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 55, л. 40, 41. [↑](#endnote-ref-986)
1011. ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 55, л. 73. [↑](#endnote-ref-987)
1012. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 109, л. 2. [↑](#endnote-ref-988)
1013. *А. Мацкин.* Игорь Ильинский и его книга. — «Новый мир», 1960, № 1, стр. 265. [↑](#endnote-ref-989)
1014. *И. Сельвинский.* «Командарм 2». О пьесе. — «Литературная газета», 30 сентября 1929 г. [↑](#endnote-ref-990)
1015. «Встречи с Мейерхольдом», стр. 388. [↑](#endnote-ref-991)
1016. *Б. Алперс.* «Командарм 2». Театр им. Мейерхольда. — «Новый зритель», 1929, № 40. [↑](#endnote-ref-992)
1017. Напр. в книге: *В. И. Костин.* К. С. Петров-Водкин. М., «Советский художник», 1966, — работа эта даже не упомянута. [↑](#footnote-ref-28)
1018. . *Александр Гладков.* Мейерхольд говорит. — «Нева», 1966, № 2, стр. 208. [↑](#endnote-ref-993)
1019. *Б. Алперс.* Указ. статья. [↑](#endnote-ref-994)
1020. *Адр. Пиотровский.* Куда идет ТИМ? — «Жизнь искусства», 1929, № 43, стр. 7. [↑](#endnote-ref-995)
1021. *А. Гвоздев. «*Командарм 2». Госуд. театр им. Мейерхольда. — «Жизнь искусства», 1929, № 42, стр. 5. [↑](#endnote-ref-996)
1022. *Б. Алперс.* Указ. статья. [↑](#endnote-ref-997)
1023. *Семен Гец. «*Командарм 2» в Театре им. Мейерхольда. — «Жизнь искусства», 1929, № 31, стр. 10. [↑](#endnote-ref-998)
1024. *Адр. Пиотровский.* Куда идет ТИМ? — «Жизнь искусства», 1929, № 43, стр. 7. [↑](#endnote-ref-999)
1025. *Вс. Мейерхольд. «*Командарм 2». Несколько слов о постановке. — «Литературная газета», 30 сентября 1929 г. [↑](#endnote-ref-1000)
1026. *А. Гвоздев.* Указ. статья. [↑](#endnote-ref-1001)
1027. *И. Крути.* Последний, решительный Театр им. Вс. Мейерхольда. — «Рабис», 1931, № 7, стр. 11. [↑](#endnote-ref-1002)
1028. *П. Марков.* Поражение Вишневского и победа Мейерхольда. — «Советский театр», 1931, № 4, стр. 12. [↑](#endnote-ref-1003)
1029. *Вера Юренева.* Сергей Мартинсон. — «Советский театр», 1932, № 7 – 8, стр. 40. [↑](#endnote-ref-1004)
1030. *П. Марков.* Поражение Вишневского и победа Мейерхольда. — «Советский театр», 1931, № 4, стр. 12. [↑](#endnote-ref-1005)
1031. В спорах о «Последнем решительном». — «Вечерняя Москва», 17 февраля 1931 г. [↑](#endnote-ref-1006)
1032. «Тарусские страницы», стр. 307. [↑](#endnote-ref-1007)
1033. *В. Киршон.* Метод, чуждый пролетарской литературе. — «Советский театр», 1931, № 4, стр. 14. [↑](#endnote-ref-1008)
1034. В спорах о «Последнем, решительном». — «Вечерняя Москва», 17 февраля 1931 г. [↑](#endnote-ref-1009)
1035. *Б. Ростоцкий.* О режиссерском творчестве В. Э. Мейерхольда. М., ВТО, 1960, стр. 92. [↑](#endnote-ref-1010)
1036. О творческом методе Театра имени Вс. Мейерхольда. Дискуссия в Гос. академии искусствознания. — «Рабис», 1931, № 5, стр. 14, 15. [↑](#endnote-ref-1011)
1037. *Н. Чушкин.* Гамлет — Качалов. М., 1966, стр. 257 – 259. [↑](#endnote-ref-1012)
1038. *А. Гурвич.* Три драматурга. Погодин, Олеша, Киршон. М., 1936, стр. 163. [↑](#endnote-ref-1013)
1039. Там же, стр. 174. [↑](#endnote-ref-1014)
