**Творческое наследие В. Э. Мейерхольда** / Ред.‑сост. Л. Д. Вендровская, А. В. Февральский. М.: ВТО, 1978. 488 с.

*А. В. Февральский*. Творческое наследие Вс. Э. Мейерхольда 5 [Читать](#_TOC139540640)

Статьи и выступления В. Э. Мейерхольда

Милан (1902) 15 [Читать](#_Toc139540642)

Докладные записки директору Императорских театров (1910) 19 [Читать](#_Toc139540643)

Возрождение цирка (1919) 33 [Читать](#_Toc139540646)

[О походном театре] (1919) 35 [Читать](#_Toc139540647)

«Яркие Театры». «Кармен» (1921) 42 [Читать](#_Toc139540648)

[Об антракте и о времени на сцене] (1921) 46 [Читать](#_Toc139540649)

Создание элементов экспликации (1924) 55 [Читать](#_Toc139540650)

«Горе уму» (Первая сценическая редакция)

I. Беседа с Б. В. Асафьевым 23 сентября 1927 года 63 [Читать](#_Toc139540652)

II. Из выступления на диспуте о «Горе уму» в Государственном институте журналистики 31 марта 1928 года 66 [Читать](#_Toc139540653)

«Последний решительный» Из беседы с участниками спектакля

I. 31 января 1931 г. 69 [Читать](#_Toc139540655)

II. 2 марта 1931 года 74 [Читать](#_Toc139540656)

«Германия» (Неосуществленная постановка)  
Беседа с творческой группой 22 октября 1931 года 78 [Читать](#_Toc139540657)

Вступительное слово перед спектаклем «Дама с камелиями» (1934) 82 [Читать](#_Toc139540658)

Из беседы с режиссерами периферийных театров (1935) 84 [Читать](#_Toc139540659)

[О гастролях Мэй Лань-Фана] (1935) 95 [Читать](#_Toc139540660)

О второй сценической редакции «Горе уму» (1936) 98 [Читать](#_Toc139540661)

[Вступительное слово к репетиции-уроку] (1936) 103 [Читать](#_Toc139540662)

Комментарии 108 [Читать](#_TOC139540714)

Статьи, публикации, воспоминания о В. Э. Мейерхольде

Виктор Оголевец. Лето в Полтаве 125 [Читать](#_Toc139540664)

Отзывы полтавской прессы о спектаклях  
Товарищества новой драмы 129 [Читать](#_Toc139540665)

К. Рудницкий. В Театре на Офицерской 137 [Читать](#_Toc139540668)

Евгений Биневич. Рассказ в карикатурах о В. Э. Мейерхольде, режиссере театра В. Ф. Комиссаржевской 211 [Читать](#_Toc139540679)

А. В. Смирнова-Искандер. В 1917 году 236 [Читать](#_Toc139540680)

Ю. Гольцев. В Москве и Новороссийске 247 [Читать](#_Toc139540681)

А. В. Богданова-Орлова. Мейерхольд репетирует «Нору» 252 [Читать](#_Toc139540682)

А. Февральский. Мейерхольд и Маяковский (Публикация) 263 [Читать](#_Toc139540683)

Вс. Мейерхольд. Записи на программе спектакля «Мистерия-буфф» в цирке 266 [Читать](#_Toc139540685)

В. Бебутов. Незабытое 272 [Читать](#_Toc139540687)

Стенограмма совещания о переработке феерической комедии В. В. Маяковского «Клоп» 282 [Читать](#_Toc139540689)

Александр Безыменский. Художник современности 291 [Читать](#_Toc139540690)

Д. Шостакович. Из воспоминаний 296 [Читать](#_Toc139540691)

Л. Варпаховский. О театральности музыки  
и о музыкальности театра 301 [Читать](#_Toc139540692)

Валентин Плучек. Школа режиссуры 346 [Читать](#_Toc139540693)

В. Громов. Замысел постановки 353 [Читать](#_Toc139540694)

Письмо В. Э. Мейерхольда к С. С. Прокофьеву 392 [Читать](#_Toc139540695)

Любовь Руднева. Поиски и открытия 402 [Читать](#_Toc139540712)

Ольга Фейгельман. Молодые художники  
на спектаклях Мейерхольда 454 [Читать](#_Toc139540713)

Указатель имен 466 [Читать](#_TOC139540715)

# **{****5}** Творческое наследие Вс. Э. Мейерхольда

Всеволод Мейерхольд — одно из славнейших имен советской я мировой художественной культуры первой половины XX века.

Он занимает достойное место в ряду основоположников советского театрального искусства — К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, Е. Б. Вахтангова, А. Я. Таирова, К. А. Марджанова. Замечательные художники, каждый по-своему, в соответствии с собственными творческими принципами, служили делу становления советского театра.

Своеобразным, ярким, талантливым был творческий путь Вс. Э. Мейерхольда. Актер Московского Художественного театра, режиссер и руководитель товарищества актеров, работавшего в провинции, режиссер «Театра-Студии» в Москве, главный режиссер Театра В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге, режиссер Александринского и Мариинского театров, постановщик экспериментальных спектаклей на небольших сценах, а также кинофильмов, театральный педагог — таковы основные этапы деятельности Мейерхольда до революции.

Молодость Мейерхольда прошла в обстановке усиления классовых противоречий и классовой борьбы, назревания революции. Мейерхольд как человек и художник формировался под влиянием процессов, совершавшихся в социальной жизни страны. Хотя он и не участвовал активно в политической борьбе, он {6} был близок революционным настроениям. Об этом свидетельствует, в частности, его первая статья «Милан» (публикуется в настоящем сборнике), в которой он, молодой артист, делает акцент на жизни рабочих Италии. В репертуар руководимого им Товарищества новой драмы (1902 – 1906 гг.) Мейерхольд включает ряд пьес социально-прогрессивного содержания, в том числе пьесы М. Горького. В письме, написанном в начале 1906 г., Мейерхольд, вспоминая свои недавние переживания в дни декабрьского восстания на улицах Москвы, куда его «влекло желание видеть преображенный мир», заключал: «В моей душе от страшной недели осталось что-то такое, что даст силы почувствовать потом, когда-нибудь» (разрядка Мейерхольда. — *А. Ф*.)[[1]](#footnote-2). Мы знаем, что эти предчувствия Мейерхольда осуществились «потом», когда он стал пламенным творцом революционного, советского театра.

В период между революциями 1905 и 1917 годов Мейерхольду почти не приходилось ставить пьесы ярко выраженного социального характера. Но это вовсе не значит, что его творчество этого периода, в течение которого он был занят выработкой новых способов театральной выразительности на смену обветшавшим, было лишено общественной направленности. В период, полный противоречивых тенденций, связи между общественной жизнью и искусством были очень сложными, далеко не прямыми и подчас с трудом прослеживаемыми, особенно когда дело касается такого сложного художника, как Мейерхольд, и когда искания проходили в бурной смене различных стадий.

Уже на ранних этапах режиссерского творчества Мейерхольда общественная направленность его мышления сказалась в том, что каждый свой спектакль он стремился одухотворить идеей, выдвинуть на первый план его основную мысль. Поэтому он восстал против натуралистических приемов воспроизведения действительности, которые обедняли, суживали и содержание спектаклей, и выразительные возможности театра: за мелочным копированием на сцене бытовых подробностей, приобретавшим самодовлеющий характер, подчас пропадало основное в пьесе, искажалась ее идея. Мейерхольд привел слова А. П. Чехова, с которыми он всецело соглашался: «Сцена требует известной условности. У вас нет четвертой стены. Кроме того, сцена — искусство, сцена отражает в себе квинтэссенцию жизни, не надо вводить на сцену ничего лишнего»[[2]](#footnote-3).

Сущностью натурализма, как и формализма, является, в конечном счете, отход от общественной проблематики. Мейерхольд {7} стремился к реализму, который, не скользя по поверхности, передает в произведениях искусства образы и черты подлинной жизни, позволяющие выразить ее квинтэссенцию, истинную внутреннюю сущность. Мейерхольд считал, что впечатляющему выражению этой сущности служит условный метод.

Он писал: «Условный метод полагает в театре четвертого творца — после автора, актера и режиссера; это — зритель. Условный театр создает такую инсценировку (слово “инсценировка” Мейерхольд в то время употреблял для обозначения постановки. — *А. Ф*.), где зрителю своим воображением, творчески приходится дорисовывать данные сценой намеки» (разрядка Мейерхольда. — *А. Ф*.)[[3]](#footnote-4).

Впоследствии, в революционную эпоху, когда на первый план выдвинется проблема народного театра, значение зрителя как сотворца в театре, иногда и вовлекаемого в самое сценическое действие, возрастет чрезвычайно.

Резкое, бескомпромиссное отрицание натуралистического театра, поиски новых форм, противостоящих такому театру, привели его на первых порах к увлечению символизмом. Вслед за тем искания новых путей влекли Мейерхольда к изучению и творческой переработке лучших театральных традиций, достижений народных театров прошлых веков. Эти искания были чрезвычайно многообразными.

Естественно, что не все приемы и формы, найденные Мейерхольдом в процессе исканий, смогли укорениться в театре, но основные принципы создали ряд предпосылок для строительства нового театра в революционную эпоху.

Два великих художника воодушевляли Мейерхольда в его странствиях по путям обновления театра. Один — его учитель К. С. Станиславский, чьим сотрудником Мейерхольд был и в начале своей режиссерской деятельности и в последний период. Другой — А. С. Пушкин, чью театральную эстетику он глубоко воспринял и стремился претворять в своем искусстве.

Сразу и безоговорочно приняв Великую Октябрьскую социалистическую революцию, Мейерхольд в 1918 году вступил в Коммунистическую партию. В том же году он поставил первую советскую пьесу — «Мистерию-буфф» В. В. Маяковского, сделавшись таким образом вместе с Маяковским создателем первого советского спектакля. В дальнейшем Мейерхольд перенесет на сцену и другие пьесы великого поэта. Их творческое содружество во многом обогатит их обоих.

Глубоко чтя подлинно реалистические традиции русского театра, Мейерхольд сурово критиковал в первые годы революции {8} старые театры, порой превращавшие эти традиции в штампы и слабо откликавшиеся на запросы революционного зрителя.

Созданный Мейерхольдом в Москве в 1920 году Театр РСФСР Первый, затем прошедший через ряд реорганизаций и как Государственный театр имени Вс. Мейерхольда просуществовавший до 1938 года, был революционно-экспериментальным театром. Благодаря неустанным поискам Мейерхольда каждый его спектакль говорил новое слово, возбуждал горячие споры, становился художественным событием. Театр-искатель был в двадцатых годах ярчайшим выразителем времени, переживаемого советским народом. Могучее обновление жизни шло путями поисков на всех ее участках: в общественных отношениях, в экономике, в науке, в педагогике, в различных видах искусства. Страна жила необычайно убыстренными темпами. Каждый год мог быть приравнен к десятилетию, и Мейерхольд сроднился с этим порывом в будущем. В его театре стремительно менялись подход к пьесе, способы сценической выразительности, приемы игры и пространственной композиции спектакля.

Мейерхольд менял приемы, отдельные положения, но основные принципы его искусства сохраняли силу. Это — глубокая современность творчества, выражавшаяся иногда в непосредственных откликах на текущие события и всегда в новом взгляде на различные явления жизни. Это — отношение к зрителю как к соучастнику создания спектакля. Это — отказ от мелочного воспроизведения действительности во имя крупных идейно-художественных обобщений и отсюда стремление к масштабности характеров, чувств, событий. Это — поэтическое восприятие мира, сказывающееся на всей композиции спектакля и в сценических формах. Это — высокая музыкальность, лежащая в основе всего построения действия. А огромный эмоциональный заряд, который Мейерхольд вносил в каждое свое творение, придавал особую остроту столкновениям борющихся в спектакле сил — возникали резкие контрасты глубоко трагедийных и ярко комедийных сцен, неистового напора и мягкого лиризма. Эти и другие контрасты, сочетаясь с точным воплощением конкретных явлений действительности, помогали Мейерхольду строить то, что он называл «условным театром на базе реализма».

Мысль, острая, ищущая, напряженная, озаренная пламенем чувства и взнесенная на высоты поэзии, пронизывала каждое сценическое создание Мейерхольда. Он умел мобилизовать все выразительные средства театрального и других искусств, чтобы с наибольшей силой раскрыть тему спектакля или сцены[[4]](#footnote-5).

{9} Еще до революции Мейерхольд писал: «*Новый Театр* вырастает *из литературы*» (разрядка Мейерхольда. — *А. Ф*.)[[5]](#footnote-6). И теперь он стремился строить репертуар на произведениях советских писателей-новаторов: это были В. Маяковский, С. Третьяков, Н. Эрдман, И. Сельвинский, А. Безыменский, Вс. Вишневский, Ю. Олеша, Ю. Герман. В большинстве случаев он впервые выводил на сцену этих писателей. Среди них преобладали поэты, либо прозаики с поэтическим мироощущением. Это, разумеется, было тесно связано с поэтическим мировосприятием самого Мейерхольда. Он энергично привлекал к сотрудничеству талантливых артистов, композиторов, художников, общественных деятелей.

Мейерхольд, увлеченно воспитывавший театральную молодежь, вырастил режиссеров и актеров, в дальнейшем занявших видное положение в театре и кинематографе. Творчество Мейерхольда — важнейшее звено в развитии советской художественной культуры. Огромное влияние оказал Мейерхольд на все современное ему театральное искусство: живой пример его театра побуждал другие театры приближаться к советской действительности, искать новые пути в художественном творчестве.

Некоторые театральные приемы, некоторые моменты постановок создавались Мейерхольдом в процессе необычайно напряженных поисков нового, в пылу ожесточенной борьбы с обветшавшими сценическими штампами. Отсюда вздыбленность, резкая полемичность спектаклей, иногда нарочитое подчеркивание новых, непривычных приемов. Порой эти новаторские элементы оказывались излишне заостренными и выпирающими из рамок пьесы. В дальнейшем многие из таких приемов изменялись, чтобы органически войти в арсенал выразительных средств театра, иные же отбрасывались самим Мейерхольдом.

Е. Б. Вахтангов утверждал: «Мейерхольд дал корни театрам будущего»[[6]](#footnote-7). И действительно, многое из лучшего, что зрители видят теперь в советском театре и кино, следует отнести за счет живой мейерхольдовской традиции, которую продолжают и ученики Мейерхольда, и режиссеры и актеры, не учившиеся у него непосредственно, но воспринявшие эту традицию. Влияние принципов Мейерхольда можно увидеть в некоторых передовых театрах за рубежом. Недаром, когда вышла книга статей и выступлений Мейерхольда в английских переводах, критики писали, что многие «открытия» нынешних театров Запада, оказывается, уже давно были сделаны Мейерхольдом. Английская буржуазная газета «Тайме» даже озаглавила статью {10} об этой книге (в своем «Субботнем обозрении» от 20 сентября 1969 года): «Мейерхольд делал все это много лет назад».

Вполне понятен большой интерес, который вызывают публикации материалов Мейерхольда: книг, статей, писем, стенограмм и записей его выступлений и бесед, режиссерских экземпляров, а также материалов о нем — исследовательских работ, воспоминаний и проч.

Вышли издания, подготовленные Комиссией по творческому наследию Вс. Э. Мейерхольда: сборник воспоминаний «Встречи с Мейерхольдом», выпущенный Всероссийским театральным обществом (1967), вышедшие в издательстве «Искусство» двухтомник «В. Э. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы» (1968) и книга «В. Э. Мейерхольд, Переписка» (1976)[[7]](#footnote-8).

Общественное внимание к творчеству Мейерхольда требует новых посвященных ему публикаций.

Желая хоть частично ответить на эти запросы, Комиссия по творческому наследию Мейерхольда подготовила и настоящий сборник. Он рассчитан как на работников театра, учащихся театральных учебных заведений и театроведов, так и на широкие круги читателей — любителей театра.

В этот сборник входят работы Мейерхольда и работы о нем.

Книга состоит из двух разделов.

В первом — статьи, выступления и беседы Мейерхольда с 1902 по 1936 год. Одни из них освещают различные проблемы театрального искусства (в число этих материалов входят и лекции, имеющие педагогическое назначение), другие характеризуют отдельные постановки Мейерхольда. В некоторых случаях он обращается к участникам спектаклей, в иных — к зрителям. Таким образом все эти материалы дополняют содержание двухтомника Мейерхольда «Статьи, письма, речи, беседы».

Материалы первого раздела помещены в хронологическом порядке. Статьи либо публикуются впервые, либо печатались один раз при жизни автора и затеряны на страницах редких изданий. Выступления, за исключением одной из лекций, воспроизводятся по стенографическим отчетам. Эта лекция и беседы Мейерхольда с Б. В. Асафьевым даются по записям, сделанным сотрудником Мейерхольда, режиссером М. М. Кореневым. Все выступления и беседы появляются в печати впервые.

«Докладные записки директору императорских театров» и статья «Яркие театры». «Кармен», написанные Мейерхольдом совместно с другими лицами, даются в общей последовательности материалов раздела.

Стенограммы, публикуемые в сборнике, не были выправлены Мейерхольдом. Поэтому при подготовке стенограмм к печати непонятные {11} места оказалось необходимым опускать. Но там, где правка могла бы исказить смысл или стиль автора, в текстах стенограмм поневоле остаются некоторые шероховатости. Сокращения в начале абзацев отмечены многоточиями, в конце абзацев и внутри текстов — многоточиями, заключенными в угловые скобки.

Перевод иностранных слов дается в сносках; в отличие от сносок самого Мейерхольда, они помечаются «Ред.» Остальные пояснительные сведения находятся в комментариях (при первом упоминании).

Заголовки текстов, данные редакцией сборника, а также пропущенные слова, необходимые по смыслу, заключены в квадратные скобки.

Даты статей и других материалов помещены перед текстом. Датировка до 1918 года дана по старому стилю, далее — по новому.

Редакцией исправлены опечатки, ошибки стенографисток, неточности в датах, в цитатах, в написании иностранных слов.

Во второй раздел входят статьи, публикации и воспоминания о Мейерхольде. Они освещают различные периоды и различные стороны его жизни и творчества. Подавляющее большинство этих материалов относится к деятельности Мейерхольда в советские годы. Все эти материалы написаны специально для настоящего издания; один из них — воспоминания Д. Д. Шостаковича — был с согласия редакции сборника опубликован с сокращениями в журнале «Театр», 1974, № 2.

Начинается второй раздел воспоминаниями В. С. Оголевца о пребывании Мейерхольда в Полтаве в 1906 году. Вместе с приводимыми выдержками из полтавских газет они раскрывают период его жизни, до сих пор не освещенный. Статья К. Л. Рудницкого «В театре на Офицерской», опирающаяся на новонайденные материалы, рассказывает о работе Мейерхольда в Театре В. Ф. Комиссаржевской полнее и подробнее, чем это сделано в книге того же автора «Режиссер Мейерхольд». Публикацией карикатур 1906 – 1907 гг. Е. М. Биневич дополняет характеристику этого этапа деятельности Мастера в своей работе «Рассказ в карикатурах о В. Э. Мейерхольде, режиссере Театра В. Ф. Комиссаржевской». Статья А. В. Смирновой-Искандер «В 1917 году» является как бы продолжением статьи того же автора «В студии на Бородинской», помещенной в сборнике «Встречи с Мейерхольдом». Ю. И. Гольцев в статье «В Москве и Новороссийске» и А. В. Богданова-Орлова в статье «Мейерхольд репетирует “Нору”» освещают малоизвестный период пребывания режиссера в Новороссийске.

Новые данные о творческих связях двух замечательных художников революции найдет читатель в публикации А. В. Февральского «Мейерхольд и Маяковский», включающей также статью режиссера В. М. Бебутова «Незабытое». Далее следуют воспоминания поэта-драматурга А. И. Безыменского и композитора Д. Д. Шостаковича. Большая статья режиссера Л. В. Варпаховского «О театральности музыки и о музыкальности театра» рассматривает очень важные для творчества {12} Мейерхольда проблемы музыки в театре, основываясь главным образом на работе Мастера над «Дамой с камелиями». В. Н. Плучек в статье «Школа режиссуры» рассказывает, как Мейерхольд, строил центральную сцену спектакля «Командарм 2».

Наряду с постановками Мейерхольда немалый интерес представляют его неосуществленные замыслы или спектакли, по тем или иным причинам не показанные зрителю. О проекте постановки пьесы Вс. Вишневского «Германия» читатель узнает из беседы Мейерхольда, о замысле второй постановки «Клопа» — из публикации «Мейерхольд и Маяковский».

Обширные материалы о незавершенной постановке пушкинского «Бориса Годунова» даются в статье В. А. Громова «Замысел постановки» (в нее же включено впервые публикуемое письмо Мейерхольда композитору С. С. Прокофьеву). В статье Л. С. Рудневой «Поиски и открытия» ставится проблема народной трагедии в творчестве Мейерхольда, на материале его работы над «Борисом Годуновым» и над не показанными зрителю постановками «Наташа» Л. Сейфуллиной и «Одна жизнь» Е. Габриловича (по роману Н. Островского «Как закалялась сталь»). Материалы о работе Мейерхольда над «Наташей» появляются в печати впервые. Заканчивается книга публикацией О. Э. Фейгельман «Молодые художники на спектаклях Мейерхольда», иллюстрированной рисунками художников В. Вакидина и И. Безина.

Содержание обеих частей сборника знакомит широкие круги читателей с новыми материалами и вводит эти материалы в обиход нашего театроведения. Хотелось бы, чтобы они сыграли еще одну очень важную роль. Высказывания самого Мейерхольда, описания процесса его работы и результатов этого процесса — богатейший источник, который может и должен питать живой театральный опыт.

Голос Мейерхольда со страниц посвященных ему книг и сегодня и завтра будет помогать актерам, режиссерам и другим деятелям театра. Но нужно уметь воспринимать уроки Мастера. Живое, революционное искусство Мейерхольда не терпит фетишизма. Не хвататься за отдельные приемы, а постигать принципы его искусства. Помнить о ходе времени, в каждый новый период следовать этим принципам по-новому. Он не раз создавал новые редакции своих спектаклей, сохраняя в них основное и меняя детали, — то была действенная творческая самокритика.

Ставя пьесы классиков, Мейерхольд открывал в них прежде не замеченные, близкие новой эпохе, а значит, новые черты. Традиционализм и новаторство были неразрывно связаны в его искусстве. Обращаясь к классикам, учась у них, он всегда смотрел вперед. Мейерхольд для будущих поколений остается живым и современным.

*А. Февральский*

# **{****13}** Статьи и выступления В. Э. Мейерхольда

## **{****15}** Милан Миланская жизнь. Народный университет. Артистическая биржа (1902 г.)[[8]](#endnote-2)

Уличная жизнь Милана напоминает биржу в деловой час. Всё волнуется, трепещет гул говорящих, но нет налицо ничего, что могло бы указать на причину оживления, нет сосредоточенного внимания на чем-нибудь одном. Вместе с тем, глядишь, количество народа с каждой минутой возрастает, как будто предстоит какой-то митинг.

Такое впечатление естественно. Большой торговый центр всегда дает большое уличное движение, а Милан, поистине, коммерческая биржа. Здесь громадная производительность шелка, шерстяных, бумажных тканей и многих предметов роскоши, так необходимых буржуазии и стоящих здесь гроши, тогда как предметы насущной потребности изумительно дороги, что вызывает естественный ропот среди итальянской рабочей массы.

Большой торговый город, полный разных фабрик и заводов, Милан нервно откликается на вопросы общественной и политической жизни не только своей, но и мировой. Фабрика дает богатство в руки ее владетелей и наполняет улицы Милана пестрой, сытой толпой богатых, разъезжающих в шикарных ландо и лорнирующих мелькающую мимо нее публику. Та же фабрика собирает в Милан со всей Ломбардии полчища рабочих. Эти усталые от непосильного труда ищут удовлетворения {16} своим умственным запросам, кричат о необходимости поднятия уровня своего образования, нарасхват раскупают «Il Secolo»[[9]](#endnote-3) и жадно следят за тем, что творится за пределами их маленького государства. И когда, например, читают, что извержение вулкана губит тысячи народа, платят на электрических трамваях в воскресный день на десять сантимов больше обыкновенного и собирают в один день миллион франков[[10]](#endnote-4) в пользу пострадавших от землетрясения. Рабочие, как и везде за границей, в воскресный день одеты франтовато; и этим со стороны вожаков рабочих партий вызывают упрек, что многие из рабочих начинают перенимать скверные привычки буржуазии, тратя деньги на галстуки, трости и caffè[[11]](#footnote-9) Но интересно взглянуть на них в пылу занятий, но не на фабриках и заводах, а на полчаса оторванных от работы, когда они голодные забегают в «Cucina economica»[[12]](#footnote-10). Это — общественная столовая в рабочем квартале, устроенная на частные средства и находящаяся под непосредственным наблюдением одной известной общественной деятельницы, синьоры Ravizza[[13]](#footnote-11). Когда смотрите на исхудалые фигуры рабочих, на их исхудалые лица с блестящими полуиспуганными глазами, каким большим учреждением становится в ваших глазах это маленькое зданьице, где бедный рабочий может иметь суп, макароны, мясо за гроши. Каждое из этих блюд стоит всего 10 сантимов, столько же стоит для желающих легкое красное вино.

Если миланский «бульвар» напоминает собой парижский, если нравы местной буржуазии щеголяют бесцеремонностью, пошлой сытостью и крикливым уродством одеяний, в Милане немало настоящих интеллигентов, которым дороги интересы трудящейся массы. Их заботами в Милане второй год существует народный университет, который насчитывает в числе своих слушателей 3 000 человек. Это студенты, учителя, чиновники, адвокаты, артисты, художники, ремесленники, приказчики. Рабочих всего 500 человек, так как университет по независящим обстоятельствам поместился пока далеко от окраин, а свободное время от фабричных занятий слишком коротко. Занятия в университете вечерние и происходят в форме лекций. С будущего года кроме лекций проектируется ввести часы бесед. Курс (с ноября по июнь) разделен на два цикла. Предметы первого цикла читаются с ноября по февраль, {17} второго цикла — с апреля по май. В каждом цикле две секции: 1) научная и 2) секция литературы и искусства. В программу научной секции входят: физика, электротехника, политическая экономия, социология. Во второй секции читаются: история итальянской литературы и история античного искусства. Научный отдел второго цикла: строение и функции человеческого тела, политическая экономия, право. В секции литературы и искусства: итальянская литература XIX века и история Милана. В январе, феврале и марте читаются еще предметы, касающиеся торговли: экономия коммерческая, коммерческие институты, коммерческое право, товароведение.

Кроме того, есть курсы специальные, где читаются лекции на специальные темы. В текущем сезоне читались лекции на темы: «Гипнотизм и внушение» (Prof. Bonardi), «Ломбардская проказа», «Сущность истории», «Наша коммерческая политика», «Большие памятники рабочих рук», «Фортепиано и его история», «Археология и история искусства».

Время от времени народный университет устраивает публичные лекции, которые читаются такими известностями науки, литературы и народной трибуны, как Лабриола («Социализм»), проф. Джованни («Против туберкулеза»), Феррари («Социальные реформы и праздность»), Бутти — молодой талантливый драматург, к сожалению, неизвестный у нас в России (произведения его напоминают манерой Гауптмана), Ферри, Филиппо Турати (социалист-бернштейнианец).

Народный университет временно поместился в галерее Виктора Эммануила на Piazza del Duomo[[14]](#footnote-12) в маленькой квартире с небольшим залом. Помещение тесновато, но оно поражает своей уютностью и изяществом. Потолки и стены грациозной лепной работы и выкрашены в мягкие тона. Кое‑где на стенах среди художественных линий скульптурной отделки разбросаны mots[[15]](#footnote-13) в таком роде: 1) «Народный университет может быть общей лабораторией всех идей, честно и граждански выраженных»; 2) «Сущность воспитания — не выдуманная доктрина, воспитание должно пробуждать дух»; 3) «Если идея действительно хороша, то невозможно, чтобы она со временем не осуществилась».

Кто-то назвал Милан «артистической биржей». Сюда, действительно, стекается много артистов, особенно певцов; из них начинающие «ставят» здесь голоса; готовые артисты, разучивая оперные партии под руководством профессоров пения, совершенствуются. Милан славится «выдающимися» профессорами пения, но репутация эта раздута. Здесь действительно {18} много учителей, но большинство и в них мало или совершенно не подготовлены к педагогической деятельности. Впрочем, артисты ищут здесь не только школы. Они приезжают сюда с более «реальной» целью: faire la carrière[[16]](#footnote-14). Здесь средоточие всяких агентов и импресарио, которые за известный процент доставляют певцам места или дебюты в лучших итальянских и иностранных театрах. Агенты эти — необходимость и вместе с тем большое зло для артистов, так как бесцеремонно эксплуатируют последних. И теперь артисты собираются оградить себя от эксплуатации, организовав союз певцов для доставления ангажементов.

В Милане всегда налицо от двух до трех тысяч русских. Большинство артисты оперы. Есть в Милане маленькая русская библиотека, принадлежащая частному лицу (Волкову), но артисты мало пользуются ею, так как их заметно мало интересуют вопросы политики и общественной жизни.

А воспользоваться библиотекой, как местом для объединения, мешает предрассудок, будто за границей надо меньше жить в общении с соотечественниками.

В Милане много театров, но постоянных трупп нет. Продолжительный сезон только в «Scala», театре, где с таким большим успехом пел Мефистофеля Ф. И. Шаляпин. Остальные театры придерживаются гастрольной системы. В конце апреля здесь были гастроли известного драматического артиста Новелли. Недавно выступил в двух спектаклях Томмазо Сальвини («Семья преступника» и «Саул»[[17]](#endnote-5)). Московских почитателей гигантского таланта Сальвини порадует, конечно, известие, что он нисколько не постарел с тех пор, как играл в России в последний свой приезд[[18]](#endnote-6). Голос его звучит так же красиво и мощно, та же легкость в переходах от одного настроения к другому, та же благородная простота и обаятельная мягкость, какой не может достичь никто из современников сцены. Нам удалось его видеть в Коррадо[[19]](#endnote-7). Театр был переполнен, и каждый монолог Коррадо награждался трепетными аплодисментами. Скоро здесь гастроли Элеоноры Дузе, которая выступит в произведениях Габриеля д’Аннунцио.

Meina (Lago Maggiore)[[20]](#endnote-8)

28 мая 1902 г.

## **{****19}** Докладные записки директору Императорских театров (1910 г.)[[21]](#endnote-9)

### 1

Александринский театр… Старейший русский драматический театр!.. Театр, на сцене которого *впервые* воплощены были величайшие произведения русской драмы… Грибоедов, Гоголь, Островский, Сухово-Кобылин, Тургенев, Щедрин, оба Толстые, Чехов, — вот имена, навсегда связанные со славой этого театра… Если самый театр насчитывает свыше 75 лет существования, то труппа Александринского театра, знаменитая Русская драматическая труппа императорских театров должна вести старшинство свое от начала императорских театров[[22]](#endnote-10)… Плеяда блестящих артистических имен украшает историю этой труппы…

К каким горизонтам должен был бы, казалось, вести пройденный путь… Какие высокие цели должны были бы открываться перед нашим театром!

И что же мы видим?

В течение многих уже лет этот театр, по подбору артистических сил своих могущий выдвинуться в ряд европейских театров, мучительно топчется на одном месте, словно боясь широких путей… Какая-то паутина, какой-то туман заволакивают светлую деятельность театра… Словно отрава какая-то подмешана к той духовной пище, какая необходима для всякого «большого» театра.

{20} Впрочем, если поискать, отраву эту можно и найти!

До сих пор в репертуаре Александринского театра (хотят гораздо реже, впрочем, чем еще несколько сезонов назад) появляются произведения, которые можно только приветствовать, но рядом с ними в репертуаре театра находят себе место такие «перлы» драматургии, которые надолго могут остановить рост театра[[23]](#endnote-11)…

Итак, художественная пестрота, художественная разнокалиберность репертуара — вот чем отравлена деятельность Александринского театра.

Конечно, не пестрота литературных веяний, эстетических стилей и исторических эпох — та пестрота, которая ослабляет художественную ценность репертуара. В государственном музее, академии сценического искусства, какою и по основной своей задаче и по историческим заслугам своим должен быть Александринский театр, вполне уместна такого рода пестрота.

Нет, другая и совершенно невыносимая с эстетической: точки зрения пестрота свила себе прочное, по-видимому, гнездо в Александринском театре. Это пестрота от разнокалиберности, разносортности, *разнокачественности*, если так можно выразиться, репертуара.

Театр, на сцене которого преспокойно уживаются рядом; Грибоедов и Невежин, Гоголь и Рышков, Островский и Карпов, Чехов и Кравченко, не может претендовать на первоклассное значение.

А между тем всё зовет его к тому.

Не говоря уже о славном прошлом театра, каждый почти месяц переживаемого времени приносит нам радостную весть о той или иной победе русского искусства за границей. Интерес к русской литературе, к русскому театру вырос там в настоящее время до степени полного напряжения.

Вчера блестяще сдала экзамен перед судом Европы русская опера; сегодня исключительный успех завоевал там наш балет… Завтра придется держать ответ русской драме… Уже первые шаги к тому сделаны. Заграничные поездки Савиной и Московского Художественного театра несомненно проложили пути «в Европу»[[24]](#endnote-12).

Что же наблюдается в Александринском театре? Вместо того, чтобы со всею страстью обрушиться на заманчивые для всякого художественного института трудности, какие представляются сценическим воплощением действительно образцовой мировой и национальной драматургии, Александринский театр малодушно отступает на второй план — в разряд театров «на все вкусы».

{21} \* \* \*

Не может, не должно быть сомнения, что только решительный поворот в сторону исключительно первоклассного репертуара толкнет театр на настоящий путь…

Много толков об упадке современной русской литературы и драмы. Если это и так (а это можно оспаривать), то только *частные* театры могут падать духом; государственный же, императорский Александринский театр, долженствующий обслуживать высшие запросы литературных и художественных вкусов, может спокойно, как и подобает государственному музею и академии, вести свою далекую от злободневной суетности работу. Для этого он должен только обосноваться на действительно образцовом репертуаре.

Александринский театр, если только он хочет жить подобающей его высокому значению жизнью, должен мужественно отказаться от услуг той явно второсортной драматургии, какая липкой безвкусицей покрыла его благородные стены…

Спокойным, но властным жестом должен театр отстранить от себя всю эту серию сценических приспособлений, какою является драматургия Невежина, Шпажинского, Тихонова, Потапенко, Карпова, Трахтенберга, Рышкова, Туношенского, Кравченко, Яшинского.

Второсортность этих и им подобных авторов бессомненна. Произведения их касаются идей временных и ничтожных. Структура их пьес — структура фельетона. Образы подтасованы под достоинства или недостатки актеров Александринского театра. Общий тон пьесы всегда несколько тривиальный, «Веселость» пьесы всегда для невысоких вкусов, остроты часто двусмысленны. Язык — газетный. Уже одно то, что всякая из этого цикла не принятая на Александринскую сцену пьеса легко перекочевывает в театр Литературно-художественного общества, служит лучшим доказательством, что она не слишком высокого качества[[25]](#endnote-13).

Пьесы названных авторов в большинстве случаев — отражение уже завершившей свой круг литературной и художественной эпохи. Таковы Невежин, Шпажинский, Карпов, Потапенко. Вся психология и эстетика их пьес тесно связаны с традициями 60‑х и 70‑х годов. Но и в этом смысле драматургия их являет собой только отплеск такой большой литературной волны, как Островский. Теперь эти авторы потеряли всякое значение, ибо и в ретроспективном отношении к репертуару всегда предпочтителен основатель школы, а не его эпигоны, да еще из второстепенных. Остальные из названных авторов — или неискусные «иностранцы» (Трахтенберг, Яшинский) или просто мелкие ремесленники драматургии (Туношенский, Кравченко).

{22} Ни один из признающих прогресс театров не может отворачиваться от молодых побегов литературы, иначе он впадет в рутину, в академический педантизм и схоластику, и в конце концов покроется плесенью, — и пусть на подмостках Александринского театра, как под сенью старых дубов, рядом с испытанными образцами старой драматургии найдут себе приют молодые искренние и действительно «от литературы» авторы, но имена заведомых театральных поставщиков пусть навсегда покинут эти ко многому обязывающие подмостки.

\* \* \*

Самым веским аргументом в пользу поставщической драматургии выставлялось всегда соображение о сборах. Но пора же осознать, что это миф!

Попробуйте поставить любую из пьес этого сорта с актерами второго разбора, как это замечается иногда при постановках классических произведений, и вы увидите, как быстро померкнет слава этих делающих «исключительные сборы» пьес. Это с одной стороны. С другой… только потому должно быть, что у классиков нет радеющих «родственников» в прессе, забывают, что и классики, когда их сколько-нибудь тщательно поставят и обставят, делают полные сборы.

Впрочем, в отношении современной драматургии, как явления вне беспристрастной исторической оценки, нужно сказать, что ошибки всегда возможны, и никто не может претендовать в этом вопросе на непогрешимость.

Серьезный, истинно *большой* театр, базирующийся на художественном репертуаре, мало потеряет в своем значении, если в слепоте субъективной оценки и сделает ошибку. Ему не нужно только повторять ее. Ставить же «новые» пьесы перечисленных и им подобных авторов — это значит ошибки этого свойства возводить уже в систему.

Итак, ближайший и единственный ведущий к возрождению Александринского театра путь — образцовый, классический репертуар, как мировой, так и национальный, — репертуар от Эсхила до Метерлинка и от Фонвизина до Чехова с побегами в сторону бесспорно литературной новейшей драмы.

Чтобы избежать нежелательных отклонений от такого пути, репертуар Александринского театра *в самом недельном расписании своем* должен иметь уже *определенную физиономию*.

Пусть на первое время хотя бы три вечера из семи навсегда посвящены были классикам. То есть, положим, вторник, четверг и воскресенье (особенно этот день желательно отвести классикам) в течение всего сезона заполняются классиками {23} и только остальные уже вечера предоставляются современной драме.

Разумеется, такая система обяжет дирекцию к тому, чтобы спектакли классиков обставлены были наилучшим образом. Но ведь по этому вопросу не может быть двух мнений, и первое, что с будущего сезона следовало бы провести в практику дела, — это тщательнейшая постановка спектаклей вообще. Пусть количество новых постановок будет меньше предыдущих сезонов, но зато качественная сторона их оказалась бы в выигрыше.

При мысли о репертуаре Александринского театра, как театра художественной литературы по преимуществу, для ближайшего же сезона можно предложить очень солидную программу. Например:

По мировой драме

1. Софокл — «Эдип-царь».

2. Шекспир — «Гамлет».

3. Кальдерон — Или «Поклонение кресту»,

или «Стойкий принц»,

или «Чистилище св. Патрика».

4. Мольер — «Дон-Жуан».

5. Бомарше — «Женитьба Фигаро».

6. Шиллер — «Дон Карлос».

7. Ибсен — Или «Пер Гюнт»,

или «Юлиан».

8. Гамсун — «Закат».

По национальной драме

1. Лермонтов — «Маскарад».

2. Островский — «Лес».

3. Писемский — «Самоуправцы».

4. Тургенев — «Нахлебник» и

«Завтрак у предводителя».

5. Гр. А. Толстой — «Царь Федор Иоаннович».

6. Гр. Л. Толстой — «Власть тьмы».

7. Чехов — «Три сестры».

8. Найденов — Или «Богатый человек»,

или «Дети Ванюшина»[[26]](#endnote-14).

До какой степени силы Александринской труппы соответствуют такому репертуару, видно из следующего примерного распределения ролей в некоторых из приведенных пьес:

I. Гамлет

Гамлет — Ходотов или Юрьев.

Король — Ге.

Королева — Пушкарева.

Тень отца Гамлета — Павлов.

Полоний — Мейерхольд.

Лаэрт — Владимиров.

Офелия — Коваленская.

{24} Горацио — Жданов.

1‑й могильщик — Варламов

2‑й могильщик — Шаповаленко

II. Дон Карлос

Филипп II — Дарский.

Елизавета Валуа — Ведринская.

Дон Карлос — Ходотов.

Принцесса — Эболи Мичурина.

Маркиз Поза — Юрьев.

Герцог Альба — Далматов.

III. Маскарад

Арбенин — Юрьев.

Нина — Коваленская.

Князь Звездич — Аполлонский.

Баронесса Штраль — Мичурина.

Казарин — Корвин-Круковский.

Шприх — Озаровский.

Неизвестный — Далматов.

IV. Лес

Гурмыжская — Васильева Н.

Несчастливцев — Далматов.

Счастливцев — Петровский.

Аксюша — Коваленская? Домашева.

Буланов — Ильин.

Милонов — Варламов.

Бодаев — Яковлев Ст.

Карп — Яковлев Кондр.

Восмибратов — Давыдов.

Экономка — Шаровьева.

V. Нахлебник

Нахлебник — Давыдов

Завтрак у предводителя

Каурова — Савина.

VI. Три сестры

Прозоров — Ходотов.

Наталья Ивановна — Потоцкая.

Ольга — Стравинская.

Маша — Мичурина.

Ирина — Ведринская.

Кулыгин — Аполлонский.

Вершинин — Далматов.

Тузенбах — Юрьев.

Соленый — Судьбинин.

Чебутыкин — Варламов.

Ферапонт — Петровский.

Анфиса — Стрельская.

{25} VII. Богатый человек

Теплов — Ходотов.

Анна Федоровна — Савина.

Купоросов — Аполлонский.

Терпигорева — Ведринская.

### 2

Душа всякого театра — репертуар его[[27]](#endnote-15). Соображения о репертуаре Александринского театра представлены были в первом докладе. Теперь уместно очертить остальные моменты; художественной жизни этого театра, начав, однако, опять с *репертуара (I)*, но не в смысле уже содержания его, а, так сказать, обращения с ним, то есть коснуться таких огромных по своему значению явлений театра, как *исполнение репертуара (II), состав труппы (III), Совет режиссеров (IV), администрация труппы (V).*

I. Репертуар

Для процветания театра недостаточно построить репертуар и, хотя бы и художественно, исполнять его, необходимо еще *беречь* его — то есть заботы о нем не ограничивать только исполнением его, но, если нужно, совершенствовать это исполнение послеспектакльными репетициями; не выхватывать без исключительных поводов из состава исполнителей тех или иных из них, а главное, в построении недельного репертуара поменьше руководствоваться желаниями отдельных артистов и даже авторов, а предоставлять каждой пьесе то именно место, которое отводится ей заведывающим репертуаром. Между тем на практике мы видим, что репертуар, хотя и просматривается заведывающим и утверждается затем г. директором императорских театров, проектируется же, то есть *составляется*, режиссером по администрации, который благодаря личным своим свойствам находится в большой зависимости от главарей труппы. Да если бы даже режиссер по администрации и был иным, — *единственным* лицом в труппе, которое может быть допущено к составлению недельного репертуара, является *заведывающий репертуаром*. Для составления недельного репертуара ему необходимо, разумеется, учитывать состояние артистических сил в данный момент. Для этого было бы вполне рационально, чтобы заведывающий, составив на предстоящую неделю проект репертуара, перед докладом г. директору, сообщал его для предварительного рассмотрения Совету режиссеров.

{26} II. Исполнение репертуара

После того как репертуар предстоящего сезона выяснен и утвержден г. директором, начинается работа *по исполнению* его. Для этого прежде всего должна быть распределена работа между режиссерами. Тот порядок, который существует в настоящее время, дающий возможность каждому из режиссеров заявить о своем желании ставить ту или другую пьесу, надо признать вполне нормальным. Хотелось бы только устранить щекотливое для самолюбия режиссеров и маловыгодное делу обсуждение этого вопроса в режиссерских заседаниях под председательством заведывающего репертуаром — лица малокомпетентного, как это не раз заявлялось им самим, в художественно-сценических вопросах. Идеальной системой в этом отношении был бы порядок, по которому режиссеры подают письменные заявления о желании своем ставить те или иные пьесы г. директору, единственно от которого и должно зависеть решение вопроса.

Когда режиссеры распределили роли в порученных им пьесах, они представляют распределение это в Режиссерский совет и, выслушав (в совещательном порядке, то есть без голосования) поправки и указания последнего, подают распределение ролей на рассмотрение и утверждение г. директора. Приняв поправки и указания со стороны г. директора, режиссеры передают утвержденный им состав исполнителей в Режиссерское управление, которое и объявляет его по труппе.

До сих пор, хотя в настоящем сезоне и значительно реже, чем раньше, замечается в труппе запаздывание артистов на репетиции, переговоры с запоздавшими по телефону, посылы к не прибывшим вовремя артистам курьеров и т. п. Продолжая борьбу с подобными явлениями чисто дисциплинарным порядком, следовало бы принять и *другие* меры. Нельзя не видеть, что одной из главнейших причин закулисного беспорядка в Александринском театре является та чисто внешняя неряшливость, которая свила себе гнездо за кулисами театра. Отвратительно грязные лестницы и вход в театр, раздевальня перед самым входом на сцену, неопрятные и малоучтивые сторожа и сторожихи со своими судаченьями с курьерами, курьеры в грязном платье «под господ». Всюду окурки, плевки и т. п. Многие артисты, боясь за участь своего платья и калош в общей раздевальне, проходят в верхнем платье, в шапках или шляпах и калошах через сцену прямо в уборную. Но и там не лучше. Артистические уборные это какие-то гимназические «курилки». Голые стены, отсутствие какого бы то ни было комфорта, каких бы то ни было следов служения высокому искусству. Театр, насчитывающий свыше полутораста {27} лет «старшинства» и имеющий в своем формуляре такие блестящие страницы, не располагает даже фойе, которое, служа местом общения артистов, занятых в театре, всем своим видом и убранством отвечало бы идее театральной «кают-компании». Не приходится удивляться, что и беседы артистов в таких «курилках» — это или то же судаченье, или, если не разговоры о ролях и прибавках, сплошь анекдоты и обывательские рассказцы… Отсюда пониженная атмосфера и в художественном и дисциплинарном смысле, и, пока идет репетиция, всё время через сцену сзади репетирующих, а иногда и мимо них, проходят разные лица в калошах и пальто — как режиссер ни бьется, он никогда не может добиться тишины во время репетиции: участвующие в акте и поджидающие своего выхода на сцену, не будучи отделены от репетирующих какой-либо завесой или экраном, не могут оставаться безмолвными, и за загородкой, поставленной по плану павильона, очень скоро устраивается род «клуба».

Вот такая неприглядная картина Александринского «закулисья» и делает возможным то «пониженное» отношение артиста к своим ближайшим обязанностям, которое заключается в опаздываниях и даже неприбытиях на репетицию.

Пусть театр, строго соблюдая дисциплинарный устав труппы, навсегда откажется от поджидания запоздавших артистов и посыла за ними курьеров, позаботится, чтобы от внешнего вида входа в театр, закулисья, уборных, прислуги и служащих при театре, до внутреннего хода репетиции на всем, что окружает артиста, лежала бы печать *порядка и даже элегантности*, и можно быть уверенным, что от былого «клуба» на сцене и «клубного» отношения к работе не останется тогда и следа.

III. Состав труппы

Правильно составленной труппой для данного театра надо признать такую труппу, которая по своему артистическому персоналу отвечает нуждам предустановленного репертуара.

Так как репертуар Александринского театра представляется репертуаром в высшей степени разнообразным, то и труппа этого театра должна отвечать самым неожиданным свойствам его репертуара.

Все так называемые «амплуа» должны находить себе место в составе труппы.

Посмотрим, так ли это на самом деле и не отыщется ли «пустых» мест в таблице «амплуа» Александринской труппы. Обратим также внимание и на то, в равных ли условиях стоят все «амплуа» и в качественном отношении.

{28} Оговариваемся только, что слово «амплуа» мы понимаем только как условное обозначение, допустимое в обобщении и нисколько не пригодное в каждом индивидуальном артистическом явлении.

Мужская труппа[[28]](#footnote-15)

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Первые роли | Амплуа | Вторые роли |
| Юрьев | Трагический герой | Нет |
| Юрьев, Аполлонский | Комедийный любов­ник | Нет |
| Ходотов, Юрьев | Драматический лю­бовник | Владимиров, Всеволодский, Голубев, Ильин |
| Нет | Jeune comique | Нет |
| Далматов, Юрьев | Фат | Нет |
| Ходотов, Петров-Судьбинин | Бытовой герой | Киенский |
| Яковлев Ст. | Простак бытовой | Усачев |
| Ходотов, Аполлонский | Характерные драма­тические роли (мо­лодые) | Всеволодский, Жданов, Надеждин, Голубев, Вертышев |
| Аполлонский, Ходотов, Лерский | Характерные коми­ческие роли (моло­дые) | Жданов, Гарлин, Надеждин, Локтев, Пашковский, Усачев |
| Нет | Герой новой драмы | Всеволодский |
| Ге, Далматов | Резонеры | Корвин-Круковский, Павлов |
| Давыдов, Варламов, Аполлонский, Далматов, Петровский, Яковлев Ст., Яковлев Кондр. | Характерные | Павлов, Новинский, Борисов, Никольский, Лерский, Пантелеев, Осокин |
| Варламов, Давыдов, Яковлев Кондр. | Комики | Брагин, Шаповаленко |
| Нет | Мальчики | Нет |

Женская труппа

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Первые роли | Амплуа | Вторые роли |
| Нет | Трагическая героиня | Лачинова, Пушкарева |
| Мичурина, Потоцкая | Комедийная героиня | Тиме |
| Ведринская | Ingénue dramatique | Коваленская, Тиме, Есипович, Панчина |
| Нет | Ingénue comique | Домашева, Прохорова, Ускова |
| Мичурина | Coquette | Тиме, Любимская (маленькие роли) |
| Нет | Бытовая драматиче­ская героиня | Давыдова-Рунич |
| {29} Васильева 2-я | Бытовая комедийная молодая | Соловьева, Рачковская |
| Шувалова, Стравинская,  Домашева | Характерная драматическая молодая | Давыдова-Рунич, Воротынцева |
| Потоцкая, Стравинская,  Домашева | Характерная коме­дийная молодая | Тираспольская, Рачковская, Чарская |
| Нет | Героиня новой драмы | Коваленская |
| Нет | Grande dame | Нет |
| Савина | Драматическая характерная | Козловская-Шмитова, Шаровьева, Чижевская |
| Васильева Н., Немирова-Ральф | Мать | Шаровьева, Алексеева, Уварова, Эльмина |
| Стрельская, Шаровьева, Каратыгина | Комическая старуха | Чижевская, Алексеева, Эльмина |

IV. Совет режиссеров

С прошлого сезона деятельность режиссеров, помимо чисто-художественной роли по постановкам пьес, протекала еще в работах по заседаниям Совета режиссеров под председательством заведывающего репертуаром, а иногда, если вопросы являлись большого значения, и г. директора императорских театров. Вопросы эти были или вопросы репертуарного свойства, или вопросы по распределению ролей, или вопросы художественно-административного характера. Когда по инициативе отдельных режиссеров в заседаниях, происходивших под председательством заведывающего репертуаром, возникали вопросы узко режиссерского свойства, председателем Совета предложено было режиссерам рассмотреть эти вопросы в особых «технических» заседаниях под председательством одного из режиссеров.

Не говоря уже о принципе режиссерских заседаний, дающих возможность всякий вопрос рассмотреть во всех подробностях и благодаря коллегиальности заседаний с наибольшей беспристрастностью, — такие заседания представляются в высшей степени желательными и впредь. Необходимо только урегулировать эти заседания и с внешней и с внутренней стороны.

Так как больше всего является вопросов, связанных с исполнением репертуара, то за неделю их накопляется такое количество, что их одних достаточно для целого заседания, и поэтому, чтобы не образовывались залежи вопросов и <чтобы> избежать впоследствии разрешение этих вопросов скопом и с нежелательной поспешностью, а то и запоздалостью, необходимо было бы назначать заседания эти регулярно — *еженедельно*, и именно перед спроектированием недельного репертуара. Тогда все заседания режиссеров разобьются на две категории: на заседания *еженедельные* (по вопросам дня {30} и минуты, так сказать) и заседания *экстренные* — по распоряжению г. директора или по указанию жизни театра.

Это с внешней стороны.

Теперь с внутренней.

Вопросы режиссерского ведения — это не только вопросы отвлеченного мышления, но и вопросы определенных специальных знаний, технических навыков, предполагающих в лицах, занятых обсуждением этих вопросов, соответствующую подготовку, соответствующий профессиональный ценз. Тем большую подготовку необходимо предположить в лице председателя этих заседаний, когда они посвящены не тем крупным явлениям сценических постановок, которые рассматриваются перед директором, не самой идее этого высокого поста, компетентного во всех вопросах театра, а тем чисто профессиональным явлениям сценического ремесла, сценической техники, которые и составляют главную массу режиссерских вопросов. Поэтому, не отнимая вообще от заведывающего репертуаром его определенного авторитета по вопросам, связанным именно с построением годового и недельного репертуара, не отнимая особенно этого авторитета от нынешнего заведывающего репертуаром ввиду высокого научного авторитета лица, занимающего этот пост[[29]](#endnote-16), можно и должно ратовать за {31} то, чтобы заседания режиссеров, когда происходят они не под председательством г. директора, или когда предметом их являются вопросы иного свойства, чем построение годового и недельного репертуара, происходили бы под председательством одного из режиссеров по назначению г. директора.

Тогда внутренняя физиономия заседаний отвечала бы требованиям и искусства и жизни.

Возникают в театре вопросы репертуарного свойства — они вносятся в Совет режиссеров заведывающим репертуаром, и Совет в таком случае работает под председательством его, заведывающего репертуаром.

Возникли вопросы чисто режиссерские, художественные, административные, технические и всякого иного типа — рассматриваются они в Совете режиссеров под председательством одного из режиссеров.

При таком строе дела деятельность и заведывающего репертуаром и режиссеров протекала бы при более нормальных условиях. Заведывающий репертуаром в построении репертуара театра менее зависел бы от желаний отдельных режиссеров; режиссеры же в своей художественной деятельности не были бы стеснены мнениями лица, вполне компетентного в оценке литературных явлений, но мало сведущего в вопросах сценического искусства и тех тональных и пластических элементов, из которых оно слагается.

V. Администрация труппы

Тот порядок, по которому административные функции Режиссерского управления находятся в руках особого режиссера по администрации, нельзя считать правильным, и если такой порядок существует в труппе, то его надо признать только как пережиток, и пережиток, глубоко вредящий делу. Не только теперь, когда режиссером по администрации является лицо, далеко не независимое от главарей труппы и, можно сказать, выросшее в условиях «угодничества» первачам, но даже и при иных личных свойствах административного режиссера, названный порядок кроме вреда делу ничего принести не может.