1040. *И. М. Тарабукин.* Зрительное оформление в ГОСТИМе. Рукопись. ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 139. [↑](#endnote-ref-1015)
1041. *См.: А. В. Февральский.* Мейерхольд и Шекспир. — В сб. «Вильям Шекспир. К четырехсотлетию со дня рождения». М., «Наука», 1964. [↑](#endnote-ref-1016)
1042. *Д. Пальм.* Перечень «злодеяний» Вс. Мейерхольда над «Списком благодеяний» Юр. Олеши. — «Литературная газета», 29 июня 1931 г. [↑](#endnote-ref-1017)
1043. *С. Цимбал.* Исповедь умирающего класса. — «Смена», 17 октября 1931 г. [↑](#endnote-ref-1018)
1044. *И. Крути. «*Список благодеяний» (Театр им. Мейерхольда). — «Советское искусство», 8 июня 1931 г. [↑](#endnote-ref-1019)
1045. *Э. Бескин.* О флейте Ю. Олеши и нетленных мощах Гамлета. — «Советское искусство», 8 июля 1931 г. [↑](#endnote-ref-1020)
1046. *Д. Кальм.* Указ. статья. [↑](#endnote-ref-1021)
1047. *Ю. Юзовский.* Непреодоленная Европа. — «Литературная газета», 15 июня 1931 г. [↑](#endnote-ref-1022)
1048. «Советское искусство», 9 октября 1931 г. [↑](#endnote-ref-1023)
1049. Вс. Мейерхольд о предстоящем сезоне в ГОСТИМе. — «Вечерняя Москва», 18 сентября 1932 г. [↑](#endnote-ref-1024)
1050. *Юрий Герман.* О Мейерхольде. — В его кн.: Операция «С новым годом». М., 1964, стр. 395 – 421. [↑](#endnote-ref-1025)
1051. ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 757, л. [↑](#endnote-ref-1026)
1052. *И. Бачелис. «*Вступление» в Театре им. Мейерхольда. — «Комсомольская правда», 11 марта 1933 г. [↑](#endnote-ref-1027)
1053. *А. Мацкин. «*Вступление». — «Известия», 27 марта 1933 г. [↑](#endnote-ref-1028)
1054. *Ю. Юзовский.* Автора, автора… — «Рабис», 1933, № 3, стр. 33. [↑](#endnote-ref-1029)
1055. *А. Мацкин.* Указ. статья. [↑](#endnote-ref-1030)
1056. *И. Бачелис.* Указ. статья. [↑](#endnote-ref-1031)
1057. *Ю. Юзовский.* Указ. статья. [↑](#endnote-ref-1032)
1058. {507} ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 55, л. 22 – 23. [↑](#endnote-ref-1033)
1059. *Мих. Левидов.* Мастер мысли. «Свадьба Кречинского» в Театре Мейерхольда. — «Вечерняя Москва», 12 мая 1933 г. [↑](#endnote-ref-1034)
1060. *В. Э. Мейерхольд. «*Свадьба Кречинского». — «Красная газета» (вечерн. выпуск), 14 апреля 1933 г. [↑](#endnote-ref-1035)
1061. *А. Мацкин. «*Свадьба Кречинского». — «Известия», 2 июня 1933 г. [↑](#endnote-ref-1036)
1062. *Ю. Юзовский.* Мейерхольд-драматург. — «Литературный критик», 1933 г., № 3 стр. 81 – 82. [↑](#endnote-ref-1037)
1063. *А. Гвоздев. «*Свадьба Кречинского». На премьере в Театре им. Мейерхольда. — «Красная газета» (утренний выпуск), 17 апреля 1933 г. [↑](#endnote-ref-1038)
1064. *Ю. Юзовский.* Указ. статья, стр. 83, 84, 78, 79, 75. [↑](#endnote-ref-1039)
1065. Мейерхольд о «Свадьбе Кречинского». — «Вечерняя Москва», 6 мая 1933 г. [↑](#endnote-ref-1040)
1066. *Игорь Ильинский.* Сам о себе, стр. 242, 243. [↑](#endnote-ref-1041)
1067. *А. Мацкин. «*Свадьба Кречинского». — «Известия», 2 июня 1933 г. [↑](#endnote-ref-1042)
1068. *А. Гвоздев. «*Свадьба Кречинского». На премьере в Театре им. Мейерхольда. — «Красная газета» (утренний выпуск), 17 апреля 1933 г. [↑](#endnote-ref-1043)
1069. *Мих. Левидов.* Указ. статья. [↑](#endnote-ref-1044)