В самом деле, для того, чтобы художественная жизнь театра процветала, необходима быстрая и чисто деловая воплощаемость всех идей, которые выковываются в коллегии режиссеров; для того же, чтобы идеи эти воплощались быстро и с чисто деловой беспристрастностью, необходимо, чтобы они переходили в труппу через чисто исполнительную инстанцию. Режиссер же по администрации, по самому названию своему — *режиссер*, не говоря уже о значительной {32} власти, предоставленной ему, проявляет и всегда будет в большей или меньшей степени проявлять личную инициативу и в конце концов личное усмотрение.

Режиссеры в данном недельном режиссерском Совете выработали такой-то и такой-то порядок репетиций; порядок этот передается режиссеру по администрации. И что же мы видим на практике? Порядок этот в угоду тех или иных «сторонних» влияний, от которых не свободен режиссер по администрации, и в виду власти, предоставленной ему, терпит на практике полное крушение. И это в таком объективном вопросе, как порядок репетиций. Во всяком ином вопросе поле для личных усмотрений облеченного властью административного режиссера еще более. И вот, быть может, очень благие меры, выработанные режиссерами в Совете, прежде чем войти в жизнь, обессиливаются властью режиссера по администрации.

Не может быть никакого сомнения, что Совету режиссеров, и прежде всего театру, труппе, необходимо иметь некоторое бюро, канцелярию для официального сношения с дирекцией, конторой императорских театров и всем остальным миром — и во главе такого бюро должно стоять лицо, ведающее перепиской, регистрацией, статистикой и т. д., то есть некий *секретарь* этого бюро. Причем на посту секретаря, этом чисто внешнем посту, подчиненном непосредственно г. управляющему конторой, хотелось бы видеть интеллигентного, вполне образованного человека без всякого профессионального отношения к театру. Пост же режиссера по администрации как совершенно отживший и искусственно раздутый ради личных «удобств» первачей труппы должен быть совершенно *упразднен*.

<13 февраля 1910 года>

Вс. Эм. Мейерхольд,

Юр. Эр. Озаровский

## **{****33}** Возрождение цирка Выступление 17 февраля 1919 года[[30]](#endnote-17)

Цирк не должен перестраиваться по чужой указке. Реформа должна сложиться внутри цирка усилиями самих цирковых артистов, ибо театра-цирка нет и его не должно быть, а есть и должен быть каждый сам по себе: и цирк, и театр. Творения мастеров цирка и мастеров театра протекают и должны протекать в условиях архитектурных особенностей двух различных сценических площадок, по законам далеко не одинаковым.

Правда, театр и эстрада, вливая элементы своих искусств в цирк, сильно вредили и вредят делу процветанию циркового искусства, как такового. Правда, цирк в самые театральные из театральных эпох весьма сильно двигал дело процветания театрального искусства, как такового (особенно, в старой Японии и в Италии времен commedia dell’arte). Несмотря на это, в деле реформы и современного цирка и современного театра необходимо создать такие условия, при которых искусство и цирковое, и театральное могли бы каждое развиваться по линиям параллельным, а не пересекающимся.

Мы знаем, чтó творилось еще недавно, когда Моисси и Юрьев вторглись на круглую площадку арены[[31]](#endnote-18). Цирк почему-то {34} бездействовал в дни трагических представлений, а спектакли, которыми руководили на арене модные режиссеры, оказались недостойными того, чтобы засветиться под куполом цирка, обязывающего всякого под него входящего к особенному мастерству.

Как же быть?

Цирковым артистам нечему учиться ни у актеров, ни у режиссеров драмы. Если современному театру надо напитываться элементами акробатики, отсюда вовсе еще не следует, что надо сливать представление цирка и театра в зрелище нового типа, фореггеровского театра-цирка. Чем-то любительским веет от этого предложения.

Да, современному актеру нужно надо постоянно напоминать о том, что Мочалов, по-видимому, постигал по-своему тайны акробатики, раз способен был ошеломит и зрительный зал, и критиков своего времени необычайными для театра прыжками в сцене выкрика о петухе в шекспировском «Гамлете». Современному актеру приходится постоянно рассказывать о том, что ни одному актеру старой японской сцены, не прошедшему акробатической и танцевальной школ, не дано было стать трагическим актером.

Не театр-цирк должен стать мечтой современных реформаторов цирка, а до того, как артист выберет себе один из двух путей — цирк или театр, — он должен пройти еще в раннем детстве особую школу, которая помогла бы сделать его тело и гибким, и красивым, и сильным; оно должно быть таковым не только для salto mortale, а и для любой трагической роли (вспомним Сада-Якко и Ганако[[32]](#endnote-19)).

Современный драматический артист, умирая на сцене, знает короткий, скучный, маловыразительный акт конвульсии, столь натуралистически примитивный, а какой-то китайский актер подбрасывает свое тело в воздух, как эквилибрист, и только после этой «шутки, свойственной театру», он дает себе волю бросить себя плашмя на сценическую площадку.

Тов. Мейерхольду мыслится необходимость в создании своеобразной художественно-акробатической гимназии. Программа такой школы должна быть построена так, чтобы воспитанник ее мог, кончая курс, выйти в свет юношей здоровым, гибким, ловким, сильным, пылким, готовым выбрать себе мастерство по призванию для работы или в цирке, или в театре трагедии, комедии, драмы.

## **{****35}** [О походном театре] Лекция в Школе актерского мастерства 6 марта 1919 года[[33]](#endnote-20)

<…> За последнее время реформа театра шла в сторону освобождения театрального искусства из пут театральных условностей, какие были, например, в те времена, когда театр перешел в так называемую театральную коробку. Вы, быть может, замечали, что театр устроен так, что зрительный зал театра отделен от сцены рампой, и по ту сторону рампы находится такое помещение, которое очень напоминает коробку, если ее взять, со всех сторон заклеить и затем вырезать в ней маленькое окошечко, причем фигуры, которые мы там разместим, можно вырезать из картона или бумаги, и если мы будем смотреть в это окошечко, то такая коробочка создаст иллюзию сцены.

Реформа театральная шла именно в том направлении, чтобы эту коробку заменить чем-то другим, когда стали вспоминать, что прежний театр не был таким. Действительно, древнегреческий театр был так устроен, что не производил впечатления коробки. Обыкновенно это была площадка, причем купол небесный образовывал покрышку, ту покрышку, которую У нас представляет верхняя часть коробки. Затем театр испанский устраивался таким образом, что просто ставили две‑три бочки, на них набрасывали доски и затем на этих досках располагались актеры или просто вывозили на площадь телегу и на этой телеге шло действие.

{36} Таким образом, есть большая разница между театрами, которые устраивались на открытом воздухе, и тем театром, который устраивается в этой коробке. И вот, мне думается: то, что прежде давалось так туго, то есть реформа сцены, теперь будет даваться легко, именно благодаря тому, что теперь как-то не тянет людей в закрытые помещения, даже несмотря на холод, даже в такой стране, как Россия, где, собственно говоря, климат не позволяет устраивать спектакли на открытом воздухе. Все-таки нас тянет в такие помещения, где бы нам не приходилось тратить время на то, чтобы снимать галоши, шапку, пальто, отдавать это всё под номер и идти в зрительный зал. Мы предпочитаем, чтобы театр был устроен так, чтобы я мог войти туда, не снимая шубы и шапки, побыть час и уйти. Следовательно, как будто посетители зрительного зала сами требуют, чтобы было произведено какое-то изменение в условиях посещения спектакля. Например, в цирк пойти проще, чем в театр: я беру билет и вхожу в самый цирк, для этого даже не приходится подниматься по каким-нибудь лестницам.

Так вот, как видите, сама жизненная необходимость подсказывает устраивать театр так, чтобы он был ближе к тому театру, который устраивался на открытом воздухе.

<…> Мы должны прежде всего не разобрать материал, из которого нам нужно строить театр, а нам надо вот о чем договориться. Мы должны всегда точно знать, в какой местности должно протекать представление. Ошибку делают те, кто начинает строить театр, не сообразуясь с условиями данной местности. Дело-то в том, что всякий театр выстраивается не в зависимости от выдумки архитектора, а непременно в зависимости от той местности, где проектируют строить театр. И когда мы спросим, почему древнегреческий театр имел именно такую форму, то на это получим ответ такого рода: очень просто, потому что нужно было так расположить зрителей, чтобы все они видели круглую площадку, которая находится внизу. Для того чтобы так было, нужно было искать непременно холм и на этом холме расположить публику амфитеатром или так, как в цирке. Это, собственно говоря, есть повторение расположения природы: если на какой-нибудь холм посадить зрителя, то образуется амфитеатр, то есть мы посадим сначала нижний ряд, потом выше, потом еще выше и т. д., и так как холм имеет покатость, то и образуется такого рода амфитеатр. Это очень показательно, именно что это образовалось не выдумкой архитектора, а подсказано самой природой.

Или возьмите испанский театр, который втискивался в тупик. На Загородном проспекте[[34]](#endnote-21) есть подобный тупик, там легко можно было бы построить такой театр, потому что всегда {37} боковые стены и одна задняя стена дают возможность зрителю видеть перед собой лицо актера, а не его спину. И для того чтобы публика, которая будет стоять внизу на улице, видела, как будет течь действие, нужно сценическую площадку поднять. В Испании, где практиковалось втискивать представления в такие тупики, вытаскивались для этой цели бочки, на них клались доски и зритель мог следить за представлением. Таким образом, вы видите, что и в данном случае устройство не придумано архитектором, а подсказано обстановкой. Улица так расположена, что зрителя нельзя поднять, и здесь происходит как раз обратное тому, что было в греческом театре. Там зритель наверху, а тут зритель внизу, условия подсказаны расположением данной местности.

В Англии дело обстояло так: был найден круглый сарай, и для того, чтобы в этом круглом сарае разместить публику, нужно было убрать крышу, потому что вентиляции в то время еще не знали, но знали, что нужно много воздуха, и в этом круглом здании поместили сценическую площадку. Опять сценическая площадка явилась результатом круглого помещения, которое случайно было найдено. И вот в этом круглом помещении зрители располагались в определенных этажах и нужно было выдвинуть площадку так, чтобы не занять лишнего места. Там располагалась публика почти так же, как в цирке, во всех местах этого круглого здания, а чтобы все видели, нужно было сценическую площадку выдвинуть вперед.

<…> Вместе со мною я попрошу вас решить вопрос, о каком походном театре мы говорим? Я случайно узнал о том, что тов. Соловьев[[35]](#endnote-22) вел с вами беседу об устройстве театра, скажем, на фронте. Мы знаем, что фронт фронту рознь: фронт может быть в горах и может быть на плоскости, на какой-нибудь местности не холмистой, на ровной поверхности и, я думаю, если тут говорить о спектаклях на фронте, то нужно не просто определять фронт, а нужно говорить, в какой местности будут устраивать театр.

Что касается самой сцены, то опять-таки нам не нужно думать, что для устройства сцены нужны доски, материал, — мы должны просто поставить себе за правило: сцена должна быть устроена так, чтобы она могла возникнуть при всяких условиях. Попал, скажем, я в местность, где нет леса, или попал в местность, где не могу найти холста, я все равно должен приспособиться. Нет такой местности, где бы не мог возникнуть театр, и система упрощенных постановок разрешается просто. Поставим так вопрос: могу ли я устроить театр в этом помещении? Вы можете снять свои шинели, а я их могу так связать, что они образуют живописную декорацию. Если мы возьмем еще этот ковер, то на фоне его можно поставить {38} самую трудную пьесу. Если у нас есть, скажем, какие-нибудь оглобли, то это уже очень много, потому что оглобли мы можем связывать веревкой так, что они могут дать изумительнейшую комбинацию сценических пратикаблей, то есть таких частей, которые могут образовать то забор, то ворота, то окно и т. д. и т. д.

На открытом воздухе представления непременно должны приспособляться к живописному расположению данной местности, иначе выбор места, где должно протекать представление, подсказывает ваш вкус. Этот вкус в выборе местности есть просто умение воспринимать природу. И если те, кто готовятся быть режиссером, меня сейчас спросят: а как научиться выбору местности для представления, — я скажу, что техника эта очень простая. Я предлагаю вам всякий роман, всякий рассказ, всякую повесть, которые вы читаете, читать непременно с карандашом в руках и тогда сделать следующее. Когда какой-нибудь автор начинает описывать природу, он старается описать ее театрально, со вкусом драматурга. И когда автор как бы смакует данную местность и старается показать ее читателю наиболее привлекательной, — это и есть, собственно говоря, то, что делает драматург. Теперь, для того, чтобы такую природу полюбить, как любил описывающий ее писатель, нужно себя на этом натренировать.

Обыкновенно мы равнодушны к природе и очень немногие из нас умеют природу воспринимать с любовью, воспринимать так, чтобы в каждый момент об этой природе рассказать, ее описать, как бы восстановить ее, воспроизвести. И система такого описания, есть система драматурга, который готовит себе планировку, где потом разыгрывается действие.

<…> Чем лучше беллетрист, тем он больше драматург. Например, Достоевский. Ему даже не нужно было писать драмы, потому что вся система, весь метод его письма таковы, что все, о чем бы он ни писал, он описывает совсем так, как делалось в театре. Он, так сказать, строит обстановку и строит так увлекательно, что, когда в этой обстановке начинают действовать фигуры, то мы представляем их живыми только потому, что в авторе сидит театральный драматург — до такой степени он пишет по театральному, а мы воспринимаем только театральное: система игры — это та система, на которой мы воспитаны. «Вся жизнь — игра», как говорят различные философы и беллетристы. Тогда нужно такое изображение природы, и это действительно так.

Если мы посмотрим, из чего возникает актерская игра, то мы с уверенностью можем сказать, что она зарождается в детской: в самом раннем детстве мы только и делаем, что переряживаемая, валяем дурака, составляем такие комбинации, {39} в которых, собственно говоря, есть элемент театрального искусства. И вот этот самый драматург искусно подготовляет декорации и затем в этой декорации заставляет действовать своих действующих лиц. Мы воспринимаем это с большим волнением, образы возникают перед нами как живые, и мы воспринимаем их так опять не потому только, что драматург так талантлив, что он по-театральному поставил свой роман, повесть или рассказ, но еще и потому, что в нас заложен этот инстинкт к театральному искусству. С детства мы привыкли к игре, и там, где есть элемент переживания, есть элемент игры, когда одно действующее лицо устремляется к другому действующему лицу, как в повести или романе, они передвигаются, ходят, жестикулируют, обнимаются, любят и т. д. Все это есть не что иное, как повторение драматического искусства.

<…> Есть целый ряд писателей, которые с таким волнением описывают отдельные места, что просто ничего не остается, как это воспроизвести. Таким я считаю Достоевского. Вот, например, его Раскольников, который после убийства приходит в свою комнату и начинает замывать окровавленные части своего костюма. Так волнующе описаны подробности, так сценически верно это создано, так схвачено, что я могу сказать: как только я прочитал, я мог воспроизвести. Если это читал актер, он немедленно может воспроизвести, если читал режиссер, то это описание так врезывается в память, что, например, если мне через десять лет нужно нечто подобное поставить на сцене, я поставлю так, как описано у Достоевского, я это могу с точностью воспроизвести помимо моей воли.

Таким образом, отмечая карандашом такое место, мы, так сказать, натаскиваем наш вкус, нашу способность, которая вложена в каждого человека, на природу смотреть несколько иначе, чем смотрит обыкновенный смертный. Выхожу я, скажем, в деревне на какую-нибудь полянку. Я вижу: слева березовая роща, а справа долина, которая расплывается на горизонте. И вот, если я хочу их проэксплуатировать, взять, так сказать, их в полон, я могу так себя настроить, что, если я захочу разделать какое-нибудь действие, то сразу увижу, что эту березовую рощу должен представить себе, как фон, на котором можно построить действие. Я думаю, что лучше всего мы возьмем какую-нибудь трагедию или драму, когда мы будем заниматься в дальнейшем, ну хотя бы Кальдерона, и будем вместе с вами эту пьесу планировать не в театральной коробке, которую мы должны отвергать, — она противна нашему существу, — а будем стараться эту пьесу распланировать где угодно, где попало.

{40} И я беру хотя бы такую березовую рощу, о которой я говорил, и беру текст драмы «Стойкий принц»[[36]](#endnote-23). Там действие происходит на берегу моря. Я вас спрошу: могу я на фоне березовой рощи играть это действие? Нет, не могу. Мне тогда нужно повернуть спину к березовой роще и смотреть на ту поляну, которая расплывается в горизонте, и я с уверенностью могу сказать, что фигуры, поставленные на фоне такого горизонта, и поляна, которая в горизонт уходит, это будет нечто такое, в особенности если это происходит в Уфимской или Саратовской губернии, что может создать полную иллюзию моря. Так, скажем, когда колышется рожь, которой засеяно большое поле, то на фоне этой колышащейся ржи можно поставить фигуры так, что вы создадите полную иллюзию моря, и там, как раз в этой пьесе, нужно, чтобы фигуры изображались выходящими из моря. Вот вам, как видите, не нужно никаких декораций. Теперь, если нужно, чтобы действие шло в саду — как раз в этой драме есть сцена, которая происходит в саду, — вы можете фигуры поставить на фоне березовой рощи.

Таким образом, то, что я сейчас ваше внимание обращаю на природу, — это то самое, что делают беллетристы; когда они пишут романы, повести или рассказы, они природу к себе приспособляют. И вот, в этом искусстве — приспособлять к себе природу — можно дойти до своеобразного сумасшествия.

Пример такого своеобразного сумасшествия мы находим в романе Стриндберга «В шхерах», в котором есть одно действующее лицо, которое, будучи влюбленным в одну особу, хочет создать на севере для своей возлюбленной иллюзию античной природы. И что же он делает? В один прекрасный день он отправляется на остров, на котором камни так расположены, что при определенном освещении, скажем, когда восходит луна, тени так бросаются, так располагаются отдельные части природы, что стоит только немножко этой природой заняться, чтобы создать иллюзию какого-нибудь острова в Эгейском море. И когда он стал себя проверять, когда стал приезжать в определенные часы, он увидел, что не хватает чего-то такого, что нужно еще изменить. Тогда он берет кирку, берет молоток, словом, все те инструменты, которыми при такой работе пользуются, и начинает тесать камни, отрывать те из частей, которые ему мешают, то есть которые наиболее ему напоминают северную природу. Значит, в расположении камней севера есть что-то такое, что отличает их от расположения камней южных. И вот он этим упорно занимается. Но этого мало, он видит, что, хотя луна и проливает свет на эти камни, они все-таки напоминают север, потому что тени на севере не совсем такие, как тени на юге. Тогда он берет краску {41} и начинает эти камни в тех местах, где от них ложится тень, окрашивать, и когда он добивается полной иллюзии, он привозит свою возлюбленную в определенный час и показывает ей кусочек античной природы.

Вы понимаете меня? В сущности говоря, этот молодой человек проделал все то, что надлежит сделать нам, когда мы решили разыгрывать наше представление на природе. Ведь я знаю, как строятся упрощенные постановки. Их строят люди кабинетные. Эти походные сцены строят люди, которые не понимают значения природы, как таковой, они придумывают: вот можно так построить, можно так приладить. Это ни к чему, потому что построенное где-то независимо от природы ни в какой мере не может сочетаться с природой.

<…> И вот в силу этого обстоятельства я настаиваю, что построить походный спектакль — это значит прежде всего изучить природу.

В природе можно построить только такой театр, которого требуют данная природа, естественные условия, естественные взаимоотношения, данные повороты какой-нибудь Уфимской или Саратовской губернии. Изучить все эти условия — значит уже знать, как построить театр, потому что всякому актеру, всякому режиссеру, который говорит себе, что ему нужно поставить походный спектакль, надо быть легким; как каждый человек, готовый для похода, он должен знать, что у него должен быть минимум приспособлений, потому что все приспособления театральные уже даны.

Достоевскому не нужно было строить какое-нибудь особое место, куда ему нужно действующих лиц привести. Он знал, что ему стоит только с большим искусством описать петербургские улицы для того, чтобы заставить Раскольникова по этим местам ходить, и трагедия возникнет сама собою. Взаимоотношение фигуры Раскольникова и того, что Достоевский выбрал именно Петербург, петербургскую природу, петербургские архитектурные условия, всю культуру данного города, его ночи, его туманы, — все это таково, что это и есть та самая обстановка, в которой Раскольников совершает свое преступление в понесет наказание.

Вот, так сказать, условия, о которых я говорю и которые я особенно подчеркиваю; человек прежде всего должен говорить о себе, он должен говорить о воле своей и потом вообще о свободной природе, которая с ним будет сочетаться. Он будет ее ломать и приспособлять для себя, и нет такого места, где не мог бы возникнуть театр с теми условиями, которые уже даны, и с теми элементами, которые уже в данной природе имеются. <…>

## **{****42}** «Яркие Театры». «Кармен» (1921 г.)[[37]](#endnote-24)

Твой наваррский прием борьбы — одна глупость.

*Мериме. «Кармен»*

И вся эта гадкая глупость изготовляется не только не с доброй веселостью, не с простотой, я со злобой, с зверскою жестокостью.

*Лев Толстой*

Семя пляски индусских цыган, брошенное сначала в Испанию, потом в Аргентину, — в этой стране вырастает в изысканнейшее танго.

Извращенная природа европейских танцовщиков, уснащая танец атрибутами похоти и разнузданности разлагающегося класса, превращает его в зазывно кабацкий пляс для кабинетов, игорных притонов, курзалов и домов свиданий.

Там, где еще звучит чистота его семени, этот танец мастерски расположенных рук в изгибах кисти, ритмических пульсаций тончайшей поступи подобен покачиванию мачт на волнах или бамбука на знойном ветру.

На ниве извращенной культуры, где «полуобнаженные женщины делают сладострастные движения, переплетаясь в разные чувственные гирлянды», танго, этот чистый танец востока, становится, выражаясь словами Толстого[[38]](#endnote-25), «прямо *развратным*» явлением.

«Нравиться это может, и то едва ли, набравшимся господского духа, но не пресыщенным еще господскими удовольствиями развращенным мастеровым, желающим засвидетельствовать свою цивилизацию, да молодым лакеям».

Вовсе не нужно бывать в Испании, чтобы угадать, чем обусловлено то или иное поведение людей знойных стран.

{43} Медлительная сдержанность, застылость под солнцем и по вечерам сохраняет свой ритм — сосредоточенности и лапидарной скупости выражений.

Вскипающая кровь, сдерживаемая напряженным телом, прорывается по-звериному к прыжку с навахой в руках прямо к горлу соперника или к смертельному удару в свою измученную грудь.

А вот это беспрерывное вращение глазами и бедрами для изображения страстности, эти беспрерывные подступы и отступы для изображения ревности, эти руки в боки — презрения, эти трущиеся друг о друга фигуры, отвратительно пародирующие мартовскую свадьбу кошачьего мира, сидения гишпанок на столах, задирание ног во что бы то ни стало, подымание юбки зубами в танце, открывающее исподнюю одежду, эти бесчисленные курильщицы, эти разгуливания непременно в обнимку — все это дает Гишпанию, в которой, конечно, не могли жить такие люди: Греко, Веласкес, Гойя, Сулоага, Англада Камараса[[39]](#endnote-26), Молина[[40]](#endnote-27), Мигель Сервантес Сааведра.

Такой Гишпании никогда бы не согласился писать не только Мериме, но ни Мельяк, ни Галези[[41]](#endnote-28).

Где же «эрос», соблазнительно играющий, демонически неотразимый? Это просто кабацкая пошлость, достойная погребенного «Яра»[[42]](#endnote-29).

Любовь в «Кармен» по Ницше[[43]](#endnote-30) — «это не сентиментальности Сенты[[44]](#endnote-31)! Но любовь — как fatum[[45]](#footnote-16); невинная, жестокая и именно оттого — сама натура!» Он [Ницше] не знал «другого случая, где бы трагическая ирония, являющаяся сущностью любви, была бы так ярко выражена, так страшно формулирована».

Каким цветом должно загораться на театре это либретто романического пафоса с его любовью, тайной, контрабандистами, гаданием на картах (или на кофейной гуще), с дезертирством, поединком, боем быков, невинным плясом, цветами, трагическими ласками и убийством!

Какую мощную опору приобретают здесь все сценические положения в конструктивной гибкости музыкальных образов!

«Точно дуновение из садов Эпикура» — вот что чудилось в этой музыке влюбленному в нее Ницше.

Пусть укажет нам кто-нибудь оперу сильнее «как по романтическому подъему своего либретто», «так и по силе впечатления, получаемого от музыки» Бизе. Это ли не *яркий* театр! Вряд ли уместны здесь возгласы: подавай «*ярче*»!

{44} Уж тут «так ярко выражено, так страшно формулировано», что не нужно быть выше среднего одаренным, чтобы при наличии простого театрального такта и при умелом использовании хорошего пособия, каким является новелла Мериме, дать подлинно яркое зрелище.

Ну, смотрите! Вот какая Кармен у Мериме: «… на ней была короткая красная юбка, из-под которой виднелись довольно дырявые белые шелковые чулки и крохотные сафьяновые башмаки, повязанные лентами огненного цвета. Мантилья была приспущена, чтобы видны были плечи и большой букет акаций, выступавший из-за рубашки. При этом она держала в углу рта еще цветок акации и шла, раскачиваясь на бедрах, как молодая кордовская кобылица».

Что за бестактность выпустить Кармен в облике цыганки с бубном из «Нивы»[[46]](#endnote-32)! И кстати, обо всех одеяниях в этом

действе.

Кому придет в голову чарующий couleur locale[[47]](#footnote-17) новеллы Мериме, чарующе переданный в музыке Бизе, который так искусно использовал инспирацию страстного Сарасате, выразить пошлейшей, ультрамещанской обыденщиной?

Стереть все краски Севильи, построить на сцене задворки с мусором, с аптеками и Сухаревской толчеей!

Что за гадость — после арии с засохшим, безуханным цветком, нежной без сентиментальности, после столь чисто мелодического andantino в ссоре заставлять Хозе швырять в Цунигу табуретом и не использовать великолепных в оркестре акцентировок этой стычки.

Антракт к третьему акту.

Этот чудесный ноктюрн, с нежным контрапунктом флейты и кларнета на стаккато арфы. Хор контрабандистов с чудесными акцентами монотонной мелодии, с нервирующими трелями в басу, с крадущимся хроматизмом, с поразительно найденными увеличенными гармониями, исполненными жути.

Открывается занавес.

По-абрикосовски[[48]](#endnote-33) трактованный крымский безлесный ландшафт. У немигающего и недымящегося костра — группочка (шашлык на вертеле?).

Блуждающие фигуры ялтинских проводников?

Два «контрабандиста» с двумя кусками мануфактуры — и только?

Землянка сурских[[49]](#endnote-34) рыболовов?

Эскамильо — прямо сюда с одесской набережной! Серый пиджак, фланелевые крем брюки; но (о, ужас!) поясок на месте, так зачем же еще подтяжки?

{45} Где эта позирующая grandezza[[50]](#footnote-18) Эскамильо?

Игуменья Микаэла? Неужели ради того этот наряд, что в партии есть «обращение к богу»?

Но что может привести в совершенное уныние — так это замена великолепного традиционного броска наземь Кармен доном Хозе, захлебнувшимся от яда ревности, — массированием шеи пальцами.

Как случилось, что тебя мы вспомнили, Фигнер?![[51]](#endnote-35) Ты для: роковой встречи не выходил с бельевой корзиной.

Мы являемся свидетелями нападок на *все* левое искусство и покровительства «свободной торговле» антитеатральной, безвкусной и разнузданной пошлостью.

Есенин, позволивший себе в великолепном стихотворном монологе деревенского парня одну вольную строчку, предстал пред строгим судьей нравов[[52]](#endnote-36). Быть может, и мальчик на полотне Рубенса («Шествие Вакха») может шокировать блюстителя приличий тем, что он делает?

«Освободите рабов капитала, и нельзя будет производить развращающего искусства». Коммунизм уже освободил рабов капитала, а развращающее искусство (мы говорим о «Кармен» в «Музыкальной драме») все еще налицо, потому что искусство наше же еще не освободилось от *господского* духа, а публика, воспитанная «традициями» бывших императорских театров, все еще не пресытилась *господскими* удовольствиями.

Озлобленные новаторы

## **{****46}** [Об антракте и о времени на сцене] Лекция в Государственных высших режиссерских мастерских 19 ноября 1921 года[[53]](#endnote-37)

Еще один из рифов, который нам нужно иметь в виду, чтобы не привести спектакль к катастрофе, — это антракт. Об этом всегда мало думают и вообще редко кто ставил вопрос о проблеме антракта.

Дело в том, что антракт не является чем-то оторванным от спектакля, он существует вовсе не для того, чтобы переставить декорации или чтобы дать возможность публике отдохнуть. Мы знаем, что в античном театре спектакль шел без перерыва, и это не случайно — ведь могли строить спектакль и таким образом, чтобы была возможность зрителю отдохнуть, побеседовать с соседом. Этого не делали потому, что драматургический сценарий строился с таким расчетом, чтобы внимание зрителя было напряжено от начала до конца, чтобы оно ничем не отвлекалось от спектакля, чтобы все отдельные сцены, которые как спиралью окружают основную ось спектакля, попадали в сознание и перерабатывались в ходе самого спектакля, чтобы до окончании спектакля зритель действительно мог сделать вывод, так как большая часть драм строится таким образом, что вывод должен сделать сам зритель. Плоха та пьеса, которая разжевывается с помощью резонера, то есть зритель остается пассивным и ему ничего не остается прибавить к спектаклю.

{47} Конечно, зритель должен получать обилие занимательности, иначе он мог бы довольствоваться тем, что он прочтет пьесу. Но нет, его приводят в специальное здание, спектакль идет на специально выстроенной площадке, идет в окружении особого света с особыми костюмами — театральными, игра актера отличается от поведения людей в жизни особым ритмом, особыми приемами игры.

Идеи, которые вложены в данное драматическое произведение, требуют того, чтобы они были преподнесены в рамках законов театра со всеми присущими театру особенностями. Идеи, выраженные в спектакле, должны попадать в сознание зрителя таким образом, чтобы вопросы, которые там ставятся, разрешались в ходе самого спектакля, а в хорошем спектакле они, конечно, ставятся. Ясно, что для всего этого необходима цельность в плане, чтобы можно было отличить главное от второстепенного. Конечно, для всего этого нужно, чтобы спектакль шел без перерыва. В Германии уже пришли к этому в театре Рейнгардта. Правда, ставя свои спектакли, Рейнгардт делал некоторую уступку публике, которая не привыкла сидеть по три часа, он делал один антракт, так называемый большой антракт, этот антракт помещался в середине пьесы; притом пьеса делилась таким образом, чтобы до антракта проходило приблизительно две трети ее, а после антракта одна треть. Это делалось, очевидно, потому, что вначале зритель менее утомлен и имеет возможность воспринять большую часть спектакля.

Почему антракт, имеющий место после каждого акта, может сделаться роковым для спектакля? Зритель, оторвавшись от спектакля, получает новую пищу, разговаривая со своими соседями, он получает, так сказать, толчок в сторону от машины творчества, и этот толчок в сторону может отразиться в неправильном восприятии того или другого явления на сцене.

Затем самое главное: если спектакль построен хорошо, то он построен на законах музыкальных, у рядового спектакля есть, так сказать, своя партитура, она вовлекает зрителя в музыкальную атмосферу спектакля и помогает ему разобраться в отдельных частях, которые должны быть во что бы то ни стало собраны воедино, для того, чтобы зритель мог делать вывод. Зритель необходимо должен вовлечься в ритмическое содержание спектакля, и этому безусловно мешают частые перерывы в спектакле.

Пьесу, прочитанную с перерывами, придется перечитывать снова, и даже самая пьеса, уже прочитанная однажды с перерывами, при чтении без перерыва произведет совершенно другое впечатление — будут как бы две разные пьесы.

{48} Прочитывая пьесу, строя ее при условии, что нет антрактов, вы будете производить правильное деление пьесы. Таким образом, например, «Маскарад» Лермонтова, который разделен автором на пять актов с картинами, вы, конечно, учтете не как пьесу, разделенную на пять актов с картинами, а как пьесу, разделенную на картины.

Когда вы читаете «Маскарад», на что вы прежде всего натыкаетесь? На необычайную стремительность действия. И если вы хорошо читаете пьесу и сосредоточили ваше внимание, вы замечаете, что вам нужно быстрее перелистывать страницы, чем это позволяет техника чтеца. Ваши глаза не успевают вбирать в себя пьесу так быстро, как бы это вам хотелось. Это обстоятельство доказывает, что пьеса должна быть сыграна так же быстро, как быстро и прочитана.

Нам важно, чтобы за первой картиной сейчас же следовала вторая, за второй — третья и т. д. Только если действие будет развиваться перед зрителем в таком быстром темпе, он сможет уловить то основное, что так трудно вынуть из пьесы, когда мы начинаем ее анализировать. Только при таком исполнении мы замечаем, что главное действующее лицо не Арбенин, а Неизвестный.

И вот, когда вы так играете пьесу без антрактов, вы этого не забудете, не упустите из виду и то обстоятельство, что главное лицо появляется во второй картине, а затем еще в восьмой на втором балу. Вы этого не забудете при стремительном ходе действия, требующемся характером пьесы. Если же делать перерыв, то невольно в восьмой картине вы будете немного удивлены появлением Неизвестного. Вы невольно скажете: «А, этот голубчик опять появился. Для чего же он появился, когда уже многое разыграно, сцена с браслетом уже была, уже Арбенин приходил к князю Звездичу, уже была вторая сцена в игорном доме?»

Нам удалось сочинить такую постановку, где антракт был вовлечен в ход действия[[54]](#endnote-38).

Ваш антракт не должен быть перерывом — его нужно использовать так, как им пользовались в античном театре, как им пользуются в старояпонском и старокитайском театре, как им пользуются в цирках.

Антракты не должны служить просто перерывами, и вы должны думать над тем, как заполнять их, чтобы внимание зрителя, фиксированное на стремительности развертывающегося действия, во время антракта не отрывалось в сторону. Действительно, первая картина «Маскарада» заканчивается словами Шприха, говорящего, что он едет в дом Энгельгардта. Значит, нам и нужно, чтобы сейчас возник игорный дом. Зритель заинтересовался Шприхом в данный момент больше, {49} чем Арбениным, и потому вторая картина, в которой мы сейчас же попадаем на Шприха, играющего роль агента Неизвестного, будет вполне понятна только при условии, если внимание зрителя не оторвется от впечатления, что Шприх играет такую важную роль. Должно быть так, что, когда исчезнет Неизвестный, его линию продолжит Шприх. Мы заметим Шприха, как продолжающего линию Неизвестного, только при том условии, если мы попадем в тот ритм, который должен быть в данном спектакле. Это вам удастся сделать, если вы будете знать, что хороший спектакль должен быть построен на законах музыкальных.

Что такое выстроенное поэтом стихотворение? Благополучие стихотворения обусловливается хорошим учетом и счетом времени. Оказывается, большинство стихотворений создается на улицах: в тот момент, когда я иду, мне легче сочинять, потому что я устанавливаю метрический счет, опираясь на который, я и создаю ритмические узоры. «Иду думать», — говорил Лев Толстой, ежедневно отправляясь за пять верст, — на ходу он думал лучше, чем если бы он опускался в кресло и покуривал сигару.

Я заставляю моих учеников работать на фоне музыки не для того, чтобы музыку инсценировать, а для того, чтобы они привыкли к тому, что есть счет времени, и на него опирались. Вы спросите: нельзя ли вместо музыки просто поставить метроном? Нет, этого недостаточно. Метроном играет такую же роль, какую играют люди, постукивающие по дощечкам, как это делается в японском театре в целях создания фона для игры. Но нас, людей иной культуры, это не удовлетворяет, нам это будет скучно. Нам на метрической канве нужен ритмический фон. Я посмотрел, как вы различали диссонансы и консонансы. Я учел вполне ясно, что в 1921 году консонансом звучит то, что в XIX столетии звучало еще как диссонанс; даже то, что десять лет тому назад казалось диссонансом, теперь представляется консонансом. Когда я давал аккорд Скрябина, то с радостью отметил, что он вызвал приятную улыбку. Мы находимся теперь в такой культуре, когда можно брякнуть аккорд Скрябина и он сам по себе вызывает удовольствие, несмотря на то, что он построен не на законах канонических, академических.

Значит, лучше вести такие упражнения на фоне очень хорошей музыки, причем сразу же приучить актера как метрически, так и ритмически переводить музыку на язык движений, приучить его к тому, чтобы построить партитуру движения, совпадающую с партитурой музыкальной.

В цирке, когда акробат работает на трапеции, там все установлено на необычайном расчете, малейшее отклонение от {50} расчета влечет за собой срыв. Колоссальная разница при работе акробата, играет ли музыка или не играет: когда музыка не играет, то у акробата больше шансов сорваться. Вот почему акробат, работая, заставляет обязательно играть музыку, причем непременно ту, которая ему особенно нравится, которая входит во все его движения, поэтому чаще всего акробат имеет свою собственную музыку, ту, которую он сам выбрал.

Ему нужен фон, на который он хорошо опирается. Значит, там есть ритмическая точность, но музыкальной точности там нет. Он волен в своих движениях, и вполне в его власти держать в руках трапецию (вспомните литературное произведение «Четыре черта»[[55]](#endnote-39)), выпустить ее и оторваться, когда ему угодно. Он бросает ее не обязательно в сильный такт, ибо он это делает не метрически, а ритмически. Если бы совершенным аппаратом мы могли отметить его движения, то получили бы блестящие результаты. Ритмически все будет точно совпадать, хотя метрически это будет сделано неточно. Я привык объяснять ритм, как нечто такое, что борется и противоборствует скуке и однотонности метра. Следовательно, акробат, работая на трапеции, не служит сильному и слабому тону, он строит свою музыку движений таким образом, что она является второй партитурой, которая, будучи точно отмечена, ритмически вполне совпадает, то есть здесь создается соритмия.

Как же это перевести на язык актера? Если вы приучитесь в ваших занятиях иметь дело с музыкальным фоном, то вы так настроите ваш слух, что получится то, что получалось вчера, когда вы молчали от задания к заданию; когда вы молчите, это время в ваших ушах уже отмечается как некая текучесть ритмическая, вы уже пульсируете в музыке.

Вначале есть противоборство: вы придумываете или кто-то напевает, но затем вы вовлекаетесь некоторой волной в атмосферу музыки. Если при этом вы еще покачиваетесь, то вы легче находите. Когда я пришел в Константинополе в одну школу при мечети, я обратил внимание на следующее: учитель читал по книжке какой-то текст, который ученик должен был запомнить. Учитель держал мальчика за рукав, а в левой руке держал книжку, учитель читал текст, а мальчик за ним повторял, причем оба они покачивались. При таких условиях запоминание происходило рациональнее — оно шло лучше, чем если бы покачивания не было. Запоминание основывалось на том, что устанавливался ритм текста и этот ритм воспринимался лучше, чем если бы покачивания не было. Следовательно, когда актер работает над какой бы то ни было ролью, то, приучив себя в студийной лабораторной обстановке работать на фоне музыки, он привыкнет всегда прислушиваться ко времени, хотя музыки уже не будет. То же в отношении мелодрамы. {51} Музыка в мелодраме вводилась для того, чтобы заполнять те пустоты, которые образовались в разрыве текста от явления к явлению. Актеры опирались на эту музыку, оторвавшись от текста, а затем снова возвращались к нему, вполне попадая в партитуру, ритмически построенную, и все драматическое произведение легче было понимать, как выстроенное рукой драматурга при наличии музыки.

Мне здесь напомнили об одном обстоятельстве, о котором я забыл упомянуть, а именно, что в иена иском театре иногда разыгрывались интермедии, заполнявшие собою антракты. Это разыгрывание интермедии имело в виду сознательно ввести зрителя в настроение, даваемое интермедией. Мы знаем, что интермедии Сервантеса разыгрывались на фоне какой-нибудь страшной трагедии или какой-нибудь пьесы религиозного порядка.

Эти интермедии разыгрывались вовсе не потому, что нужно было показать и Сервантеса. Тогдашние пьесы были сшиты настолько крепко, что зрительный зал не получал никакого перелома, никакой перемены в настроении по отношению к пьесе, отвлекшись в сторону величайшего контраста. Интермедии вводились для того, чтобы ввести контрастные едены. Это прием театра подлинно гротескового.

Вы увидите, что всякий подлинный театр не может не быть гротесковым, безразлично — будет ли это драма, комедия, трагикомедия, водевиль, фарс и т. д.

Все построено на ритме, антракт входит как музыкальное звено в ход картин. Но раз режиссер в течение спектакля не остается у пульта как дирижер, как может установленный ритмический строй спектакля удерживаться? Как этого достигнуть? Тут выступает на сцену тот человек, которого, к сожалению, на нашем театре нет. Вы знаете этого человека — это помощник режиссера. Помощника режиссера на современной сцене нет. Мы думаем, что помощник режиссера — это человек, который следит за выходами, слушает реплики, выпускает актера. На этом его обязанности на современной сцене кончаются. Но если спектакль будет построен музыкально, то помощнику режиссера недостаточно будет знать только ремарку, ему нужно будет в точности знать секунду, когда нужно выпустить актера. Правда, в современном театре к этому приспособились таким образом, что хороший актер, слушая ремарку на целом ряде репетиций, в конце концов всегда знает ту самую секунду, когда ему нужно выйти, чтобы попасть в ритм спектакля. Во время спектакля актер, так же как и помощник режиссера, смотря в щелку, следит за тем, когда ему сигналят выходить. Не должно быть такого явления, что помощник режиссера говорит актеру: «Выходить», а {52} последний отвечает: «Подождите секунду… Теперь я вышел». Это совершенно ненормально.

Хорошо, если актер обладает музыкальным слухом и чувством ритма, тогда он выйдет всегда вовремя; но если он этим чувством не обладает, то он будет сообразовывать момент своего выхода с внешними признаками, что вот, например, такой-то человек дошел до дерева и т. п. Такие признаки чисто случайны, а случайному в театре не должно быть места — все должно быть строго рассчитано, строго должно быть рассчитано также и время, которое должно быть отмечено в партитуре режиссера и в партитуре актера. Этим объясняется тот традиционный обычай, который мы наблюдаем, рассматривая старинные суфлерские экземпляры. А именно, всегда бывает помечено, что первый акт идет, допустим, 32 минуты, второй — 40, третий — 15 и т. д. Это имеется во всех старинных суфлерских экземплярах, да и в настоящее время хороший суфлер считает своим долгом на репетиции всегда спросить режиссера, можно ли записать время длительности акта и не будет ли режиссер еще вносить поправок.

Когда мне случалось выслушивать такой вопрос от суфлера, я обыкновенно не понимал, в чем дело, — мне это казалось излишней любознательностью. Но, оказывается, это очень важно, хороший суфлер является контролером спектакля, и если акт, которому надлежит идти 32 минуты, идет 40 минут, то хороший суфлер всегда приходит с претензией и считает своим долгом доложить режиссеру об этом промедлении. При этом всегда можно выяснить, виноват ли помощник режиссера, затягивающий выхода, или виноваты сами актеры. Бывают такие случаи, что актер, играющий эпизодическую сцену, которая должна занимать две минуты, хочет во что бы то ни стало поднести ее публике. В результате получается, что он начинает лезть на зрителя, начинает навязывать зрителю эту второстепенную сцену. Такой актер не знает своего назначения в пьесе. Это относится не только к второстепенным ролям, но и к главным. Иногда актер, играющий большую роль, почему-нибудь влюбился в какой-нибудь монолог или картину, так влюбился, что разделывает ее под орех, забывая остальные пять — семь картин ради одного монолога, который длится семь минут.

В этом монологе [по-видимому, стенографистка не записала, о каком монологе идет речь. — *Ред.*] есть главные вещи и второстепенные, причем если мы возьмем перевод Бальмонта, большого любителя разукрашивания текста, и сравним его с Кальдероном, то увидим, что Бальмонт вводит много вольностей, раздвигая подробности, разукрашивая их[[56]](#endnote-40). Перевод Бальмонта прекрасный, но при исполнении монолога следует {53} всегда считаться с этим разукрашиванием подробностей, и если актер, исполняя монолог, будет напирать на подробности, то в результате получится ерунда. Главное не будет выдвинуто перед второстепенным, да и кроме того это разукрашивание текста потребует лишнего времени.

Если актер затянет монолог, то ему всегда следует это поставить на вид, дабы не пропала работа, проделанная на репетиции с целью вести спектакль в определенном темпе. Украшения, введенные Бальмонтом, не характерны для Кальдерона, их выдвигать не следует еще и потому, что всякая слабость барóчности легче лезет в ухо; эти украшения не следует акцентировать.

Если актер затянет свой монолог, то следующее действующее лицо должно быть все-таки выпущено в свое время (конечно, подобным приемом спектакль может быть сорван, но зато это приучит актеров на будущее точно учитывать время).

Ужас, что до сих пор у нас не остается от творчества актера ничего, кроме писем, мемуаров, в лучшем случае, дневников. Где же находятся роли актеров? Это неизвестно. Роли известных актеров, может быть, и хранятся в музеях, но от этого очень мало пользы, так как на музей принято смотреть как на склад, и материалы, там находящиеся, никем не изучаются, не разбираются, не перерабатываются. Вследствие отсутствия переработки ролей, оставшихся от актеров, мы в области актерского творчества ничего не имеем. А между тем актер очень тщательно работает над своей ролью. Отсутствие следов этой работы актеров над ролями сделало то, что в 1921 году мы потеряли ключ к исполнению Островского, несмотря на то, что существует Малый театр. Я именно подчеркиваю: несмотря на то, что Малый театр существует, исполнять Островского мы не можем. То же относительно игры Мочалова. О его игре мы можем знать только по Белинскому, но если играть Гамлета, изучая игру Мочалова по Белинскому, то можно получить пять разных вариантов, смотря по тому, как и кто будет изучать Белинского.

Между тем следовало бы, чтобы актер оставлял записи и, сопоставляя по датам роли актеров и режиссерские экземпляры, сопоставляя рецензии, можно было бы восстановить тот или иной спектакль, игравшийся много лет тому назад. А то получается такая картина. При исполнении пьесы один человек скажет: «Прекрасно», а другой: «Ерунда», а почему ерунда? — точно объяснить он не сможет, ибо нет такого примера в прошлом, с которым можно было бы сравнить. По моему мнению, должно так делаться (конечно, может быть, техника будет другая), что лист тетрадки роли будет заполняться {54} только наполовину, а другая половина будет отведена для ремарок актера. Что касается ремарок режиссера, то их можно бывает восстановить по режиссерским экземплярам, с ремарками же актера дело всегда обстоит очень плохо. Со мной был такой случай: год спустя после постановки мне пришлось восстанавливать спектакль «Смерть Тарелкина», причем одна роль исполнялась другим актером[[57]](#endnote-41). Мне было очень трудно вспомнить, как предыдущий исполнитель на основании того скелета, который я ему дал, исполнял свою роль. У актера имеется очень большая свобода в пределах раз установленного режиссерского рисунка.

Вообще следует отметить три основных момента при постановке пьесы: первый момент — это драматургический сценарий, затем — режиссерский сценарий и, наконец, актерский сценарий, причем последний имеет очень важное значение. Режиссер может ограничить актера временем, местом, а затем актер может делать то, что ему угодно, нисколько не нарушая основного замысла. Причем в актерском сценарии могут происходить изменения от спектакля к спектаклю, так как актер видит то впечатление, которое производит на зрительный зал его игра. Например, мне много рассказывали про Чехова, что он как-то особенно хорошо подражает портрету Николая, кладя руку за пояс[[58]](#endnote-42). Я очень долго ждал этого момента, но так и не дождался, так как Чехов сыграл иначе. Лица, которые видели этот спектакль много раз, замечали, что Чехов вносил изменения в свою игру. Это очень любопытно, и это следовало бы отмечать, а между тем я глубоко убежден, что актер не оставит по себе в этом отношении никакой памятки. Актерский сценарий очень ценен еще и потому, что другой актер, справляясь со сценарием своего предшественника, может продвинуться еще далее в исполнении какой-нибудь роли. Теперь же каждому приходится строить заново. Вообще следует вести спектакль таким образом, чтобы отмечались время и масштаб сценической площадки, так как в зависимости от изменения сценической площадки изменяется и время.

## **{****55}** Создание элементов экспликации Лекция на режиссерском факультете Государственных экспериментальных театральных мастерских (ГЭКТЕМАС) имени Вс. Мейерхольда 28 февраля 1924 года[[59]](#endnote-43)

Когда к режиссеру поступает в обработку какое-нибудь драматическое сочинение, то, прежде чем пускать в ход фантазию, прежде чем дать волю себе сочинять, надо фантазию обуздать, потому что самое опасное, если начнутся капризы, чрезмерные вольности фантазии. Надо начать с самоограничения и выработать план, по которому мастер будет постепенно строить то, что он будет именовать потом «мое сочинение». Но что значит — обуздать себя и поставить себя в условия самоограничения? Это значит вот что. Некоторое время надо заниматься только нащупыванием путей к тому моменту, когда можно будет сказать: вот теперь мне дозволяется начать стройку.

Пушкин — хороший, ясный, резкий пример того, как мастер ставит себя в условия всякого рода ограничений.

Пушкин писал: «Шекспиру подражал я в его вольном и широком изображении характеров, в необыкновенном составлении типов и простоте; Карамзину следовал я в светлом развитии происшествий; в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени»[[60]](#endnote-44).

Вместо того чтобы вольно пустить весь свой опыт, достаточный запас знания, который, несомненно, был у Пушкина, чтобы строить язык действующих лиц трагедии, он, вместо {56} того чтобы позволить себе эту вольность, поставил себя в условия самоограничения. Он читает летописи, и на страницах летописи для него звучит ярко система строения образов, такая своеобразная, что, читая летописи, он как бы следует своему плану и быстро накопляет в своем уме любовь к им создаваемому. Он изучает шекспировский театр, и манеру Шекспира изображать характеры он берет, не подражая, конечно, в буквальном смысле. Он как бы «пребывает в атмосфере» этого драматургического строя, утверждает его для своей драмы, но только следуя ему, он составляет характеры «по-необыкновенному». Что это значит? Не ординарно, не банально. Вот еще самоограничение.

Он ищет такого подхода, которого до него не было. Это не оригинальничанье, но обязательство перед самим собой не впадать в пошлое, до него утвержденное, и это он отмечает тем, что берет свой подход. Он делает так, как до него не делали, конечно, не в том смысле, что если люди ходят на ногах, то их надо поставить вверх ногами. Все искусство — дать такое выражение, чтобы оно отмечало его, Пушкина, необыкновенное составление типов. Потому-то мастер, если он работает в условиях самоограничения, борясь некоторое время с препятствиями, которые он сам себе ставит, находит, наконец, момент, когда ему вольно работается. Это надо усвоить; если усвоишь, тогда легко можно разрешить задачи, которые обыкновенно решаются туго. Когда дело идет туго, то ряд оригинальных частностей есть только капризная выдумка, которая звучит только в данную секунду, когда отдельные части живут, но целого нет. Надо нам попытаться этому делу научиться. Это не тайна.

Когда люди говорят: «Ему легко, он талантлив», это вздор. Всякий опус создается в конце концов приемами, являющимися результатом учебы, выучки, навыков, тренировки. То, что называют талантом, я бы назвал по-другому, произвел бы некий подмен. Тут уж надо сделать над собой большое напряжение. Поскольку мы уже в достаточном возрасте (детство, юность уже за спиной), надо поторапливаться восполнить то, что у нас не было нажито.

Организацией элементов в каждом произведении руководит мысль: нет талантливых и неталантливых, есть глупые и умные. Если ремесленник — кретин, то как бы он ни изучал материал, он обязательно провалится. Мысль производится особым веществом, которое заключено в черепной коробке, к которому проведены невидимые пути (об этом расскажут анатомы и физиологи). Мысль руководит. Когда Скрябин создает «Прометея», он стремится сейчас же выбросить слушателю объяснительную записку, она выдает сочинителя в том отношении, {57} что он был не только капризным вольным творцом, организатором звуков, а его произведение было развитием постоянно находящейся в динамике мысли. Мысль, вкладываемая в создаваемый опус, есть тот стержень, которым автор, режиссер держит в устойчивости этот опус. Обложить себя книгами, создать библиотеку, изучить все режиссерские системы, проштудировать все, что написано о Гамлете, для того, чтобы раскусить, что такое Гамлет, — на этом одном далеко не уедешь.

Какое бы мы ни взяли явление из области искусства, где привносятся черты изобретательности, где виден навык, известный тип «хорошего ремесла» в разрешении того или иного момента, все это провалится, если данное произведение не будет проникнуто мыслью[[61]](#endnote-45).

Если актер играет какую-нибудь роль (на актере легче сделать наблюдение, режиссерское дело труднее), он может очень удачно играть отдельные части своей роли, может хорошо давать отдельные элементы своей роли, но как только у него откроются глаза и он увидит, что эти части не достигают воздействия на зрителя, он поймет, что оттого и не происходит воздействия, что ему удаются только куски, отдельные части роли. Если актер остановится и задаст себе этот вопрос, он должен будет себе сказать, что отдельные части тогда только произведут то воздействие, которое он задумал, если эти отдельные части будут слиты в одно, крепко спаяны. Но чем цементируются эти отдельные части? Мыслью. Актер должен все время «сучить нитку», то есть он должен, показывая отдельные части, показывать также, что заставляет его так делать, то есть чтобы зритель увидал, что он сучит нитку, и сказал: «Вон какая у него задняя мысль». (Спрашиваю: «Может быть, это то, что К. С. Станиславский называет “сквозным действием?”»)[[62]](#endnote-46) Отдельные частички произведения, роли должна связывать эта находящаяся в движении мысль художника, чтобы он не давал ходу произвольности воображения, а расположил свой материал с определенной мыслью. У актера эта мысль сейчас же засквозит в глазах, и отдельные разбросанные части будут нанизаны на единый стержень.

Каждое сложное произведение искусства есть построение единой мысли, поскольку и стержень дается один. У Пушкина одна мысль объединяет весь материал на шекспировской основе, он отбрасывает обычное тогда деление на акты и обязательные три единства, и все его картины «Бориса Годунова» пронизывает одна «тенденция». Недаром он написал произведение, которое заставило шефа жандармов Бенкендорфа насторожиться и сделать предостережение Пушкину за то, что он прочел свою трагедию в кругу знакомых ранее, чем представил {58} ее на рассмотрение государя. Это лишнее доказательство, что была мысль-стержень, она стучалась отчетливо. Она заставляла жандармов и государя быть в некоторой тревоге. Когда мы берем Анатоля Франса, Флобера, Бальзака, разве в их произведениях нас поражает только техническая сторона? Нет — мысль!