1070. Мейерхольд о «Свадьбе Кречинского». — «Вечерняя Москва», 6 мая 1933 г. [↑](#endnote-ref-1045)
1071. *Игорь Ильинский.* Сам о себе, стр. 243. [↑](#endnote-ref-1046)
1072. *Мих. Левидов.* Указ. статья. [↑](#endnote-ref-1047)
1073. Мейерхольд о «Свадьбе Кречинского». — «Вечерняя Москва», 6 мая 1933 г. [↑](#endnote-ref-1048)
1074. *Игорь Ильинский.* Сам о себе, стр. 244. [↑](#endnote-ref-1049)
1075. *Ю. Юзовский.* Вопросы социалистической драматургии. М., 1934, стр. 110. [↑](#endnote-ref-1050)
1076. *Д. Тальников.* Спектакль рассеявшихся миражей. «Дама с камелиями» в Театре им. Мейерхольда. — «Театр и драматургия», 1934, № 5, стр. 27. [↑](#endnote-ref-1051)
1077. *Ю. Юзовский.* Зачем люди ходят в театр… М., 1964, стр. 42. [↑](#endnote-ref-1052)
1078. *Д. Тальников.* Указ. статья, стр. 29, 30. [↑](#endnote-ref-1053)
1079. *А. Гвоздев.* В спорах о новой работе Мейерхольда. «Дама с камелиями». — «Рабочий и театр», 1934, № 13, стр. 14. [↑](#endnote-ref-1054)
1080. *А. Афиногенов.* Дневники и записные книжки. М., 1960, стр. 154, 155, 180, 186, 267. [↑](#endnote-ref-1055)
1081. *Вс. Вишневский.* После спектакля. — «Литературная газета», 6 апреля 1934 г. [↑](#endnote-ref-1056)
1082. *Д. Тальников.* Указ. статья, стр. 29. [↑](#endnote-ref-1057)
1083. *Л. М. Фрейдкина.* Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. М., 1962, стр. 462. [↑](#endnote-ref-1058)
1084. *Д. Тальников.* Указ. статья, стр. 30. [↑](#endnote-ref-1059)
1085. Там же, стр. 31. [↑](#endnote-ref-1060)
1086. *Ю. Юзовский.* Указ. соч., стр. 42, 43. [↑](#endnote-ref-1061)
1087. «Тарусские страницы», стр. 303. [↑](#endnote-ref-1062)
1088. Пушкин и Чайковский. Доклад В. Э. Мейерхольда в клубе мастеров искусства. — «Литературная газета», 20 ноября 1934 г. [↑](#endnote-ref-1063)
1089. *Вс. Мейерхольд.* Пушкин и Чайковский — «Пиковая дама». Сб. статей и материалов. Л., 1935, стр. 9. [↑](#endnote-ref-1064)
1090. Мейерхольд о «Пиковой даме». — «Советское искусство», 23 ноября 1934 г. [↑](#endnote-ref-1065)
1091. *В. Городинский. «*Пиковая дама» в постановке Вс. Мейерхольда и С. Самосуда. — «Литературная газета», 26 января 1936 г. [↑](#endnote-ref-1066)
1092. Сб. «Пиковая дама», стр. 10. [↑](#endnote-ref-1067)
1093. *И. Соллертинский.* Чайковский и Мейерхольд. — «Рабочий и театр», 1935, № 3, стр. 4, 5. [↑](#endnote-ref-1068)
1094. Сб. «Пиковая дама», стр. 10, 11. [↑](#endnote-ref-1069)
1095. *И. Соллертинский.* Указ. статья, стр. 5. [↑](#endnote-ref-1070)
1096. Сб. «Пиковая дама», стр. 11. [↑](#endnote-ref-1071)
1097. *И. Соллертинский.* Указ. статья, стр. 5. [↑](#endnote-ref-1072)
1098. *В. Городинский. «*Пиковая дама» в постановке Вс. Мейерхольда и С. Самосуда. — «Литературная газета», 26 января 1936. [↑](#endnote-ref-1073)
1099. «33 обморока». Беседа с народным артистом республики Вс. Мейерхольдом. — «Правда», 25 марта 1935. [↑](#endnote-ref-1074)
1100. ЦГАЛИ, ф. 968, ед. хр. 1083, л. 15. [↑](#endnote-ref-1075)
1101. *Игорь Ильинский.* Сам о себе, стр. 248. [↑](#endnote-ref-1076)
1102. *А. Февральский. «*33 обморока». — «Советский театр», 1935, №№ 2 – 3, стр. 9. [↑](#endnote-ref-1077)