Мысль (некая «идея», которую хотел выразить художник!), только она одна, развиваясь, дает возможность выстроить здание.

Актер обрабатывает отдельные элементы; значит ли это, что он начинает с отдельных элементов, идет путем аналитическим[[63]](#endnote-47), дробит, затем собирает, строит отдельные места, а потом создает целое? Такие произведения бывают обычно очень плохи.

Надо, начинать во что бы то ни стало только тогда, когда известно целое, имея в виду нечто общее. Вот почему нельзя позволить себе долго и слишком внимательно изучать произведение. Какое бы ни было произведение, надо охватить его в целом, вгрызться в общее, в его сущность, а не задерживаться на отдельных мелочах. Лучше, если бы произведение было прочитано шесть, семь, восемь лет назад и вы мучительно вспоминаете его конструкцию, и это воспоминание ставит вас в положение соревнования.

Аксиома: всякая драма всегда требует второй партитуры — сценической. Если драматург пишет пьесу с целью поставить ее, необходимо наложение этой второй партитуры; происходит соревнование в конструкции. Поэтому надо точно изучить скелет драмы[[64]](#endnote-48), снять мерку раньше, чем приступать к построению своей партитуры, иначе обе партитуры не совпадут, вы наложите криво, и ваше построение не совместится с произведением. Вы можете зачеркнуть все ремарки, можете зачеркивать отдельные моменты, но общую конструкцию вы обязаны знать.

Какая особенность в конструкции «Бориса Годунова»? Почему 24 картины, а не трагедия в пяти действиях? Известно всем, что Пушкин учился у Шекспира, но Пушкин учился не по тому делению пьесы, как это было напечатано, а по тому, как они разыгрывались. Дело в том, что, когда Шекспир ставил свои пьесы на театре, было совершенно ясно, как и зачем что пригнано. Представление длится известное время, полтора — два часа, и в это время должно уложиться такое-то количество картин. Его интересовало прошедшее, сцепление событий, развертывающихся в такое-то время на таком-то пространстве, вне пресловутых трех единств, которые отвергал и Пушкин, и эта форма, чередование сцен предъявляет к режиссеру определенные требования.

{59} Что должно быть, например, поразительного в речи? Динамика. Здесь нельзя ставить точки после каждого слова. Давайте нанизывать события до какой-нибудь 24‑й картины, где впервые скажет какой-нибудь А. Мы не можем думать ни об элементах игры, ни о макете, не взвесивши этого обстоятельства. Когда приходит слово — развертывается быстрый темп и речи, и действия, и надо беречь время, скажем, до какой-то картины, которую надо выделить медлительностью. Стремительность речи, крайняя динамичность ее тут необходимы. Тут сцена неизбежно даст понять, что и отчего. Чтобы поставить такую пьесу, надо достичь этой стремительности.

Напряженность действия и будет делом новым, в этом наше время, и нет возврата к старому. Кругом ставят шекспировские пьесы чрезвычайно плохо. Шекспир ждет настоящей постановки, надо вызвать эту стремительность и сообразно с ней разрешить сценическую площадку. Говорят: долой конструкции, но не в этом дело.

Учет должен быть основан на том, что театр условен был, есть и всегда будет, это чрезвычайно важно.

С чего начать работу? Договориться с декоратором? Но к декоратору не следует подступать, пока не уловишь ритма и конструкции пьесы, напряженности, степени ее быстроты и стремительности действия. Дальше, положим, декорация исполнена прекрасно технически, даны отлично расписанные холсты. Но и тут нужна осторожность, а то впустишь в двухмерную раму трехмерного человека.

Мы в 1924 году должны учитывать все, что есть в театре, что добыто до нас. Тут надо сказать: да здравствуют традиции! Мы должны знать, как ателланы отразились на поздней римской комедии, как римская комедия повлияла на средние века, как мистериальные действа отразились на commedia dell’arte, как французский водевиль отразился на «Ревизоре». Учитывая влияние разнообразных явлений театра, можно было бы составить своего рода родословное древо, особую таблицу, какие элементы дошли из античного театра, как боролось площадное начало с придворным. Почему одно надо давать в быстром темпе, а другое сознательно замедлять, когда действие напрягается более значительно, когда борьба достигает наивысшего напряжения, когда конфликт наиболее обострен, когда все препятствия сразу опрокидываются. Это все надо показать, начертив схему.

Когда я ставил «Маскарад», я старался держать зрителя на вожжах. Я долго не мог понять, зачем понадобилось Лермонтову такое деление на акты (может быть, под влиянием условий театра николаевских времен?). Но когда я понял, что антракт должен быть в другом месте, все зазвучало по-другому — {60} то, что казалось мрачным, сделалось светлым. Сгущая внутренние краски, я опрозрачивал внешнее выражение и таким образом надо было доказать, что я не ошибся, перенося внимание на внутреннее. И когда это точно определилось, «волны эмоций» у актеров прозвучали убедительно. Опять: мысль — главное.

До разговора с художником надо подумать, как построена конструкция пьесы, и далее отдельные моменты пьесы связать с нею, как и все образы действующих лиц, построение характеров и т. д. Надо не просто расставлять фигурки на сцене, а распределять их с определенным намерением.

Пушкинское «необыкновенное составление типов», «широкое изображение характеров» должно быть и в режиссере. Он непременно должен доказать, какое у него к ним отношение.

Всякая драма, показанная на сцене, должна вызвать в зрительном зале определенное волнение за или против. Зритель либо должен дискутировать, либо принимать, но совершенно необходимо, чтобы чувствовалось, что взятое развертывание характеров, необычно понятая интрига волнуют, потрясают зрителя. Опять должна быть мысль и определенная тенденция, а не то, что установленное слепое воспроизведение действующих лиц, как их строил автор. Вы должны знать, чего он хотел, но имеете безусловное право на известную вольность, и тут надо не оробеть и произвести необычный подход, чтобы дать жизнь уже давно созданному произведению и сдвинуть его с мертвой точки рутинного осознания.

Например, «Горе от ума» — «борьба отцов и детей» (каких отцов? каких детей?). Простая вещь, которая торчит и которую не замечают — «Хвост сзади, спереди какой-то чудный выем» — уже материал, который как-то надо разделать. Если бы сам Чацкий был таков, каким его играют, — прилизанный, напомаженный и безупречный, — нечего было бы ему и протестовать. И напрашивается сделать его студентом — наметить новый подход. Почему он имеет право заявлять протест против светских обычаев, раз сам такой же? Пусть будет не таков, пусть нарушает эти приличия, пусть с дамами разговаривает сидя, разваливается, пусть разобьет вазу, рассыплет книги, а может, и хватит об пол. Он непременно должен быть немного резок, грубоват, пусть выпадет из этой кучи музейных фигур. Официальное толкование «Горя от ума» разбито, происходит «омоложение» и возникает целый ряд чисто театральных моментов-конфликтов. Дальше Софья. Пушкин поставил вопрос: «Софья не то б…, не то московская кузина?»[[65]](#endnote-49) Я хочу «б…». Делаю на это ставку. Что такое Молчалин? — Трус.

{61} Характеры очерчены резко, надо еще резче, тогда все пойдет по-другому. И тогда при накладке партитур, может быть, что-то не совместится, может оказаться, что у автора «что-то не то». И, может быть, переведя текст пьесы на язык сцены, нам удастся сделать то, что у Грибоедова не выходило при наличии замысла, — отчего произведение выиграет.

Вот «Лес» в Малом. Интересно вначале, играют, положим, прекрасные актеры, блюдут традиции, но скучно, и нет сил высидеть пять актов. Нет конфликтов. Это берешь на учет. Пусть даже будет задание — преодолеть скуку. Нужен какой-то толчок, чтобы подойти к пьесе. Может быть, отсюда толчок к песням в нашем «Лесе». От этой скуки зародыш нашей перестройки по эпизодам. Ведь у Островского — два акта занимает экспозиция. Мы разбили второй акт, и все же первая часть скучна, жалуются все.

Вот откуда надо идти — изучение законов, которые ставит себе драматург, недостатки пьесы, их причины, возможность их исправления на сцене.

Как я ставлю «Горе от ума»? — На основании письма Пушкина. Это чрезвычайно удобно. Пушкин говорит, что умен Грибоедов, а не Чацкий. Всегда играли то, что второстепенно, горе от любви, а не от ума. Чацкий с места у Софьи, как котенок у ног, и даже когда он доходит до сарказма, опять как любовник. Но ведь он из поездки, когда «дым отечества нам сладок и приятен», любовь просто потому, что такой момент, бывает любовь иной раз только потому, что солнце светит, а он весь взбудоражен, мозг воспален, может быть, для него это привычно, оттого что он «вперил в науки ум, алчущий познаний», и особенно восприимчив, горит от всякой новости, по всякому поводу. Вспомним Веневитинова; он умирает, конечно, не столько от туберкулеза, сколько от «воспаления мозга», от умственного напряжения, чрезмерного даже и не в 19 лет. А что писал Лермонтов? Какая колоссальная напряженность и широта программы на 7 – 8 лет. И эту воспламененность Чацкого очень хочется изобразить.

Весь центр внимания надо сначала перенести на один образ. Например, берешь «Бориса Годунова». Надо захватить, вытащить некоторые образы и тщательно их облюбовать. Это не есть изучение частей, а учет того, чем руководиться в целом. «Софья — б…», и тогда все «Горе от ума» должно перестроиться, сообразно с этим и всю конструкцию надо брать иначе. «Мы в трауре, так бала дать нельзя», — а всегда бал. Народа должно быть немного, должен быть, по-моему, очень большой зал, куда вкраплено мало людей; когда начнет разрастаться заговор, сцена признания Чацкого сумасшедшим при этой обстановке будет чрезвычайно интересной.

{62} Всегда в пьесе надо вскрыть то, что дает «необыкновенное составление» характеров. Вот опять «Борис Годунов». Что это — бояре? Обычно в мехах, в громадных шапках и еле‑еле выдавливают слова, это в пьесе, рассчитанной на исключительную динамичность. Может быть, эти люди будут говорить чрезвычайно быстро, картина будет лететь за картиной для того, чтобы, когда Самозванец появится на коне, его несколько минут раздумья запомнятся и станут центром. Самая костюмировка, с легкой руки мейнингенцев, может быть, и исторична, но противоречит пьесе. Да и на самом деле, неужели в древности так-таки и не носили ничего легкого. Я в тюрьме[[66]](#endnote-50) задумывал пьесу, и мне хотелось устроить встречу Григория и Дмитрия. Григорий все шатался по монастырям и легко мог попасть в Углич, и вот Дмитрий должен был непременно лежать на лежанке, непременно полуголый. У нас царевич всегда в шелковой рубашке, шароварах, татарских сапогах с приросшей шапочкой. Очевидно, думают, что в старину никто никогда не раздевался. Эту шелковую рубашечку надо снять, даже тело непременно показать. Дмитрий — царевич и вдруг в дезабилье — это зазвучит и будет принято. В боярских пьесах должен быть совсем иной бытовой подход и, сняв чулки, например у Годунова, мы заставим иначе подойти ко всей трагедии. И это не каприз, а желание эту пьесу избавить от той тоски, которую обычно дают зрителю. И если сделать такой подход, отменить все героическое и подойти по-человечески, будет совсем иное.

То же, хоть это и трудно, надо разрешить себе в «Горе от ума». Например, нарядить Чацкого в студенческий мундир, Софью — трактовать, как б… Мелькают мелочи, и даже иные мелочи надо понять в прямом смысле. «Дай протереть глаза» — Репетилов просто протирает очки. Мороз, запотели, вот и споткнулся. И эксцентризм, если и возникнет, будет не от формы, не от внешнего, а будет вызван игрою слов. Фамусов и Лиза: «Ей сна нет от французских книг, а мне от русских больно спится» — налезает на Лизу, русскую девку (Панталоне преследует Смеральдину). Это резко, но такой подход зазвучит и, конечно, будет воспринят, и Лиза перестанет быть жеманницей и субреточкой. Фамусов должен тут быть резок. Рост русской литературы, подход к Гоголю и был в том, чтобы постепенно покончить с французским. Гоголь вырос на французском водевиле. В то время господствовала мелодрама и переделки Коцебу. Кальдерон несомненно влиял на Лермонтова. Но все эти влияния не помешали им быть кровно русскими, и если Лиза, якобы французская субретка, говорит: «А как не полюбить буфетчика Петрушу?» — то она уже выдает себя, как русскую.

## **{****63}** «Горе уму» (Первая сценическая редакция)[[67]](#endnote-51)

### I. Беседа с Б. В. Асафьевым 23 сентября 1927 года[[68]](#endnote-52)

Асафьев. Мне хотелось бы точнее договориться относительно моей работы. Музыка в «Ревизоре» мне ясна, тут же я не совсем ясно себе представляю, как это будет. Я наметил путь, сделал выборку, но не знаю, верно ли.

Мейерхольд. Что ж нам договариваться? Мы уже договорились, — было ваше письмо[[69]](#endnote-53). Основа — молодой Бетховен. Вот только что делать относительно Софьи? Как у вас с материалами?

Асафьев. С французскими очень просто. А относительно русских надо договориться о самом направлении, в котором идти.

Мейерхольд. Барковщина[[70]](#endnote-54).

Асафьев. В чистом виде ее нет. Она переросла себя, и хотя существует в каждую эпоху, она каждый раз во что-то переехала. Дальше, Бетховен — какой? Непременно молодой?

Мейерхольд. Молодой — я говорю только потому, что у вас в письме было так сказано. Мне надо шире.

Асафьев. Надо решить. Ведь есть и Бетховен-рационалист и Бетховен-романтик.

Мейерхольд. И тот, и другой.

Асафьев. В идеале хорошо было бы, если бы это была импровизация, чтобы Бетховен был как-то дан в импровизации, тем более, что как раз новейшие исследователи очень настаивают на {64} импровизационном моменте в самих его сочинениях. Технически — ведь у вас пианист[[71]](#endnote-55). Он должен так выучить Бетховена, чтобы играть его темы, импровизируя.

Мейерхольд. Это идеал. В идеале, конечно, можно допустить роскошь — пригласить замечательного пианиста высшей квалификации. Но таких нет. И я не решусь допустить действительную импровизацию пианиста — слишком опасно.

Асафьев. Да, таких нет.

Мейерхольд. Но, конечно, хотелось бы всюду в кусках роли «за фортепиано» внести элементы импровизационные. И вы нам сделайте некоторые импровизационные куски, поскольку есть неготовые вещи у Бетховена, у Шуберта, у Фильда. Мы просим вас сочинить такие кусочки, которые будут сходить за импровизацию. Мы вам скажем: вот идут два такта, потом пять тактов, десять тактов, потом маленький музыкальный кусочек. И такой заказ мы можем вам определить, разметив соответствующий текст на репетиции, и вам прислать.

Асафьев. Можно использовать эскизы Бетховена. Самые опусы его брать очень опасно. Тут самые большие трудности. А затем как быть с эмоциональной стороной? Вы мне напишете относительно самой настроенности кусков? Как это сделать?

Мейерхольд. А мы вам напишем. Идет фраза такая-то — здесь кусок двухтактовый, и так как мы немножко музыкальные обозначения знаем, то прибавим — andantino, allegro, maestoso и т. д. Так для вас достаточно будет?

Асафьев. Да, конечно.

Мейерхольд. Там так есть: идет моноложек, и в нем ряд фраз с расстановкой. Скажет — помолчит… И вот в эти пустоты надо вкомпоновать ряд музыкальных фраз — музыка и кусочек текста. Получится такой своеобразный монтаж, литературно-музыкальный. Это по части Чацкого.

Асафьев. У Чацкого импровизации? А к каким годам вы его относите и какой он?

Мейерхольд. У него склад бакунинский. Может быть, Бетховен?

Асафьев. И, следовательно, можно дать Бетховена усложненного, темпераментного в полном смысле.

И еще вопрос: остается ли обязательным первоначальное предположение придерживаться определенной эпохи, например для художника — 1820 – 1825 годы?

Мейерхольд. В отношении сценической формы было бы в 1927 году наивно придерживаться обязательно 1823, 1824 годов. Пусть будет мешанина — Directoire[[72]](#footnote-19), французский и потом архи-Наполеон и, может быть, даже Николай I.

{65} Вы спрашивали, вокруг какой сферы зацепить?

Чацкий приехал в дом, где он не был очень долго. На него пахнýло воспоминанием проведенных здесь дней и часов. Около инструмента он вспоминает… Музыкант чистой крови. Рояль его стихия. Фразы приходят одна за другой. Это та музыкальная атмосфера, в которой может возникнуть и наивная детская фраза, которую он сыграет одним пальчиком, фраза, понятная и очень близкая им с Софьей, может быть когда-то любимый мотив Софьи; и в это же время какой-то громадный кусок музыкальной лавины. Ну, громадный диапазон — от наивной песенки до сложнейшего опуса. Это и покажет всю широту и сложность мира Чацкого.

Асафьев. Может быть, взять то, что было до Бетховена в Москве в двадцатых годах? Это Фильд. Я проверял, это несомненно было, и до такой степени, что когда приехал Лист, то столкнулись и враждовали Лист и Фильд: бетховенская стихия и английский романтизм Фильда, и он так зацепил, что его до сих пор находишь. Если мы будем искать в быте исполняемое самоучками, то непременно и именно Фильд. Фигурирует и немного других, но в основе он. Конечно, Фильд только для фортепьяно. В оркестре он совершенно не имеет смысла, теряет всякий интерес.

Мейерхольд. Может быть, в каком-то действии мы можем дать и Фильда. Например, у нас когда бал. «Мы в трауре — так бала дать нельзя» — так как у нас не будет настоящего бала, мы можем сыграть того же Фильда. Soiree[[73]](#footnote-20), собрались и кто-то играет Фильда. Чацкий не станет перед этой сволочью играть. Он импровизирует с Софьей.

Асафьев. А вы не думаете дать домашнего музицирования?

Мейерхольд. Можно ввести. Но как сделать для оркестра?

Асафьев. Большого? А что для оркестра?

Мейерхольд. Я хочу ввести его. Можно ввести оркестр вне спектакля, впереди просцениума, как «антрактовую» музыку, которая сопровождает спектакль.

Асафьев. Тогда интересно в симфонию, домашнюю сентиментальную — фильдовскую и импровизационную — бетховенскую, впустить другую струю: брать венскую культуру — антипод Бетховену, брать танцевальную музыку. Тогда можно взять венскую танцевальную музыку — вальсы, галопы, экосезы.

Мейерхольд. Есть в «Горе от ума» моменты, которые дают впадение в мелодраму. Тогда хорошо бы дать такую же музыку.

Асафьев. Тут хорошо бы и можно дать русскую.

Мейерхольд. Для подчеркивания таких моментов, как, например, уход Чацкого с бала.

Асафьев. Тут уж, скорее, элегическую?

{66} Мейерхольд. Можно и элегическую. Важно, чтобы не Чацкому передавать хотя бы эту элегичность, а оркестру, который будет введен режиссурой для специальных целей подчеркивания душевных состояний Чацкого.

Асафьев. Может быть, в Бетховене подыскать, хотя тут Алябьев очень бы пригодился.

Мейерхольд. Тогда от нас будет идти эмоциональная волна вразрез с состоянием Чацкого. Мы не будем иллюстрировать его переживаний, а давать намеки на его способность тех или иных состояний. Не мелодраматически, а в разрез с его настроением. Это, конечно, очень сложно.

Асафьев. Если «антрактовая» музыка откровенная, то надо брать танцевальное — вальсы, экосезы. Это исторично, если и не хронологически, так как она доходила до 60‑х годов. Оркестр одного порядка. Для данного настроения можно использовать элегическую, сентиментальную музыку. Алябьев очень годится, он импровизатор до мозга костей. Алябьев не органичен, но не было тогда из характерных настроений ничего, чего бы он не отразил. В нем есть русская богема. Есть оркестровки Алябьева. У нас в Ленинграде или в Москве можно подыскать. Это подойдет и будет хорошо контрастировать.

В Бетховене надо брать не навязшее в ушах, кое-где дать сгусток, чтобы не возбуждать слишком близких ассоциаций (не брать, например, Лунную сонату), брать эскизы, где больше импровизационных моментов, речитативы.

### II. Из выступления на диспуте о «Горе уму» в Государственном институте журналистики 31 марта 1928 года[[74]](#endnote-56)

<…> Обращаясь к классикам, мы, конечно, не берем их так, как их брали до 1917 года. Тогда в любой пьесе классического репертуара старались слепо следовать за автором, причем у актера не получалось того напряжения, которое приносит наш актер, когда он хочет через данную роль показать свое отношение не только к ней, а и к условиям, порождавшим те или другие конфликты на сцене, — так приблизительно, как это делал Ибсен. Когда Ибсен создавал свои пьесы, то он говорил: «Меня не только интересует, виновен или не виновен данный человек, меня не только интересует, кто он по своей природе — хам или человек противоположный хаму, мне важно выявить, как могло случиться, что такое хамство появилось». {67} Ибсен всегда через головы действующих лиц, через головы тех фигур, которые он выводил на сцене, старался пустить стрелу, насыщенную ядом, в общество, создавшее человека, выведенного на сцене. Это самое характерное, что я отмечаю в творчестве Ибсена.

Поэтому нужно нам, беря классические произведения, выявлять отношения актера или отношения режиссера, то есть так построить пьесу, так ее, как у нас принято говорить, интерпретировать, чтобы зритель через головы действующих лиц мог разобраться в сложнейших ситуациях, которые вызваны теми или иными общественными условиями. Значит, это является основной задачей. А вот актеры прежней школы, которых эта общественная сторона на сцене не интересовала, относились очень благодушно к тем типам, которых изображали. Возьмем для примера «Лес» Островского. Обыкновенно актриса играла Гурмыжскую добродушной помещицей, совершавшей невинные проступки. Теперешняя актриса не берет просто Гурмыжскую, живущую в Калужской губернии, в каком-нибудь имении, а в этом образе соединяет целую систему, так что Гурмыжская является как бы аллегорическим знаком целого общественного явления, с которым надо бороться. Поэтому, когда зритель воспринимает теперь Гурмыжскую, то он через ее голову начинает проникать в самую толщу феодальной системы и не столько опрокидывает Гурмыжскую, сколько пытается опрокинуть эту феодальную систему. Он эту систему начинает ненавидеть, а Гурмыжскую он считает, в сущности говоря, без вины виноватой.

Так мы подходили и к «Горе уму», когда брались за трактовку этой пьесы. Нам хотелось вечную борьбу между закоснелым старым и брызжущей здоровьем и новыми достижениями молодостью, эту борьбу отцов и детей, показать в новом освещении. До нас Чацкий обыкновенно трактовался таким образом, что это был молодой человек из «хорошего общества», то есть из того же самого «света», против которого он в своем монологе «о французике из Бордо» выступает. Нет резкого разрыва между ним и этим обществом. Нет этого разрыва между ним и теми, против кого он выступает, даже тогда, когда он произносит свой монолог, в котором говорит; «Хвост сзади, спереди какой-то чудный выем, рассудку вопреки, наперекор стихиям; движенья связаны и не краса лицу…». Он сам, говоря эти слова, бросая фразы против идиотского наряда, входит во фраке, у него нет воли этот наряд с себя сбросить и говорить монолог в жилете. Он этого сделать не решается, так что у всякого самого большого идиота из зрительного зала получается впечатление, что это просто фразер, что он высказывает ряд интересных мыслей, но, в сущности {68} говоря, ни на какое действие не способен. У него нет воли сбросить фрак, нет мужества расстаться с этим нарядом. Это первое.

Теперь второе. В письме Пушкина был упрек, в нем говорилось следующее: я считаю самым умным человеком в пьесе Грибоедова, а Чацкого не считаю очень умным, поскольку он мечет бисер перед свиньями[[75]](#endnote-57). Зачем Чацкий говорит все свои замечательные вещи в лоб идиоту Скалозубу и идиоту Фамусову? Почему он, в сущности говоря, просто, начав фразу, не спохватился, что это глупость? Нам казалось, что мы сделаем правильно, если сразу покажем Чацкого, который к ним поворачивает голову только на одну четвертую часть, показывает им спину. Надо показать, что его в этот дом потянуло его отношение к Софье.

<…> Любовному мотиву нами дана возможность хорошо и пышно развиваться для того, чтобы показать, что Чацкий — живой человек, способный на живые чувства, способный на все те самые сложные переживания, на которые вообще способен человек. И тогда мы поверим, что он в своем дальнейшем движении, в жизни, будет действительно человеком, а не каким-то человеком только наполовину. Так что в мотив Чацкого включаются самые сложные мотивы человеческой природы.

## **{****69}** «Последний решительный»[[76]](#endnote-58) Из беседы с участниками спектакля

### I. 31 января 1931 г.*[[77]](#endnote-59)*

Первая генеральная репетиция показала нам, что спектакль еще не собран. Это плохо; но генеральная репетиция показала нам, что спектакль имеет все шансы быть собранным. Актеры должны быть, однако, начеку. Если на протяжении этого времени, до 3‑го и 6‑го февраля, когда должны быть просмотры для Художественно-политического совета и общественный просмотр, — если они не поймут, что значит собрать спектакль, — тогда, конечно, может быть катастрофа. Что значит собрать спектакль не усилиями режиссера, а усилиями актеров? Когда режиссер строит спектакль, он все его отдельные участки, все элементы обрабатывает, но потом сумма этих элементов должна составить одно целое, а не так, чтобы отдельные элементы были внутри себя хорошо обработаны, но не имели тенденции потом включиться в цепь, составляющую целое. Этот грех у нас начинает расцветать в пышный цветок. Вместо того, чтобы элементы спектакля группировались в одно целое, вместо того, чтобы они превратились в явление синтетического порядка, — они опять возвращаются в явление аналитического порядка. Это значит, что облюбовывание отдельных кусочков, отдельных частей ведет не к скреплению элементов, а к распаду спектакля. Я не буду приводить примеров — это будет слишком долго, когда-нибудь {70} я сделаю специальный доклад на тему, как можно уже собранный спектакль постепенно превратить в спектакль распадающийся, загнивающий, который остается только снять с репертуара. Почему это происходит, я своевременно скажу, а сейчас нам нужно разобраться в грехе, который имеется в отношении данного спектакля.

Когда мы разучиваем отдельные кусочки спектакля — происходит работа аналитического порядка. Для того, чтобы эти элементы зажили, нужно их скорей включить в цепь элементов, то есть в цепь кусков. Отдельные отрывки спектакля нужно скорее складывать, когда они сложены — нужно забыть, что это сложено из отдельных кусков, нужно знать, как; отдельный кусок переходит в другой. У драматурга весь материал также раздроблен на ряд отдельных кусков, которые нанизаны на нитку как четки, но если четки будут торчать отдельно, если они не будут связаны ниткой, они рассыплются. Какая-нибудь бусинка сама по себе ценна, но она ценна только тогда, когда она нанизана на нитку и вместе с другими бусинками составляет единое целое. Если мы будем наши куски спектакля показывать не связанно, то у нас получится, спектакль миниатюр. Если мы будем показывать отдельные куски, даже сами по себе очень ценные, но если эти куски не будут нанизаны на ниточку, то спектакль рассыплется.

От кого это все зависит? От режиссера? Нет. Это зависит исключительно от актеров. Тут замедление на полсекунды может сыграть роковую роль, может отрезать эту самую ниточку. Все выходы точно указаны хронометражем, каждое опоздание является роковым и не только для режиссера, но и для актера. Нужно уметь играть модуляции, то есть переходы одной части в другую. Модуляция — это вливание, это промежуточная инстанция между одним и другим куском. Для того чтобы уметь играть модуляции, нужно сосредоточить свое внимание на прошлом, только что сыгранном, и на будущем, которое я намереваюсь играть. Это все требует от вас особого внимания. Кажется, есть выход: это дело помощника режиссера. Это неверно. В нашем театре не может быть такого понимания помощника режиссера, как в других театрах. Спектакль должен быть построен на большой проработке отдельных элементов, как участков целого ритмического течения, движения. Наш спектакль нужно рассматривать как спектакль движущийся, он постоянно находится в состоянии движения вперед. В этих условиях никакой помреж помочь не может.

Поэтому новый архитектор, который планирует новый театр, ставит себе задачей так разместить уборные актеров, чтобы каждая дверь из уборной выходила сразу на сценическую {71} площадку. Я участвую в консультации по постройке ряда новых театров в СССР, и я поставил ряд условий, чтобы, например, задний план был занят балконом, из которого идут двери в уборные актеров, и каждый актер, таким образом, будет иметь в ушах весь ход спектакля. Актер должен слышать все звенья предыдущего в этой цепи, чтобы включиться со своим соответствующим звеном.

Для чего это делается? Для того, чтобы актер знал, что от него требуется не только войти на сценическую площадку и бухнуть реплику. Он должен также знать, какая высота напряжения до него была создана на сцене его партнерами, чтобы он, войдя на сценическую площадку, не разрушил это музыкальное движение, а включился в него и составил его продолжение.

Следовательно, приступая к оценке данной репетиции, нужно сказать, что все отдельные куски верно поставлены, но они актерами не сцепляются. Нет этих самых модуляций, в которых я говорил. Это касается и «Порта», и «Корабля», и «Заставы»[[78]](#endnote-60).

Как построен автором драматургический материал? У него материал построен на чередовании ряда действий, которые также надо сцепить, чтобы они вытекали одно из другого, как органически необходимое, как последствия какой-то причины, которую, так сказать, драматург строит. В этой пьесе нет, как это бывает во многих пьесах, словесной болтовни, ненужного.

Перехожу теперь к частностям. Некоторые актеры немножко себя на репетициях берегут и думают: «Когда начнется настоящее дело, — либо Главрепертком будет смотреть, либо публика, — вот тогда я себя пущу вовсю». Это не выйдет. Если я не буду делать напряжения на репетиции, то и потом ничего не выйдет. Напряжение тоже нужно репетировать как простое движение. Нельзя только репетировать мизансцены с партнером, чтобы эти мизансцены верно сконтактовались. Напряжение тоже должно быть протренировано. Нужно все сделать, чтобы вздернуть себя на это напряжение. Буду говорить терминами Пушкина. Если актер показывает страсти[[79]](#endnote-61), то должна участвовать вся нервная система. Мне скажут: «Мы же здоровые люди, как же мы будем напрягать нашу нервную систему?» Вот здоровый человек как раз это и может сделать. Это все должно быть напускное. Вот как я могу вдруг рассердиться, изобразить страшный гнев на сцене, люди могут думать — вот, сейчас бить будет, — а это все напускное.

Вот в прологе, когда Бушуев смахивает гёрлс[[80]](#endnote-62), у него внутри должно быть такое напряжение, у него это должно быть до такой степени доведено, что публика подумает: «Ну, {72} дядя, сейчас начнет башмаки снимать и бросать в публику» *(смех)*.

Такой же накал должен быть и у Ильинского[[81]](#endnote-63) после того, как он проговорил лирические куски и начинает говорить: «… а мне политические книжки суют». Он так это должен говорить, чтобы зритель испугался. Чтобы чувствовались элементы тех страстей, которые всплескиваются у Кабуки[[82]](#endnote-64). Этот кусок у Ильинского должен иметь эмбрион будущего скандала. В ряде кусков должен чувствоваться зародыш скандала. И зритель должен быть доволен, что эмбрион скандала показался, но не развился. И он говорит своей соседке: «Успокойтесь, скандала не будет, у меня там знакомый служит, он и говорил мне, что конец очень тихонький» *(смех)*. Или, например, когда ружья поднимаются, публика начинает закрывать уши, но потом кто-то успокаивает: «Ничего, стрельбы не будет». Это постоянный обман зрителя.

Если каждый из актеров будет играть вполумеру, то получится, что вы являетесь группой мейерхольдовцев, которые так же пунктируют, как режиссер. Режиссер только пунктирует, а актер не пунктирует, а размечает кровью. Любую линию, которую ему надлежит сделать на сцене, он буквально кровью из вены разрисовывает. Вот актеры Кабуки. У них есть период технической подготовки, но когда актер как акробат овладел всеми эмоциями, тогда он уже жарит вовсю. Or спектакля к спектаклю он еще больше тренирует себя для того, чтобы преодолеть эту всю техническую канитель. Но, конечно, не должно быть формы без содержания. Смысл эмоционального содержания должен быть.

Например, Зайчиков[[83]](#endnote-65). Что можно сказать о Зайчикове? Что он не играет содержания. Это потому, что он не нашел в этой роли напряжения. Он, как говорят про лошадей, является на сцену не в форме. Он все делает правильно, и жесты у него правильные, но он не знает, что этот человек является ниточкой, связывающей отдельные бусинки. Он не торопится, он анемичен, он не знает, что при таком раздроблении кусочков тот, кто является связывающим, должен мало занимать времени в этих промежутках. У него не кусочки, а модуляции. Поэтому в прологе вдруг возник вопрос о темпе. Когда мы отмечали хронометраж, нам казалось, что идет нормально, но когда намечается тенденция к разбуханию, когда 33 минуты, <установленные> 22 декабря, становятся 37‑ю, а потом и 42‑мя, тогда мы убеждены, что это украл Зайчиков. О нем я могу говорить что угодно, потому что его мастерство мы слишком хорошо знаем и ценим. Его игра — актера, создавшего такие образы, как Эстрюго и Земляника[[84]](#endnote-66), — игра мирового масштаба и расценивается не в московском разрезе.

{73} Дальше. Патруль. Они не совсем такие, как нужно. Может быть, оттого, что они не в тех костюмах, которые им дадут. Это должны быть аффектированные солдатики, «липовые» солдатики, тоже готобовские[[85]](#endnote-67), женоподобные, — идут, плечики выворачивают, ружьица держат, чтобы было впечатление патруля, которое соответствует тому, как идет Кириллов[[86]](#endnote-68).

Нужно попросить Шебалина написать еще маленький кусочек — туш. Марш — это не приветствие. Когда они идут, играется марш, а потом, когда они встали, то в виде приветствия играется туш.

Когда Зайчиков выходит вперед и говорит про «чистую перемену», заканчивается первая часть и начинается вторая часть[[87]](#endnote-69). Зайчиков — агент автора. Текст его совершенно достаточен, не надо его искусственно увеличивать. Может быть, придется время от времени освежать насчет «чистой перемены». В связи с «чистой переменой» может быть сказано что-нибудь в международном масштабе, можно дать политический смысл: о разном курсе политики, о разном курсе Лиги Наций, о политике капиталистических стран и т. д. Я думаю, что Всеволод Вишневский не будет против этого.

Дальше. Автор поправил меня, а именно в выходе моряков. Каюсь, как теперь принято, например, в РАППе, что я не так сделал, как он хотел. Мы делаем теперь таким образом: выйдут на сцену сначала двое — Бушуев и я, занимаем авансцену. Причем будет чередование реплик Бушуева и моих[[88]](#endnote-70). Впоследствии все останется, как было, — и высмеивание гёрлс и т. д. И только в последнюю минуту он говорит: «Даешь первое отделение первой вахты!» Тогда на сцену врываются моряки, которые сгруппировались там, где и раньше. И сразу нет ни женщин, ни «жоржиков». В одну секунду никого не осталось на сцене кроме матросов.

Надо попросить Шебалина написать еще немного музыки — основные куски так называемого ритма идущей Красной Армии, то есть героическую музыку, которой во всей музыке не хватает. Это он напишет. Это будет для духовых и деревянных инструментов, сильный маэстозный[[89]](#footnote-21) ритм, который мы будем вкомпоновывать в разные места, чтобы он был во всей пьесе лейтмотивом.

<…> Вишневский обещал развить сцену, в которой прощаются десять уходящих[[90]](#endnote-71). У нас есть только сцена прощания Боголюбова с командиром. Каждый из десяти будет прощаться и не только прощаться, но скажет маленькие фразочки: «Манечке поклонись», «Папирос нехваток» или «Ну, прощай, Семенов». {74} Это только тема. Вишневский более подробно разовьет эту сцену.

Затемнение не должно быть внезапным. Оно должно быть постепенным. Корабль постепенно погружается в темноту. Чтобы не было абсолютной темноты, так как публика не любит темноты — это ассоциируется с паникой, эту темноту надо подогреть фонариком, который время от времени Карликовский будет зажигать[[91]](#endnote-72). Потом одна минута абсолютной темноты — и зажигается диапозитив: «А вы умеете затемнять свои дома…» Темнота очень хорошо подчеркивает возникновение диапозитива.

<…> Необходимо, чтобы была цифра 160 миллионов[[92]](#endnote-73), об этой цифре упоминалось на Третьей сессии ВЦИК.

### II. 2 марта 1931 года*[[93]](#endnote-74)*

Замечается, что многие актеры не умеют слушать своих партнеров. А ведь от слушания многое зависит. Если плохо слушать, то можно прямо зарезать того, кто говорит. Расскажу вам такой случай. В 1913 году в Париже я пошел на выставку итальянского скульптора Боччони, футуриста. Маринетти принимал активное участие в этой выставке. Была назначена лекция Боччони. Боччони говорил с трибуны свое кредо как художник, говорил он по-французски отвратительно, на лекции присутствовали правые элементы — ну, вроде современных киршоновцев[[94]](#endnote-75), — которые стали ему, плохо говорящему по-французски, мешать говорить. Для того чтобы заставить зрителей слушать Боччони, на эстраду вышел Маринетти, уставился на Боччони и стал его внимательно слушать. Все замолчали, и Боччони продолжал свою речь при полном напряжении даже тех, кто мешал, потому что вышел какой-то человек, стоит, внимательно слушает, мимирует даже — публика смотрела частью на Боччони, частью на Маринетти. Это замечательный прием, это доказывает, что можно слушанием: помочь говорящему и, наоборот, можно зарезать.

Так же и здесь: если сговориться и устроить бойкот по отношению к Бушуеву, не слушать, — публика тоже не станет слушать, даже часть уйдет из зала. Здесь та же комбинация. Если вы будете внимательно слушать, этим самым вы заставите и публику насторожиться.

Мы хотим удержать театр на высокой комедии вроде «Великодушного рогоносца», мы от этой задачи не отказываемся, мы эту задачу будем проводить, но все-таки наш театр {75} кроме этого ставит себе и другую задачу: ставить такие пьесы, в которых мы могли бы быть такими же великолепными драматическими актерами, как и комическими, потому что только в плохих театрах труппа делится на комических и драматических актеров. Самый блестящий комический актер должен сыграть трагическую роль и наоборот. Вот таким актером был Ленский, он играл самые комические роли и в то же самое время самые трагические. Есть такие комики, которые выходили и только смешили, таких нам не нужно. С «доходит» нам нужно бороться. Если человек насмешит, где не полагается, мы будем считать, что он не годится. Вот еще пример: Ярон, комический актер, сейчас в Мюзик-холле говорит с трибуны политический монолог[[95]](#endnote-76) и делает это замечательно хорошо, я просто был поражен.

Есть термин, который часто произносится и который некоторыми берется под обстрел, — «искренность». Некоторые думают, что искренность — это принадлежность мхатовской системы, а у нас искренности не полагается. У нас игра состоит в умении поставить себя в верный ракурс, ногу задрать, голову задрать, слова произносить, как какие-то куски, которые действуют, как какие-то пружины нашей биомеханической системы, но при всем этом речь может быть произнесена искренне и неискренне. У каждой фразы есть своя мелодия и свой тембр. Можно подобрать такую мелодию, что она будет абсолютно не соответствовать тому, какое содержание вложено в эту фразу. Когда вы подберете неправильную мелодию, фраза зазвучит неискренне, то есть просто неправильно. Теперь тембр. Вы можете подобрать верную мелодию, но не верно стембрировать голосом, тогда получается фальшь, то есть получается неискренность. Искренность получится, когда верно стембрируете.

Отличие Штрауха от Ильинского[[96]](#endnote-77) именно в те моменты, когда он не нашел верного тембра и верной мелодии. Когда верна мелодия? Веселая фраза стремится в высоту, трагическая же фраза имеет тяготение мелодии вниз. В отношении тембра — веселая фраза стремится к подъему, она очень прозрачна, очень светла. Фраза же с трагическим содержанием — как будто на инструмент надевается сурдина, этим придается большая заглушенность, и при том, что мелодия тяготеет вниз, она вуалируется. Когда говорится искренне — это не означает копания в душевном состоянии героя, потому что есть выразительные средства, которые могут быть, как в музыке, терминологически точно установлены. Надо установить со стороны содержания — мажор это или минор, несмотря на то, что мы не имеем гармонизации, — так что каждый актер является солистом. Вот, например, Сигети, — при сольном {76} исполнении он знает, когда он что разыгрывает, веселое начало или трагическое.

Потом сюда еще входят такие вещи, например: стаккато или легато[[97]](#footnote-22). Они имеют тоже свои определения. Стаккативное раскрывает одну сущность содержания, легативное раскрывает другую сущность содержания.

Затем направленность. Направленность — это тенденция держать содержание в мозгу, в голове, так подбирать краски, так оформлять. Необходимо знать, к чему направлена сцена.

{77} Вот образец этой направленности — сцена у Кармен[[98]](#endnote-78). Кармен танцует на столе, все актеры — и Кармен, и Жян-Вальжян, и Анатоль-Едуард, и Подруга должны знать, к чему направлена эта сцена, направлена ли она на смех, подобно тому, как вызывается смех в «Двенадцатой ночи» Шекспира. Нет, не эта направленность. Поэтому все реплики в этой сцене должны подаваться актерами в другом плане. Моя направленность должна передаваться через актера, я не могу выйти и сказать: моя направленность такая-то. Пляшет Кармен — этот кусочек должен иметь направленность на некоторое беспокойство, на некоторую тревогу, должен чувствоваться будущий скандальчик. Все отдельные куски этой сцены должны быть именно так показаны. Например, Ильинский подбегает к столу и скидывает посуду, — это не для того, чтобы вызвать смех, а чтобы запроектировать эмбрион будущего скандала. И когда в коридоре разыгрывается сцена, она хоть и неожиданна по высоте своего нагромождения, по экзажерации[[99]](#footnote-23), но публика видит, что разразился скандал, который назревал. В сцене, когда пляшет Кармен, этот эмбрион срывается чем? Ненаправленностью всех исполнителей. Если «есть дон Хозе!» вызывает смех — лучше эту фразу снять, потому что нам нужен этот эмбрион будущего скандала. Здесь нужно падать без смеха, а потом, пожалуйста, когда они валяются с бутылками, можете вызывать смех.

Мы будем постепенно в нашей биомеханической работе раскрывать эти необходимые вещи, которые нужно знать актеру. Мы будем проходить целый ряд упражнений, на которых это будет раскрываться.

Мы сегодня должны закончить нашу беседу. Будем считать ее неоконченной и перенесем ее на другой день.

Теперь о «Списке благодеяний»[[100]](#endnote-79). В этой пьесе мало действующих лиц, но мне бы хотелось провести очень сложную, имеющую принципиальное значение работу для роста актерского мастерства в нашей труппе. Я распределяю роли таким образом, что на каждую роль сразу назначаю не менее четырех исполнителей. Только в крайних случаях, когда нет исполнителей, назначаю двух-трех. Это делается для того, чтобы сразу втянуть в эту работу весь коллектив, в работу, которая имеет для нас принципиальное значение, потому что пьеса Олеши написана в новых приемах, которыми мы еще не пользовались до сих пор.

## **{****78}** «Германия» (Неосуществленная постановка) Беседа с творческой группой 22 октября 1931 года[[101]](#endnote-80)

Творческая группа должна вести свою работу в двух направлениях.

1) Принятие предложений автора и участие вместе с ним в проработке тех элементов этой пьесы, которые требуют сжатия, <введения> некоторых новых монологов и т. п. в местах, где, например, теряется интенсивность, где падает напряжение. Вот на такие места нужно обращать внимание. Я предлагаю потерять три-четыре репетиции на так называемые считки, но, конечно, это нужно делать с живым организмом, то есть, когда актеры начинают сами читать, получается совсем другое впечатление, уже начинают намечаться образы.

Наша работа должна заключаться в приведении всего авторского материала в такой вид, чтобы он получил сценическую стройность, не изменив самого каркаса по существу, потому что эта пьеса в противоположность «Последнему решительному» принесена нам Всеволодом Вишневским в готовом виде. Там же был совершенно сырой, необработанный каркас.

2) Мы должны сейчас (и я думаю, что сегодня мы с этого начнем нашу работу) пустить пьесу по ролям и будем ее прощупывать во время чтения. Пьесу нужно пускать в работу, а параллельно должна работать костюмерная мастерская и т. д.

Прежде чем произносить слова, нужно решить, какова наша линия в смысле оформления. Сейчас появляются всякого рода заметки о нас. Появилась даже книга Алперса о нас[[102]](#endnote-81). Но это {79} все такой вздор, такое непонимание нашей линий, и это все доказывает, что нам надо быть сейчас очень осторожными, нельзя нам быть легкомысленными. Переходя в новое помещение, мы должны переходить и к новым принципам — к проблеме новой сценической площадки, освобожденной от всякого барахла, от наводнения никчемными аксессуарами, предметами.

Сейчас мы должны какой-то анализ сделать, мы сейчас не должны, как это делают историки, стоя на кафедре, анализировать часа по три-четыре. Нам нужно быстро оглянуться назад, а также посмотреть, что нам мерещится впереди.

С другой стороны — актеры. Я считаю, что у нас актеры в большом умалении находятся. Например, освещают их плохо. Вот вчера угли трещали во время «Пролога»[[103]](#endnote-82), потом темнота. Мимики нельзя показать. Освещают с одного места, освещают неверно — иногда вдруг морда искривляется. Плохо дело! Все это нужно учесть. В этой пьесе, как ни в какой, актерское исполнение очень большую роль играет. Эта пьеса не режиссерская, а актерская. Тут что ни роль, то определенное лицо. Тут должна быть такая атмосфера, чтобы публика с жадностью смотрела — кто он, этот человек на сцене? Что он затевает?

Теперь мало пишут ролей. Вот сколько я знаю пьес — ролей мало: раз, два и обчелся. Эта же пьеса — ролевая. Поэтому здесь центр тяжести ложится на актеров. Вследствие этого вот какой нужен трюк: пусть никто не выступает с анализом, а прямо, обдумав, вносит предложения.

<…> Надо еще учесть, что вопрос о проблеме фактуры сейчас абсолютно отпадает. Нас постоянно обманывает рынок. Мы говорим — медь, нам дают олово, мы говорим — холст, нам дают миткаль. Мы говорим — дайте сосновую мачту, нам дают какую-то ерундовину. Поэтому кто думает построить «оформление» на фактуре — обожжется. Единственное, что нас не надует, — это свет. Это верно. Свет нас меньше всего обманывал, исключая то, что вот угли трещали. Но интересно то, что когда мы вчера потушили фонари и заменили их чем-то другим, то получилось на семьдесят пять процентов лучше, благодаря тому, что мы смогли использовать лежащие на складе другие материалы. До сих пор ни один театр не использовал все элементы света. Надо изучать свет как таковой. Это такие богатые возможности, это жемчужина, это бриллиант, это золото, закопанное в землю. Свет до сих пор никем не использован. Вот такой пустячок — освещение на корабле, освещение с разных мест — и получился эффект совершенно необычайный. Мы получили пол-лица светлое, пол-лица черное, почти эффект валлотоновского[[104]](#endnote-83) «blanc et noir»[[105]](#footnote-24). Или вот вчера я смотрел из {80} зрительного зала «Список благодеяний». На площади — Гончарова. Вчера Зинаида Райх[[106]](#endnote-84) решилась совсем окунуть голову в бассейн, и этот свет на мокрых волосах дал почти кинематографический эффект, который на театре до сих пор не был использован. Театр говорит о кинофикации, а до сих пор <от кино> ничего не взял. Например, не использовал первоплановость, проблема света абсолютно не взята. Примером, повторяю, может служить вчерашний эффект — мокрые волосы, освещенные прожектором.

Есть натурализм отвратительный, но есть сверхнатурализм, как surréalisme (есть такая новая школа — сюрреалисты). Вот пример — дыня, поданная в «Ревизоре» в правильном освещении, в правильном сочетании с цветом платьев. Дыня перестала быть элементом натуралистическим, она стала необходимостью, как натюрморт фламандских живописцев.

Надо взять вот эти элементы — актеров и свет — и над ними главным образом работать в этой пьесе.

Параллельно, пока будут идти репетиции, мы должны дать задание Петрову[[107]](#endnote-85), посвятить свету отдельное время, изучить все возможности света и применительно к этому давать в спектакле не целое, а часть целого. Например, если написана сцена пивной, то мы покажем одну десятую пивной, но зато очень выразительно. Или, например, полицейский участок. Мы не будем показывать апартаменты, а необходимо показать жалюзи — они играют большую роль. Здесь важно, как раскрыть жалюзи, как закрыть. Здесь играет колоссальную роль переключение световое. Если мы сделаем двадцать жалюзи, это может не выйти, а если сделаем одно и на ять, то это может дать нужное напряжение. Здесь музыка закрытия и раскрытия жалюзи важна.

<…> Хочу сказать относительно ранее затронутого мной вопроса, который Вишневский не совсем понял[[108]](#endnote-86). Когда я говорю вообще о капитализме, вообще о какой-то стране, то независимо от того, что об этом говорят рапповцы, которые обвиняют нас, что мы всегда показываем схему (возьмите «Землю дыбом», когда Зайчиков играет императора или Экк — главнокомандующего), я ощущаю страну, но назвать не могу. Это вполне конкретно решено, и это не есть схематизм в духе Дени и Моора, это то обобщение, которое вырастает из одного конкретного явления. Я хочу сказать, что, когда мы говорим вообще, у нас есть свой лексикон и каталог понятий (когда я говорю это у нас, я не боюсь; меня поймут правильно, а когда я буду говорить на рапповском диспуте, я терминологию заменю, а то они меня опять обвинят в схематизме, в плакатности и механистичности). Когда я говорю о технологии, в плане технологическом, какое будет оформление, то не думайте, что {81} я забываю о плане социологическом. Но мне здесь, в нашей среде, не надо говорить, меня и так отлично понимают, что наша технология не падает откуда-то с небес, она из самой земли нашего понимания и миросозерцания.

Я всегда вспоминаю работу Чаплина. У него нет ни одного положения, трюка, ракурса плакатного, схематичного, у него всякий прием вырастает из недр самой земли. Эти приемы глубоко реалистические, а не какая-нибудь абстрактность.

Тем более нам этого бояться не надо — мы этот путь уже прошли: и схематизм и абстрактность. Даже в таком сугубо абстрактном спектакле, как «Рогоносец», когда смотришь на Брюно или Эстрюго, они очень реальные, очень живые, условно только то, что они играют в прозодежде.

Относительно «Митропы». Я не говорю, что мы будем делать вивисекцию, будем вытравлять отдельные элементы и в словесном материале и в действии. Но я против тех элементов, которые определяют на какой-то миг Германию, чтобы не было соблазна приковать внимание не к тому месту. Чтобы не подумали, что это «бытовщинка» <…> Когда мы говорим о кризисе б Германии, мы говорим о кризисе целого громадного пласта.

В другой части должен возразить Софье Касьяновне <Вишневецкой>, которая говорит об элементах спектакля и употребляет слово «конструкция»[[109]](#endnote-87). То, что сейчас называется «конструкцией», — полная дискредитация этого термина. Вспомните «Любовь Яровую»[[110]](#endnote-88). Там же черт те что! С другой стороны, возьмите Театр МОСПС и его «конструкции» в кавычках. Недавно я заглянул в Театр Революции — «Поэма о топоре»[[111]](#endnote-89). Разве это конструкция — это просто грандиозная бутафория. Поэтому я считаю, что нам нужно для себя, не для того, чтобы пустить в газеты, форснуть — придумать новый термин для замены слова «конструкция», ну хотя бы для того, чтобы Фадеева[[112]](#endnote-90) знала, о чем мы говорим.

Об экране, который должен быть частью конструкции, — мысль очень правильная. Нужно так придумать этот экран, чтобы он имел точное место, чтобы мы его ощущали, чтобы он не был пришлым элементом. Также согласен насчет трибун в зрительном зале. В будущем нашем театре это совсем легко будет осуществить.

Сейчас же нужно найти какую-то артерию, через которую мы бросимся в самый зрительный зал. До сих пор всякое действие, которое происходит в зрительном зале, делается механически, и публику это нервирует, и сами актеры, которые выходят в зрительный зал, ждут не дождутся, когда смогут вернуться назад.

## **{****82}** Вступительное слово перед спектаклем «Дама с камелиями» 7 сентября 1934 года[[113]](#endnote-91)

Враги наши, когда они выступают по вопросам культуры, всегда стремятся опорочить наше искусство будущего; они говорят о нивелировке всех художественных направлений при социализме. Самое убедительное возражение против всякого ошибочного утверждения выдвигается всегда самой жизнью. Вряд ли в какой-нибудь стране найдем мы в области искусства такое разнообразие творческих направлений, как у нас. Разве спектакли Малого театра сколько-нибудь напоминают Камерный театр или Художественный? Еще более отличны они от спектаклей нашего театра (два из них — «Лес» и «Ревизор» — вы уже видели).

ГосТИМ[[114]](#endnote-92) возник в первые годы Революции. Он был первым революционным театром, с трибуны которого звучали замечательные стихи Владимира Маяковского.

За четырнадцать лет нами пройден большой творческий путь от спектаклей-митингов до спектаклей, построенных на тончайших нюансах. От плаката к сложному, углубленному воздействию на зрительный зал. Но несмотря на такое внешнее, казалось бы, различие, тонкий вдумчивый зритель всегда легко отличит работы ГосТИМа от спектаклей других московских театров. Теперь это отличие лежит уже не в идейно-политической установке театра (социалистическое отношение к действительности — {83} признак, присущий в наши дни всем спектаклям советского театра), — а в нашей эстетике.

Искусство отражает жизнь, но жизнь, воспроизведенная в художественном произведении, подчинена законам искусства. Художник за внешней оболочкой явлений видит внутренние законы, управляющие поступками героев и их судьбой. Нам творчески близок великий Оноре Бальзак, который в «Шагреневой коже» за внешне неправдоподобной, фантастической историей жизни и смерти Рафаэля раскрыл основные законы, ведущие к гибели молодого человека XIX века.

Нам творчески близок гиперболист Гоголь, умевший находить типические характеры в типических обстоятельствах, умевший в художественном образе замечательно сочетать мелкого петербургского чиновника Ивана Александровича Хлестакова с явлением, теперь известным под именем «хлестаковщины».

Нам творчески близок старый японский театр, представления которого основаны на законах музыкальной и живописной композиции, представления, в которых отсутствует элемент случайности, где все значительно, потому что случайному и незначительному нет места в искусстве.