1103. «33 обморока». Беседа с народным артистом республики Вс. Мейерхольдом. — «Правда», 25 марта 1935. [↑](#endnote-ref-1078)
1104. *Д. Заславский.* Шутка на сцене. — «Театр и драматургия», 1935, № 8, стр. 39. [↑](#endnote-ref-1079)
1105. *Эм. Бескин. «*33 обморока». — «Рабочая Москва», 3 апреля 1935. [↑](#endnote-ref-1080)
1106. *А. Гладков.* Мейерхольд говорит. — «Новый мир», 1961, № 8, стр. 228. [↑](#endnote-ref-1081)
1107. *А. Февральский. «*33 обморока». — «Советский театр», 1935, № 2 – 3, стр. 9. [↑](#endnote-ref-1082)
1108. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 451, л. 4. [↑](#endnote-ref-1083)
1109. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 450, л. 17. [↑](#endnote-ref-1084)
1110. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 445, л. 17 – 18. [↑](#endnote-ref-1085)
1111. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 448, л. 13. [↑](#endnote-ref-1086)
1112. ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 1074, л. 48 – 49. [↑](#endnote-ref-1087)
1113. *Ю. Юзовский.* Разговор затянулся за полночь. М., 1966, стр. 255, 256. [↑](#endnote-ref-1088)
1114. Театр Мейерхольда на квартире у К. С. Станиславского. — «Комсомольская правда», 3 апреля 1935 г. [↑](#endnote-ref-1089)
1115. Стеклобетонный небоскреб. Новое здание Театра им. Вс. Мейерхольда. — «Советское искусство», 9 октября 1931 г. [↑](#endnote-ref-1090)
1116. Об этих репетициях и замыслах Мейерхольда см.: *Александр Гладков.* Из воспо­минаний о Мейерхольде. — «Москва театральная». М., 1960; *А. В. Февральский.* Мейерхольд и Шекспир. — «Вильям Шекспир. Материалы и исследования». М., Изд. АН СССР, 1964; сб. «Встречи с Мейерхольдом». М., ВТО, 1967. [↑](#footnote-ref-29)
1117. Маяковский-драматург. Доклад Вс. Мейерхольда в Ленинграде. — «Литературная газета», 30 мая 1936 г. [↑](#endnote-ref-1091)
1118. {508} ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 55, л. 85. [↑](#endnote-ref-1092)
1119. ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 55, л. 23. [↑](#endnote-ref-1093)
1120. Мейерхольд против мейерхольдовщины. Доклад в Ленинградском лектории. — «Советское искусство», 17 марта 1936 г. [↑](#endnote-ref-1094)
1121. «Тарусские страницы», стр. 296. [↑](#endnote-ref-1095)
1122. *Евг. Габрилович.* Рассказы о том, что прошло. — «Искусство кино», 1964, № 4, стр. 68 – 69. [↑](#endnote-ref-1096)
1123. Постановление о ликвидации Театра им. Мейерхольда, — «Театр», 1938, № 1, стр. 1. [↑](#endnote-ref-1097)
1124. См: *Г. Кристи.* Станиславский и Мейерхольд. — Октябрь, 1963, № 3; воспоминания Ю. Бахрушина и П. Румянцева в сб. Встречи с Мейерхольдом, М., ВТО, 1967. [↑](#endnote-ref-1098)
1125. *Г. Кристи.* Указ. соч., стр. 183. [↑](#endnote-ref-1099)
1126. *Шарль Дюллен.* Воспоминания и заметки актера. М. 1958, стр. 71 – 72. [↑](#endnote-ref-1100)
1127. *С. Эйзенштейн.* Избранные произведения в шести томах. М., 1966, т. 4, стр. 433. [↑](#endnote-ref-1101)
1128. *В. Э. Мейерхольд.* Двухтомник, т. 2, стр. 579. [↑](#endnote-ref-1102)
1129. Там же, стр. 469. [↑](#endnote-ref-1103)
1130. Указатель составлен Т. Е. Киселевой. [↑](#footnote-ref-30)
1131. Указатель составлен Т. Е. Киселевой. [↑](#footnote-ref-31)