Сегодня мы вам показываем нашу последнюю работу — пьесу А. Дюма-сына «Дама с камелиями». В этом спектакле мы хотели показать грубое отношение к женщине в условиях буржуазной морали. Женщина-товар, женщина-игрушка, призванная услаждать за деньги сильную половину человеческого рода. Мы ценим в пьесе А. Дюма-сына правдиво реалистическое изображение среды («полусвет») и блестящую технику драматурга. Но историческая ограниченность миропонимания автора помешала ему правильно разобраться в том, что им самим метко срисовано с натуры.

Театр поставил себе целью найти истинных виновников гибели героини. Нашему молодому поколению драма Маргерит Готье кажется чуждой, но ведь нельзя идти вперед, не зная грехов прошлого.

## **{****84}** Из беседы с режиссерами периферийных театров 11 февраля 1935 года[[115]](#endnote-93)

Мы видим, как ряд национальных театров погибает от того, что они отходят от той формы, которая является единственной для выражения себя, если можно так выразиться, для того, чтобы зритель воспринял их, не отрывая от своего фольклора. Понимаете? Я возьму как пример не случай из какого-либо национального театра в нашем Союзе, а случай из истории японского и китайского театров. Например, в Японии замечается упадок театра. Мы начинаем изучать издали причины этого явления, начинаем всматриваться, чем живут режиссеры этих театров и какие у них происходят формальные изменения. И мы видим, что у них в прошлом в театре, который был построен на специфических законах так называемого условного театра, выработался свой сценический язык, которому европейцы поражались и которым восхищались. Этот театр был насквозь условным, и люди не боялись этой условности, затем он был насквозь музыкальным, несмотря на то, что это не оперный театр, там не поют, там играют драматические актеры, а все-таки он производит впечатление музыкального театра: ритуалы, выходы, мизансцены, костюмы, оформление, музыка и т. д. и т. д. — все это очень типично именно для этого театра. Вы не можете поставить русский спектакль, который бы так зазвучал, {85} как спектакль японский. Я говорю о театре Кабуки, то же самое можно говорить о театре китайском.

<…> В природе всякого театра самое основное — это условная его природа. Нужно обязательно перечитать записки Пушкина о драме. Там есть у него одно место, я сейчас не помню точной цитаты, но смысл такой: «У некоторых драматургов есть попытки создать на сцене правдоподобие, когда само драматическое искусство в основе своей неправдоподобно»[[116]](#endnote-94). Это очень мудрое определение и очень важный лозунг. Следовательно, раз театр по самой природе своей условен, то, значит, он обязательно должен выплевывать все, что является признаками натурализма. А что такое натурализм — мы знаем; если пытаться сцену загримировать способом натуралистическим, то вы сразу попадаете на каждом шагу в противоречие. События, которые рассказываются в театре за 21/2 часа, в жизни не могут так быстро протекать. Значит, еще у драматурга происходит конденсация, гиперболизация, потому что ему нужно в одну минуту рассказать то, что протекает в жизни за час. Ему приходится в оптическое стеклышко собирать солнечные лучи, ему приходится в эту точку собрать грандиозное количество лучей. Уже в самом этом процессе с точки зрения натурализма есть порочность. Следовательно, в этом смысле натуралистический прием исключен, а раз выдвигается прием условности, то следовательно, все уже надо ставить по этим законам. Поэтому нужно изучить эту самую условную природу. Опять, для чего? Не как эстетическую задачу, чтобы актер и режиссер, а потом и зритель себе это усвоил.

Пример: люди идут на выставку скульптуры, и они, еще не купив билета, не открыв двери, не войдя в зал, знают, что будет искусство условное, состоящее в следующем. Если это будет портрет из мрамора, то они не увидят в этом портрете глаз из стекла, которые вставляют в ковровую шкуру тигра, — лежит на полу со вставленными стеклянными глазами, — они знают, что они здесь не увидят раскрашенных статуй, хотя были и такие поиски натуралистического свойства в области скульптуры, но и там была условность. И если человек придет на выставку скульптуры и увидит раскрашенных кукол, как в паноптикуме, которые сделаны из воска, и их подкрашивают, чтобы была иллюзия действительности, он будет неприятно разочарован, смотреть даже не будет. Так же, когда зритель приходит в театр, он хочет видеть в театре не полное воспроизведение действительности, а хочет, чтобы театр сочно говорил приемами, присущими театру. Как в скульптуре есть свои законы, так и в театре.

Поэтому, учитывая состояние зрительного зала, нам нужно, пока он не перестроил своей культуры, своего вкуса, не перестроил {86} и способа восприятия — разные способы восприятия бывают, в зависимости от культуры, от бытия — от бытия изменяется и сознание, — поэтому нужно и в национальном театре, нужно обязательно всякому режиссеру изучать своего зрителя, его восприятие, испытывать его, и, когда вы его испытали, вы увидите, что если будете говорить на том же языке, который для этого зрителя привычен, то вы и получите национальную форму.

<…> То, что мы знаем по драматургическим материалам, мы должны изучать, как это было, и, конечно, эти формы выражения в национальном театре надо сохранить, потому что этим укрепляются позиции условного театра, а затем вы можете сказать так: возможно ли, сохранив эту форму и все эти приемы, вложить новое содержание? В пределах этого условного театра возможно или невозможно? Конечно, возможно. Учтя национальный фольклор, можно влепить современные элементы, сохранив наивность, своеобразную простоту и скромность выразительных средств, но помня о нынешних особенностях и о сегодняшнем зрителе.

Условный театр любит анахронизмы, например Шекспир умел, строя условный спектакль, вкомпоновывать в него современные фигуры. Так же можете делать и вы. Известен опыт в истории нашего театра, когда мы ставили «Зори» — в очень условной форме, тем не менее мы не побоялись ввести настоящего красноармейца, который сообщил о взятии Перекопа, и он, этот красноармеец, не зазвучал нонсенсом и бестактностью, он совсем вкомпоновался в спектакль.

Когда вы станете изучать больших мастеров искусства — французских художников, японских, вы увидите, что они часто позволяли себе, трактуя современную тему, смешивать условные приемы старой живописи с приемами новой Живописи, но это нужно делать с большим умением, чтобы скомпоновывалось. Вопрос о том, как условными приемами дать звучание современной тематики — темы о колхозах, выборы в совет и т. д., не боясь, что эта форма будет нарушена. Почему это возможно? Потому что это дает сама природа условного театра, что немыслимо, если театр строится натуралистически.

Так, с моей точки зрения, решается на сегодня известный вопрос о социалистическом содержании при непременном условии национальной формы.

\* \* \*

<…> Нельзя брать Мейерхольда и Станиславского и сказать, что это антиподы, резкая противоположность. Это неверно, потому что Станиславский на своем пути прошел ряд эволюции и он, как мудрый и очень крупный художник нашего времени, брал {87} и прислушивался ко всему; он, ездя за границей, смотрел всякие театры, он остро держит глаз. И когда я прихожу в театр Станиславского и вижу работу его так называемых учеников, часто вижу, что они ни в какой мере не его ученики. Учеником назывался в эпоху Возрождения настоящий последователь какого-нибудь великого мастера. У Микеланджело в мастерской, может, было 80 человек, а учеников его мы знаем только несколько человек. У нас в ГосТИМе, на наших режиссерских курсах, были Эйзенштейн, Юткевич, Экк, Федоров, Зинаида Райх и еще, еще ряд людей, которые уже заняли известные позиции на театральном фронте в разных амплуа, а там было 50 человек, еще были какие-то люди, фамилий которых я уже не помню и от которых мне приходится даже иногда отмежевываться.

Станиславский часто перестраивал и видоизменял свои формулировки, так же делаю и я. Я не остановился в периоде «Зорь», я ведь во многом переменился. Тем-то и прекрасно искусство, что ты на каждом этапе ловишь себя, что ты ученик *(аплодисменты)*. Мне смешновато, когда меня называют мастером, я знаю, что мне еще многого недостает, что нужно поехать в Норвегию, там-то я не был, того не видел, того не читал. Ловишь себя на том, что каждая премьера — это новый экзамен, и я трепещу и дрожу, потому что я каждый раз вношу все новое. В этом-то и есть прелесть искусства, что происходят изменения. Основные причины? Основные причины — наше бытие: в первой пятилетке оно иное, чем во второй. Мы изменяемся, потому что постоянно изменяется жизнь; основные наши позиции мы не меняем, но при том, что основные позиции остаются, все-таки происходит целый ряд изменений.

Я изучал японский театр Кабуки по книжкам, по гравюрам Хокусаи, я интересовался им и изучал его, потому что любил японскую живопись, а потом стал изучать и японский театр. Но решающим для меня было, когда я увидел в Париже театр Кабуки, — тогда все для меня предстало в новом свете, и там я увидел некоторые элементы, которые мне были очень дороги. И я получил подкрепление своим мыслям, которые у меня в мозгу бродили.

Так же происходит со Станиславским. Это будет однобоко, если говорить о нас как о противоположностях. И Мейерхольд и Станиславский это не есть еще завершение, а это есть постоянное изменение.

\* \* \*

<…> Изучая театр Кабуки, мы видим, что хорошие актеры в труппе имели своего подмастерья, который впоследствии становился членом этой своеобразной династии и продолжал те же приемы и традиции.

{88} Такой совершенно замечательный актер, как Ильинский, — мне всегда грустно, что его искусство может исчезнуть. У него должен быть свой подмастерье, им самим выбранный. Мы не можем подсунуть ему ученика, он должен выбрать его сам и должен растить своего «сына» — и будет поколение Игорей Ильинских. Страшно подумать — такой был актер, как Ленский, и рассыпана вся его мудрость сценическая. Остались записки. Я прочту их, я пойму их, поскольку я видел его на сцене, и его полуслова мне будут понятны, а не видевшие его — не поймут.

\* \* \*

<…> О наших актерах. Мне очень трудно сказать, кто из них настоящий актер нашей школы, нашего направления. Они все находятся в состоянии роста, и бывают такие интересные случаи: в 1923 году мы говорили — вот наш актер, а вдруг в 1925‑м нам приходится его отставлять. Мы отказались от ряда крупных актеров. <…> Это не значит, что они не могут к нам опять прийти. Бывает, приходят — разочаровываются и говорят: давайте сначала, и опять включаются. И поэтому постоянные бури — у нас и скандалы бывают, до драки доходит, я ухожу с репетиции. Не все у нас так спокойно, так благополучно: пришел мастер — направо! налево! Они все знают отлично, что я капризен, нервен, потому что я ищу, я беспокоен. Два беспокойства сливаются — приходится закрывать репетицию, а то скандал при свидетелях, мы предпочитаем подраться без свидетелей, и поэтому не то, что мною рецептура предлагается, а происходят дискуссии.

Какой процент работы за столом? Один раз так, один раз этак. Мы, например, просидели над «Дамой с камелиями» массу времени за столом, потому что там текст был неподходящий, а потом сами не знали, что это за штука такая, изучали. Такие вещи я не люблю делать. МХАТ любит, а я не люблю. Я могу выработать изумительные интонации, все уходят с репетиции спокойные, кажется, пьеса «на ять», а как только влезли на сцену — все рассыпается, потому что берут категорию движения и категорию слова отдельно, и форма от содержания отрывается. Слово и движение — это координация, поэтому, конечно, ничего вы не найдете за столом. За столом можно лишь условиться, сговориться в характеристиках, затем режиссер может рассказать об эпохе — я таким образом «Даму с камелиями» буду делать через Мане, Ренуара.

Теперь насчет режиссерской партитуры. Я понимаю, к чему этот вопрос поставлен, — такая партитура, которая является фиксацией в результате сработанного. Тут много режиссеров, и для вас самое интересное — покопаться в том, как же я, Мейерхольд, подготовляю спектакль, прежде чем явлюсь к актерам, {89} с чем я прихожу, что этому предшествует. Но если я и расскажу, как я работаю, — можете ли вы сказать: «Ага, я так тоже буду работать»? Это неверно. Как в памяти существуют аппарат слуховой и аппарат зрительный, так и тут. То, как я работаю, зависит от всего моего физического склада. Если у меня больше развит аппарат зрительный, то это определяет и многое другое в моей работе. Мне нужно взглянуть на написанное, и это сейчас же отражается, и я раньше вижу спектакль, чем слышу, а у тех, у которых развит больше слуховой аппарат, у тех все наоборот. Рассказать — это не значит предложить вам принять всю рецептуру. Нужно изучить свою природу. Режиссер тоже должен иметь, тренаж. Напрасно думают, что режиссер — это вроде лодыря: он может позже всех вставать и позже приходить на репетицию — пришел и покуривает. У него тоже своей тренаж. На чем? В силу ужасной сложности театрального искусства, куда все лезет — на сцену лезет изо всех щелей музыка, живопись, — я должен знать законы изобразительного искусства, а поскольку здесь трехмерность, постольку я должен знать и законы скульптуры, а также и архитектуры. Когда сочиняешь композицию всего вместе, это имеет строгую зависимость с архитектурой, так что тренаж у режиссера чрезвычайно сложный — шутка сказать: по Ренуару или по Мане! Это не значит, что я посмотрел картиночек пятнадцать Мане и повторил их, а у меня таких мизансцен сто пятнадцать. Должно быть органическое мое вхождение в этот стиль, а это уже экзаменует мой вкус, мои композиционные способности. Гофман написал рассказ в манере Калло, для этого он должен был это перевести на язык живописи. Так и тут. Я должен, значит, язык Мане и Ренуара перевести на законы сцены. Значит, мне, для того чтобы это уметь сделать, нужно потратить большое количество времени на изучение законов изобразительного искусства. Опять не так — купил историю Покровского[[117]](#endnote-95), купил нужную литературу, — и готово. Это громадная, сложная работа. Здесь и чтение классических произведений, изучение самих произведений искусства, большое количество просмотра их и не по репродукциям, а смотреть их во Флоренции, и т. д. Одному тоже нельзя, нужно с консультацией людей, которые понимают это, но как огня бойтесь театроведов новой формации *(смех)*, потому что они такое наговорят!

\* \* \*

<…> Я расскажу вам то, что у меня есть, и то, чего у меня нет. Никаких записок. Когда я помру, все полезут к шкафу: что там за секретики? — Ничего. Отрывки и иероглифы. Когда был помоложе — записывал, когда овладевал все большим и большим мастерством — перестал. Запись — это как мудрая формулировка {90} Тютчева: «Мысль изреченная есть ложь»[[118]](#endnote-96). Если я придумал мизансцену и ее зарисовал на бумажку, она становится стабильной и невидимой. Невыгодно. Все, что придумал и забыл, — это лучше, чем не забыть, так как обыкновенно забывается мерзость, а хорошее никогда не забывается *(аплодисменты)*. Если режиссер придумал и загрузил это на 75 % мерзостью, лучше, чтобы это вытряхнулось само. Такой происходит процесс.

И начинается работа не с того, что у меня нет пьесы очередной и я ищу пьесу, получаю ее и ставлю. Если пьеса возникла сегодня, вы не можете ставить ее раньше, чем пройдет год. Потому что надо, чтобы прошло время. Вы пьесу прочли, потом вы ее забыли, и если она, подлая, лезет на вас, вы должны ее ставить. Если меня спрашивают: «Сколько времени вы ставили “Ревизора”?» — я делаю так: звоню Волкову и говорю: «Скажите, Николай Дмитриевич, какая у вас там в монографии[[119]](#endnote-97) дата, когда я в первый раз произнес, что “Ревизор” интересная пьеса»? Я и говорю: «25 лет тому назад начал я работать над “Ревизором”», — потому что в момент, когда я сказал: «Ах, черт, интересная пьеса “Ревизор”» — я и начал работать над ней, и все 40 пьес, которые были мною поставлены за это время, это все этюды к «Ревизору», где-то, может в одном миллиметре, было всунуто режиссером то, что будет потом в «Ревизоре». А потом начинается только настоящая работа, когда сбрасываешь жилет и рубаху, тогда обязательно надо ставить — или вы должны стиснуть зубы, или вы должны поставить.

Но как возникает желание — «Ах, какая хорошая пьеса!»? У меня чаще теперь возникает хороший подступ к работе от злости. Например, «Пиковая дама» возникла как результат величайшего гнева — если я с Печковским встретился бы в темном переулке, я бы его избил. Настолько он возмутил меня своим Германом, что я не мог не ставить «Пиковой дамы», я должен был ответить на это безобразие *(смех)*. Я и боюсь ходить на многие спектакли, потому что увеличиваешь количество своего репертуара. Не надо, не могу я так много. Мозг — это что? Хорошо сказал где-то Чехов, что мозг это кладовая, в которой все постепенно накапливается, где в беспорядке собирается все — и то, что «облако похоже на рояль»[[120]](#endnote-98).

\* \* \*

<…> Я по своему опыту говорю: записывать вредно, надо контролировать продуманное, и лучше всего в движении, лучше всего в шуме, на людях, но, может быть, другой так не может. Антон Павлович Чехов сказал мне раз, — когда я пришел к нему в кабинет, меня поразило, что у него стол был абсолютно пустой, не было даже чернильницы и пера, я думал, может {91} быть, будут здесь есть, будут стол накрывать, и я спросил об этом Антона Павловича, мне интересно было, — и он сказал: «За этим столом я пишу». — «И ничего нет?» — «Будет лист бумаги и будет перо, и будут чернила, пока нет; если у меня лежит листочек бумаги и перо, и если будет положена белая бумага, то она, эта бумажка, мне помешает думать». Значит, у каждого есть своя манера работы. Вот пример: Маяковский идет по улице и встречает его сестра и говорит: «Володя, что с тобой, почему ты мне не отвечаешь?» — а он ей: «Не мешай, я пишу» — и пошел дальше. В тот момент, когда он шел по Кузнецкому мосту, он и писал.

«Вишневый сад», — «Антон Павлович, сколько времени вы писали вашу пьесу?» — Антон Павлович отвечает: «Писал?» — изумился, что такой вопрос может возникнуть. — «Писал? — две недели», — но сейчас же прибавил: «Думал — год!» Написать — это пустяковое дело, а вот эта предшествующая письму работа — она колоссальна. Она-то и длится у кого год, у кого десять лет.

Значит, должно быть контролирование вашего аппарата мыслительного, чтобы вы удержали в себе всю композицию, и часто задают наивный вопрос: «Это вы раньше придумали или сейчас возникло?» Это же безразлично. Даже все то, что кажется импровизационным, — это все элементы последовательного возникновения в результате большого продуманного плана. Иногда это хоть и кажется импровизацией, но это все же есть результат продуманной композиции, которая дает такие верные столбы, такие верные закрепления, что все будет вытекать как бы импровизационно. Поэтому я и считаю, что и в актерском мастерстве эта импровизационность обязательна, но всегда в пределах верной общей композиции. Идеальное сочетание постоянного самоограничения при непременной возможности и необходимости всевозможных вариаций, которые все являются законными в данном куске. Режиссер очень боится, когда ему говорит актер, что ему неудобно, — необходимо дать возможность актеру тогда попробовать все возможные вариации.

\* \* \*

<…> На вопрос: «Кто является ведущим — режиссер или драматург?» — мы отвечаем: «Ведущей является мысль». Если дурак режиссер, то значит, все равно не ведущий, и если драматург — то же самое, не ведущий. Ведущей является мысль, и она определяет всю прелесть. Вам же не нужно объяснять социальное значение, вы же политически подкованы. Мысль, она сама собой разумеется. Я мог бы спросить: «А как возникает мысль?» — Этого мы не можем сказать. Поэтому у меня есть беспокойство в отношении современного репертуара. Нужно {92} насыщать зрителя мыслями, а их нет. Поэтому я так ненавижу Шкваркина с его «Чужим ребенком» и считаю, что этот репертуар вредный.

И вот что мы замечаем в результате такого репертуара, и не только мы замечаем, но и другие театры. Считают, что смех, вызываемый в зрительном зале, — это отдых, а я расскажу, какой от этого смеха и отдыха результат. Мне рассказывал один из участников спектакля «Маскарад» в Александринском театре. Есть такое место в «Маскараде», когда Звездич, разъяренный, нападает на Арбенина — хватает стул, бросает в него, хватает подсвечник, тоже бросает в него и т. д. Вся эта сцена построена на сильной театральной коллизии. «И вдруг на спектакле неожиданная вещь: беру стул — смех, беру подсвечник — смех». А отчего это происходит? Это ведь оттого, что зритель посетил сто таких спектаклей, как спектакль Шкваркина, зритель натренировался на его приемах, и он так воспринимает такого рода сцены, как Шкваркина. Меня могут обвинить в подтасовке, так я говорю: позвольте вам рассказать отрывок из истории русского театра. Помните провал Чехова на Александринской сцене?[[121]](#endnote-99) Чем он был обусловлен? Именно этим. Зритель Александринского театра был воспитан на пошлости Крылова и ему подобных и привык так воспринимать спектакль, так смеяться, — и когда в зрительном зале услышали: «Орлы! Куропатки!..» — все: «Ха‑ха‑ха!» В Художественном театре — другое дело, иначе была воспитана московская публика, традиции Московского университета были иные, чем у Петербургского.

<…> Теперь каждого режиссера экзаменуют — а может ли он быть драматургом, — и, конечно, когда он ставит пьесу, он должен знать законы драматургии, иначе не уловит он законы контраста и напряжения, и где те точки, где золотое сечение. Мы, режиссеры, должны влиться в секцию драматургов, должны вместе работать и все мучительные вопросы вместе обсуждать. Этого нет. Дискуссии вышли из моды. Дискуссии, которые организует ВТО[[122]](#footnote-25), — это не дискуссии, это не те дискуссии, которые возглавлял Маяковский, когда он возглавлял фронт диспутов, когда мы все время горели, спорили, дрались, — так только каждое искусство может создаваться, в колоссальной драке.

Мы страшно успокоились. Смотрите, на всех фронтах нашего социалистического строительства идут драки, решают большие принципиальные вопросы, большие проблемы. Театр же замер, все — ужасная кисленькая патока, вот почему приходится перебрасываться от пьесы к пьесе, вдруг появляется новое разрешение некоторых задач для того, чтобы дать возможность {93} дискутировать, дать возможность спорить, а без этого спора нельзя никакого искусства построить.

Говоря насчет переделок — освоения классиков, я прямо скажу: бойтесь переделок как огня. Переделка — очень трудная вещь.

Переделывать можно, если основная мысль автора остается на месте, тогда вы имеете право переделывать. Как мы сделали с «Лесом» — его экспозиция занимала два акта, мы эту экспозицию переделали таким образом, что основные сцены разрезали на части, но все основные расстановки действующих лиц остались. Нужно заострять классовую борьбу и выявлять расстановки сил, а то можно впасть в такую ошибку, в которую впали мои соседи с «Гамлетом» — ничего не осталось от Шекспира[[123]](#endnote-100). Нельзя так делать. У меня появились «последователи» в смысле переделок классиков: там (ГосТИМ) допустил Главрепертком[[124]](#endnote-101), там разрешили, — давай и мы так делать. Это трудная вещь, нельзя так легкомысленно относиться к этому. Появились черт знает какие вещи. В ТРАМе Соколовский поставил «Недоросль» так, что все перепутал[[125]](#endnote-102). Тогда напиши новую пьесу — зачем путаешь Фонвизина? Нельзя маски путать, нельзя, чтобы первый цанни превратился во второго цанни[[126]](#endnote-103). Это вроде того, если бы Чацкий ходил как Расплюев.

Ставя «Бориса Годунова», я тоже буду делать переделки, но не внешнего свойства, а только внутреннего. Я не хочу стронуть с места ни одного эпизода, но внутренне я могу иными глазами посмотреть на Бориса Годунова, так же как ту же роль, скажем роль Гамлета, актер, будь то Мочалов, Сальвини, Росой и т. д., будет играть с новыми физическими данными, с новой техникой, с новым взглядом на своего Гамлета, так же и мне, как режиссеру, дозволено смотреть на пьесу своими глазами. Делая роль Германа на базе пушкинской повести, нужно, чтобы в нем звучало мое современное отношение к нему, а современный человек так смотрит на Германа, что в нем отражаются и Стендаль, и Байрон, и Лермонтов.

<…> Путь каждого художника должен быть необычайно искренен и органичен. Ко всякой идее, которую ты проводишь, нужно подготовляться годами, нужно сживаться с этой мыслью, нельзя фокусами заниматься. Мы много делаем ошибок, и мы, увидев это, часто говорим себе: «Плохо выполнено. Вот эта лесенка *(показывает на установку “Свадьбы Кречинского”, которая стоит на сцене)* не удалась, паршиво сделана», — но все же и на ней, на этой дурацкой трибуне удалось великолепно сыграть Ильинскому. Мы говорим: «Тут мы ошиблись, но тут мы выиграли, вы видели, как он прошел, — прямо любо-дорого смотреть, и искренне, без дешевого трюкизма». И вот на основе удачного подбора репертуара, избегая трюкизма и механистичности, {94} избегая переделки и всякой стилизации, можно найти подлинный реализм. Но всякий подлинный реализм — значит на базе какой? На базе условного театра. В области натурализма он невозможен. Это не значит — идти по пути формального хода. Это значит — не забывать, что нельзя отрывать форму от содержания.

Современный режиссер отличается от режиссера прошлого тем, что он знает один секрет. Так же как Павлов, когда он изучает мозг, он знает, какие рефлексы вызывают какие ассоциации. Мы не примитивно строим мизансцены — направо, налево. Мизансцены играют на театре такую значительную и большую роль, как гармонизация в музыке. Какая-нибудь мелодия в руках Хиндемита — одна, в руках Стравинского — другая, в руках композитора фашистского — третья. Так что мизансцены играют тоже такую же роль, как мелодия, которая сказывается в произнесенной фразе, во внешнем рисунке. Мизансцены работают на ассоциативных способностях зрительного зала, и вот угадывать, чтобы вызвать нужную ассоциацию, — это задача театра. Мыслительный аппарат зрительного зала еще сложнее, чем мыслительный аппарат там, на сцене. Там мысль одного человека, а здесь сидит тысяча человек, да еще совершенно разные — молодой студент, а рядом старый профессор, а рядом с профессором — работница какого-нибудь завода, а рядом с ней — красный командир и т. д. Происходят разные ассоциации, море различных ассоциаций, море различных впечатлений, и мы должны уметь так расшевелить мысли зрителей, чтобы старый профессор стал иначе работать, домработница стала иначе готовить кушанья. Возникает новая воспитательная задача театра, который зовет современных драматургов. <…>

## **{****95}** [О гастролях Мэй Лань-Фана] Выступление в ВОКСе 14 апреля 1935 года[[127]](#endnote-104)

Появление у нас театра д‑ра Мэй Лань-фана гораздо значительнее по своим результатам, чем мы это предполагаем. Мы сейчас только удивляемся или восторгаемся. Мы, строящие новый театр, взволнованы, потому что мы уверены, что, когда д‑ра Мэй Лань-фана в нашей стране не будет, мы все почувствуем необычайное его влияние на нас.

Вот я как раз сейчас должен был возобновить мою старую работу — «Горе уму» Грибоедова. Я явился на репетицию по возобновлению после двух-трех спектаклей, которые я увидел у д‑ра Мэй Лань-фана, и я почувствовал, что я должен все изменить из того, что я делал раньше.

Среди нас, советских режиссеров, есть много режиссеров весьма малограмотных. В этом надо с полной откровенностью признаться. Многие почувствуют желание, вернее, захотят подражать неуклюже этому театру, брать от него такие вещи, как перешагивание невидимого порога, играть на одном ковре «экстерьер» и «интерьер». Это все мелочи, а вот я думаю, что те из режиссеров, которые чувствуют в себе некоторую силу что-то сказать, те, которые стали зрелыми мастерами, конечно, впитают в себя то, без чего жизни театра нет.

Всегда мне приходят на память строки к вопросу о преобразовании драматической и театральной системы, которые с таким {96} азартом и таким сознанием высказывал Пушкин. Я не буквально его цитирую: «Чудаки! Ищут в театре правдоподобия. Какого черта! когда драматическое искусство в самой основе своей неправдоподобно»[[128]](#endnote-105).

Ту формулу, к которой влек нас Пушкин, я увидел осуществленной, и идеально осуществленной, в этом театре. Когда мы ведем исторический обзор от времени Пушкина до наших дней, то мы сразу видим эту борьбу двух течений на русском театре: одно течение, которое нас ввело в тупик натуралистического театра, и другое течение, которое получило широкое развитие только в дальнейшем. Недаром лучшие вещи Пушкина до сих пор не игрались, а если они и начинали играться, то все-таки игрались не в той системе, которая нам была дана, предложена китайским театром. Представьте себе пушкинского «Бориса Годунова», сыгранного в приемах д‑ра Мэй Лань-фана. Вы получите перелистывание страниц этих картин без малейшей потуги вдаваться в натуралистическое болото, которое делает вещи отвратительными.

Переходя к тому, что есть радостного в театре д‑ра Мэй Лань-фана (всего не перескажешь), я бы хотел сейчас отметить самое необходимое, на что нам нужно указать.

У нас очень много говорилось о культуре глаз на сцене, о культуре мимической игры лица, о культуре рта. Много говорилось последнее время о культуре движений, о координации слова и движения[[129]](#endnote-106), но мы забывали о том главном, о чем напоминал д‑р Мэй Лань-фан, — о руках.

Товарищи, можно прямо сказать, обойдите после его спектаклей все театры, и вы скажете: нельзя ли отрубить всем руки, потому что они совершенно бесполезны. Давайте отрубим руки, если мы их видим просто торчащими из манжет, но ничего не выражающими, ничего не говорящими или говорящими о чем-то другом, о чем не следует говорить.

У нас много на сцене актрис, но я не видел ни одной актрисы на нашей сцене, которая бы передавала то женственное, что передает д‑р Мэй Лань-фан. <…>

Затем у нас очень много говорят о так называемом ритмическом построении спектакля. Но те, кто видел работу д‑ра Мэй Лань-фана, скажут, что ритм, который дает этот гениальный мастер сцены, у нас не чувствуется. У нас все спектакли, от музыкальных до драмы, так построены, что ни одному из наших актеров не внушают необходимости следить за временем на сцене. У нас нет чувства времени. Мы, собственно, не знаем, что значит экономить время. Он считает терциями, а мы считаем минутами. Мы даже не считаем секундами. В наших часах нужно выкинуть секундную стрелку, она нам совершенно не нужна. Нужна минутная стрелка, такая стрелка, которая {97} бы заграбастывала сразу по 15 минут, — промежуточные дистанции для нас слишком малы.

Сколько же грехов мы бы у себя нашли после показа своей работы этими замечательными мастерами! Я, конечно, в свое время дам более развернутое обследование этого вопроса, потому что я являюсь не только режиссером, но и педагогом, и я обязан отчитаться перед молодежью, которая учится в наших школах.

Но уже сейчас мы ясно видим, что приезд д‑ра Мэй Лань-фана будет страшно значителен для будущих судеб советского театра, и снова и снова нам необходимо будет вспоминать о лучших заветах Пушкина, ибо эти заветы тесно сплетаются с тем, что реализовано в работе д‑ра Мэй Лань-фана.

## **{****98}** О второй сценической редакции «Горе уму» Из лекции для сотрудников «Интуриста» 23 апреля 1936 года[[130]](#endnote-107)

<…> Почему у нас произошло изменение названия? «Горе уму». Ведь мы взяли первоначальное название этой комедии, которое было дано ей Грибоедовым. Впоследствии он это название перечеркнул и написал вместо него «Горе от ума». Чем он руководствовался, мы точно не знаем, но мы можем строить догадки. Если мы будем брать на слух то и другое название — «Горе уму» и «Горе от ума», — то, конечно, «Горе уму» звучит эмоциональнее. Если прибавить еще восклицательный знак, то получится иронический смысл этих слов (такое восклицание, как когда говорят: «Горе тебе, совершившему преступление!»; это делается для придания пафоса восклицанию и встречается в старых трагедиях — у Сумарокова, Тредьяковского и других). Можно предположить — Грибоедов испугался, что в самом заглавии лежит какая-то ироническая эмоция, и дал более спокойное название — «Горе от ума», которым показывает, какие, мол, бывают недоразумения, если человек слишком умен.

Изменив заглавие, мы стали изучать материалы, предварительные эскизы, которые имелись у Грибоедова. И в нашем распоряжении имеются замечания самого Грибоедова, в которых он пишет: «Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь, в суетном наряде, в который я принужден {99} был облечь его»[[131]](#endnote-108). Как видите, здесь он сразу дает нам ключ: значит, он написал пьесу настолько острую для того времени, настолько опрокидывающую основы, настолько задевающую ряд людей, что он сам признается, что вынужден был нарядить ее в такой «суетный наряд». Следовательно, первоначально эта вещь была задумана как некая сценическая поэма или некая сценическая трагедия, и мы при изучении этой пьесы увидели, что в ней прорываются такие моменты, хотя, с другой стороны, имеются все элементы французской комедии — это и есть тот «суетный наряд», в который он вынужден был облечь пьесу; он должен был писать по трем знаменитым формулам французской комедии: единство действия, единство времени, единство места.

Но, конечно, первоначальный план где-то как-то просачивался и, с нашей точки зрения, в очень большой мере он просочился в последнем акте. И мы попробовали во второй редакции (как вам известно, в первой редакции, в 1928 году, мы были еще очень робки и также пошли вслед «суетному наряду» пьесы) при постановке последнего акта рассматривать его под углом зрения той неосуществленной сценической поэмы «гораздо великолепнее и высшего значения». И вот, когда я так поставил пьесу и мизансцены сделал не те, которые соответствуют принципам французской комедии, а построил их по принципу французской трагедии в духе Расина и Корнеля, я увидел, что текст не только гармонирует с этими мизансценами, но и зазвучал гораздо более сильно, причем выступила новая концепция, которая подняла в этом спектакле образ Софьи. В первой половине пьесы это образ Софьи, который обрисован знаменитым письмом Пушкина к Бестужеву от 25 января 1825 года. Это письмо вам необходимо себе отметить и на него обязательно указать. В начале 1937 года — дата столетнего юбилея, не юбилея, а мессы по кончине нашего величайшего поэта — Александра Сергеевича Пушкина, и вам нелишне отметить рецензию Пушкина по поводу Грибоедова. Это необходимо, потому что на Четвертом фестивале вам обязательно надо провести глубокую пропаганду Пушкина. Всесоюзный пушкинский комитет, членом которого я состою, рассматривает эту дату, как дату, которую мы будем отмечать в международном масштабе. Неизвестно, будет ли это в феврале или несколько позже, но, во всяком случае, в начале 1937 года это будет. Поэтому вам надо подогреть интерес иностранных гостей к этим пушкинским дням. Эту задачу вам надо поставить перед собой и о ней подумать. Поэтому я и говорю вам об этом письме.

Когда я приступил к трактовке пьесы, я взял именно это письмо и положил его в основу. Меня лично заинтересовало, почему Пушкин так строго, так критически отнесся к этому {100} произведению Грибоедова; мы знаем его отношение к Грибоедову и по целому ряду других замечаний и ссылок. Но вот к этой пьесе он оттого так строго отнесся, что увидел какие-то срывы, которые получились у Грибоедова. Конечно, всего он сказать не мог, потому что, если бы он сказал все, что можно было сказать о пьесе Грибоедова, он этим повредил бы ему. Пьеса и так была под запретом, о сцене и думать было нельзя. В этом письме Пушкина имеется такая двусторонность. (Вы знаете, как бывает в монете: повернешь с одной стороны — решка, с другой — орел.) Так вот, с одной стороны, в этом письме имеется критика, замечания, а с другой стороны, если заглянуть поглубже, то Пушкин как бы подсказывает те исправления, которые Грибоедов мог бы не принять, но которые мы принять обязаны, так как Пушкин этим письмом помогает нам кое-что вскрыть. Например, с точки зрения Пушкина, Грибоедов делает большую ошибку в том, что он заставляет умного человека Чацкого метать бисер перед свиньями. По мнению Пушкина, Грибоедов умен, а Чацкий его не очень умен, так как мечет бисер перед свиньями.

Это, например, подсказало мне необходимость изменить знаменитый монолог: «А судьи кто?» Этот обличительный монолог я ставлю таким образом, что Чацкий направляет его не в адрес Фамусова и Скалозуба, — я не оставляю его с ними втроем, — а делю сцену пополам и даю две комнаты — налево Скалозуб, спящий Тугоуховский, Фамусов, а направо сажаю ряд молодых людей, которых нельзя назвать так просто «декабристами», как это сделала наша пресса. Это некоторое вульгаризирование. Они — единомышленники Чацкого, которые интересуются революционными идеями. Поэтому они читают вольные стихи Пушкина, стихи Рылеева. Это отнюдь не означает, что они-то и есть декабристы. Нет, декабристы, которые вышли на Сенатскую площадь, — не те люди, которых вы видите здесь. Но эту мысль провести необходимо, потому что она является ключом, помогает разгадать, кто такой Чацкий. Ведь когда Чацкий выходит на сцену, экспозиции никакой нет. Часто бывает в пьесе, что в экспозиции наговаривается очень много о действующем лице, и когда это лицо выходит на сцену, вам уже внушено соответствующее восприятие. Здесь же экспозиции нет: просто молодой человек, который критикует каких-то лиц, перебирает какие-то карточки, но вы не знаете его биографии, не знаете, кто он. Тем, что эта сцена вводится, вы невольно начинаете понимать: попав в Москву, он оказывается не в фамусовской Москве, а в какой-то другой ее части, в другой среде, в которой имеются иные интеллектуальные интересы, которая насыщена революционными идеями. Это заставляет зрителя иначе относиться к нему.

{101} У нас нем монолога «Французик из Бордо…». Я этот монолог исключил, так как, подняв Чацкого до борьбы, до связи с революционными идеями, я не мог заставить его говорить монолог «Французик из Бордо», являющийся славянофильским, потому что этот монолог в устах такого Чацкого звучал бы не прогрессивно, а реакционно.

<…> Разделение комедии на эпизоды, развитие сюжета в пределах авторского задания позволили мне подбором сценических мотивировок и другими средствами сценической выразительности глубже и нагляднее раскрыть перед зрителем картину нравов. Это, естественно, нарушая традиционные каноны актерского исполнения, дало возможность расширить границы сценического жанра, органически сочетав строгий реализм с присущими комедии Грибоедова элементами русского романтизма и французского классицизма.

В заключительной части комедия Грибоедова уже становится трагедией в духе французского классицизма. Для очень тонкого вкуса это будет казаться некоторым нарушением канонов, тех законов, которые поставил себе автор, а мы знаем, что всякого автора надо судить по тем законам, которые он сам себе поставил. Поэтому здесь нас могут обвинить, что мы вроде варваров. Тут вы должны обязательно стать на нашу защиту и отметить, что у Грибоедова была именно такая задача, что первым его замыслом было создание сценической поэмы, причем он мыслил создать спектакль «гораздо великолепнее и высшего значения».

Это не просто комедия нравов — такая французская комедия, где по сцене бегает субреточка Лиза, а старичок Фамусов за ней ухаживает. Ведь можно так рассказать эту комедию, что вы просто откажетесь ее смотреть. Получится что-то вроде французского водевильчика. Или же я могу рассказать ее так, что раскрою ее высшее значение. Эта установка не придумана Мейерхольдом, а вытекала из всех тех обстоятельств, при которых пьеса была создана.

<…> Во всех учебниках имеется справка, что в пьесе Грибоедова показываются чиновники, а Молчалина характеризуют, как низкопоклонника, подхалима — обязательно такая трафаретная характеристика Молчалина.

Мы здесь делаем поправку. Нам кажется, что Фамусов — это чиновник московский, чиновник московского масштаба, причем мы понимаем ту Москву, которая не являлась столицей России. Столицей был Петербург. В Петербурге была резиденция царя, в Петербурге были все учреждения — Сенат, Синод, министерства, Третье отделение, тузы, жандармерия. Поэтому, когда я говорю о московском масштабе, я понимаю ту Москву, которая была в то время. Надо четко знать, что Фамусов, хотя он и {102} крупный чиновник в Москве, но поскольку он в Москве, то по сравнению с петербургскими чиновниками он меньшего ранга, меньшего масштаба. Молчалина же я трактую, как будущего-чиновника петербургского. Я это делаю намеренно, чтобы показать, что программа-максимум, карьеристическая программа-максимум Молчалина, — это и есть программа всего чиновничества, мечтавшего о Петербурге. Когда вы смотрите такую вещь, как «Ревизор», имеющую иные задачи, и когда Гоголь начинает разоблачать чиновничество в Петербурге, то он также не Петербург берет, а самую захудалую провинцию и в уста этих провинциальных чиновников вкладывает мечту о Петербурге, как линию карьеристического ухода из всякой дыры, из всякой щели. Если исходить из этой программы-максимум, становится понятен знаменитый монолог Молчалина о том, что он всем готов служить… «собаке дворника, чтоб ласкова была…» и т. д.

У Гоголя мы видим насилие над человеком — «запереть, связать» (то, что потом по гоголевской линии развил Сухово-Кобылин), всю эту подхалимско-взяточническую, инквизиторскую аппаратуру.

Поэтому я и даю такого Молчалина, чтобы публика видела, что это не просто какой-то стряпчий, смазливый и, в общем, безвредный. Это снижает комедию. Здесь вы видите, что это человек волевой. Столыпин тоже сначала был чиновником особых поручений в каком-то учреждении. Так вот, как вы думаете, как ходил Столыпин, когда был чиновником? Он мог прийти в кабинет к своему начальству, заложив пальцы за жилетку. Директор начинает уважать такого чиновника, его можно было пустить в салон или на дипломатический прием. Садясь перед, директором, такой чиновник не обязательно сядет на краю, как стряпчий у Островского, а развалится в кресле. Это дает ему больше власти в руки. И Фамусовы сами не замечают, как подпадают под его влияние. В самом деле, рано утром Молчалив является к Фамусову и заставляет его подняться по лестнице в кабинет, чтобы подписать бумаги. Это показывает, что Фамусов находится в руках у своего секретаря. Тот вьет из него веревки, да еще и с помощью баб это делает. Он забрал в руки всю женскую часть дома; по его желанию Софья врет про какой-то сон,и Лиза ему подчиняется — и даже Филька-швейцар. Здесь режиссурой произведен пересмотр характеристики этого лица. <…>

## **{****103}** [Вступительное слово к репетиции-уроку] 25 апреля 1936 года[[132]](#endnote-109)

Сегодняшней репетицией-уроком я хочу сделать почин по организации публичных репетиций. Цель этого начинания — сплотить московских актеров.

<…> От нас требуют, чтобы театры поднялись на большую высоту. Но если мы не будем делиться опытом, то процесс этого восхождения будет очень затруднителен. Поэтому мне кажется, что надо попробовать открыть наши двери и дать возможность посещать такого рода лаборатории *(аплодисменты)*. Тут затруднение в том, что как раз наши рабочие часы совпадают с рабочими часами в ваших театрах. Но ведь не все бывают заняты каждый день на репетициях, иногда бывают свободными в тот или иной день, и они могут прийти на репетиции. Но было бы плохо, если бы вы пришли сюда вроде как на спектакль.

Я сегодня шел сюда с тревогой. Я знаю, что некоторые придут сюда с большой серьезностью, а некоторые просто из любопытства посмотреть. Я таких людей буду бояться, и мне и актерам будет трудно работать. Нам придется, как говорит Олеша, вытрющиваться, для того, чтобы тем, кто пришел сюда из любопытства, не было скучно. Поэтому я вам заявляю, что не поддамся на эту удочку и вытрющиваться не буду. Я вас пригласил на рядовую репетицию, которая была назначена уже давно по плану. Правда, бывает так, что я иногда прихожу и {104} говорю: «Хотя на сегодня назначена, например, репетиция “Ревизора”, но я ее отменяю и репетирую эпизоды из другого спектакля». Это не значит, как многие думают, что я ломаю план. Нет. Это бывает потому, что или я себя еще не чувствую готовым к этой репетиции, или сил у меня нет, чувствую физическое недомогание, — эта репетиция требует 100 % сил, а у меня сегодня желудок расстроен или горло болит. Тогда я меняю репетицию на более легкую. Иногда причина отмены репетиции бывает в актерах, которые заявляют, что сегодня у того или другого болит горлышко, и т. п.

Сегодня мы будем работать над исправлением некоторых эпизодов «Ревизора». К 8‑му числу мы сдаем режиссерскую и актерскую перемены этого спектакля. Так сказать, приспособим этот случай к юбилею[[133]](#endnote-110).

Мы работаем сейчас над тем, чтобы сделать исправления в актерской части. Какого рода будут эти исправления? Вы это сегодня увидите.

Люди, которые знакомы с моей биографией, те знают, что у меня так полагается: максимум 10 лет и на 11‑й год меня начинает тошнить и я должен менять. Я и изменял «Маскарад», «Горе от ума».

Вы знаете, что за десять лет нарастает такой жирок, происходит целый ряд наслоений. Актеры это называют: они усовершенствовались в своей роли. Я знаю, что это значит — усовершенствоваться. Есть, конечно, такие актеры, которые действительно усовершенствовались, но 99 процентов, давайте — 95 процентов не совершенствуются, а наживают жирок. Это полезно знать.

У нас спектакль «Лес» шел раньше с 33 эпизодами и продолжался этот спектакль 41/2 часа. Потом эти 41/2 часа превратились в 5 и 51/2 часов. Мы задумались: не подсократить ли несколько эпизодов? Пересмотрели спектакль и нашли возможным снять семь эпизодов. Спектакль стал продолжаться 41/2 часа. Потом смотрим, спектакль опять разбухает. Решили снять еще несколько эпизодов, осталось 23 эпизода и проводили этот спектакль в течение 4 часов. Потом, глядь, опять разбухать стал спектакль, опять сократили эпизоды до 16. Вы посмотрите, было 33 эпизода, потом 26, потом 23, затем — 16, и все же эти 16 эпизодов шли 4 часа. Я уверен, что если б этот спектакль сократить даже до двух эпизодов, то все равно меньше 4 часов он не шел бы. Вот какое безобразие!

Вот мы там, в зрительном зале *(показывает)*, построили будочку, там сидит человек с секундомером и записывает. Мы должны найти виновного, кто способствует растягиванию спектакля. Потому что недостаточно констатировать такой факт, что мы сокращаем количество эпизодов, а спектакль все-таки {105} идет в течение 4 часов, — мы должны, повторяю, найти виновных. Мы записываем. Вот, скажем, установлена такая-то сцена: дуэт или трио, и когда этот спектакль идет в порядке и режиссер говорит: «Это моя трактовка», — автор говорит: «Совершенно правильно», — и актеры говорят: «Да, все хорошо, удобно». — Вот тогда, на таком спектакле мы записываем, что этот дуэт или трио длится 4 минуты. Через некоторое время мы контролируем, выдерживают ли актеры этот срок, и оказывается, что вместо установленных 4 минут они играют 6 – 7 минут.

Это вероятнее всего объясняется следующим. Сидит какой-то актер в уборной, гримируется. Он играет эпизодическую роль. Он намазался, напяливает на себя определенный костюм, очень даже неудобный, возится долго с приготовлениями к выходу, а роль-то у него всего на 3 минуты. Ему же обидно. «Я, можно сказать, — рассуждает он, — отказался от очень интересного приглашения в гости». В зрительном зале сидят его знакомые, которым он дал контрамарки, а в уборной актеры, гримирующиеся рядом с ним, издеваются, что у него такая коротенькая роль, — стоит ли столько одеваться, готовиться к лей? И вот он решает, выходя на сцену, поиграть подольше, показать своим знакомым, как он играет, — и вот вам — спектакль удлиняется.

Я вспоминаю слова Гофмана, который говорит: «Всё человечество разделяется на просто людей и на музыкантов». Так вот, такие люди — просто люди, потому что музыканты отлично знают: то, что должно длиться 30 секунд, должно длиться только 30 секунд и не больше. Конечно, мы же понимаем, мы же не педанты. Может быть и должен быть целый ряд колебаний и отклонений в игре актера, потому что если сегодня человек пришел с большим запасом сил и в нем вспыхивает большая возбудимость, чем на этом же участке вспыхнула возбудимость вчера, то тут произойдет колебание. Ну и что же, пусть эти 30 секунд превращаются в 35 – 36 секунд, но чтобы эти 30 секунд превратились в две минуты? Это безобразие надо ликвидировать.

Значит, мы за корректуру «Ревизора» принялись таким образом: пересмотреть все жирные места, все наслоения.

Затем, вторая страшная, большая ошибка не только в нашем театре, но и во всех театрах Москвы и на периферии, — это то, что актеры не всегда отдают себе отчет в том, что есть главная линия и что — второстепенная. Часто бывает, что на второстепенную линию или, как в искусстве называют, побочную линию попадается актер очень сильной индивидуальности, и он второстепенную линию выпячивает до значимости главной линии. Вот это — величайший вред. Мы знаем из истории театра… Я всегда привожу спектакль «Чайка». Возьмем исполнителя {106} роли Сорина. Есть же разница между линией Сорина и Арка диной? Представьте себе, что спектакль идет в Александринском театре и роль Сорина играет Варламов, и он выпячивает эту роль таким образом, в силу своего таланта он так играет, что публика, уходя после спектакля, говорит: «Никуда не годятся все актеры, вот Варламов играет, так это игра».

Значит, либо нельзя такому актеру дать такую роль, либо надо заставить его понимать и уметь различать второстепенную роль от главной.

Затем есть еще один момент, или здесь вина режиссера? Вот сегодня вы увидите, может быть, эпизод «Кадриль». Я его уже перередактировал. Я его перередактировал для себя, как режиссер, теперь я хочу снять некоторые места и внести корректуру и в актерскую часть.

Там была такая ошибка. Я вам ее сегодня покажу. В области мизансцены, например, я Хлестакова посадил не туда, куда следует, и не дал того, что называется планом в этой сцене, то есть главного хода. Сегодня я в первом эпизоде сделал исправление некоторых своих ошибок, которые я заметил уже после того, как прорепетировал этот спектакль. Только из зрительного зала я увидел свои ошибки, которые я сегодня буду исправлять. Вот такую работу вы сегодня увидите.

Иногда бывает очень полезно говорить о том, что является совершенно простым. Я вспоминаю свои гимназические годы, вспоминаю последний год. Вызывает меня учитель математики к доске и дает мне задачу по высшей математике. Стою я у доски с сознанием, что я уже без пяти минут студент, держу себя так гордо, а учитель (прекрасный это был преподаватель, М. П. Соловьев), когда увидел это мое состояние, взял и столкнул меня с этого высокого пьедестала, на котором я стоял, решая задачу по высшей математике. Он возьми и дай мне теорему с первой страницы геометрии, и оказалось, что я не знал. Вот так часто бывает в жизни, что самых обыкновенных вещей не знаешь. Актер чуть ли не будет скоро играть Гамлета, он уже все знает, вроде Радлова *(аплодисменты)*, но если вы его спросите азбучную вещь в области искусства, он не будет знать. Часто так бывает.

Мне уже много лет, скоро будет 40 лет моей сценической и режиссерской деятельности, вот я хочу посмотреть — не вру ли я на самой первой странице. Поэтому вам может показаться, что я буду разговаривать, как с детьми. <…>

Вчера я посетил Николая Островского, автора «Как закалялась сталь»[[134]](#endnote-111). Несмотря на то, что он прикован к постели и слеп, он настолько жизнерадостен, настолько энергичен, что в моих глазах только кажется, что он лежит. Я его не видел лежащим, я его видел ходящим по комнате, жестикулирующим. {107} Он был, если хотите, самым здоровым из всех нас, самым жизнерадостным, самым сильным.

Подумайте, человек ослеп, парализован, лежит недвижим, и когда какой-то дурак пришел к нему и сказал: «Я бы на твоем месте покончил с собой», — Островский ответил: «Вот здесь в ящике лежит мой револьвер, возьми его и застрелись ты на моем месте».

Я имел однодневную беседу со Львом Толстым, много беседовал с Антоном Чеховым, и Николая Островского я ставлю третьим. Такая необычайная культура, такое необычайное проникновение в правду жизни, такая способность понимать, что такое искусство. И я понял, что он прав, именно так надо поступать, нужно бороться за высокое качество нашего искусства, не либеральничая и не сентиментальничая. Если в производстве есть люди, которые мешают нам поднять искусство на большую высоту, то таких людей надо выбрасывать вон. Нам надо заняться действительно большим искусством, соответствующим нашей грандиознейшей эпохе *(аплодисменты)*.

Я вспоминаю слова Николая Островского. Он не говорит о себе в первом лице, если ему надо говорить то, что ему близко, он будет говорить в третьем лице. Он будет говорить о Корчагине и иногда забудется и вместо Корчагина скажет Островский. И вот, говоря об Островском в третьем лице, рассказывая о том, что переживал Корчагин, когда он потерял зрение, он нарисовал картину человека, который в тот же миг, когда перестал видеть, стал бороться с теми предметами, которые мешали ему двигаться, делать движения и жесты. Он отодвигал предметы, которые ему мешали. Он готов был эти предметы разрушать. Если он делал жест и его ударяла, например, чернильница или другой предмет, то он не приходил в отчаяние, а выражал свою ненависть этим предметам, которые ему мешают, потому что он утверждал бытие, он утверждал лозунг: «Да здравствует жизнь!» Поэтому мы утверждаем лозунг «Да здравствует искусство!» Этот лозунг должен ударять по пассивности, должен удалять все препятствия, которые стоят на нашем пути, и только при этих условиях мы сможем создать большое искусство.

Вот как мы должны работать. Вот как мы должны жить. Потому что нет другого фронта, как наш фронт. Действительно, приходится вспоминать слова Несчастливцева: «Нынче все лезут на сцену, из офицеров, из университетов». В легкой промышленности провалился, в тяжелой тоже провалился, в учреждении каком-то провалился, из Всесоюзного комитета искусства его выгнали, тогда ему ничего не остается, как идти в театр. Это никуда не годится.

# **{****123}** Статьи, публикации, воспоминания о В. Э. Мейерхольде

## **{****125}** Виктор Оголевец Лето в Полтаве

Уроженец Полтавы, я провел в этом городе детство и юность. Мой отец Степан Яковлевич Оголевец, участник народнического движения на Украине в семидесятые годы, впоследствии один из прогрессивных общественных деятелей Полтавы, принадлежал к кругам революционно-демократической интеллигенции города, которую с 1900 года возглавил переехавший сюда на жительство В. Г. Короленко. Кроме него к числу близких знакомых нашей семьи относились писатель Панас Мирный, художник-передвижник Г. Г. Мясоедов, бывшие политкаторжане, деятели земства и города, врачи, адвокаты…

Летом 1906 года к числу наших знакомых присоединился и В. Э. Мейерхольд, руководитель и режиссер прибывшей на гастроли в Полтаву драматической труппы «Товарищество новой драмы». Ее актеры были молодые люди, полные силы, энергии, надежд на лучшее будущее.

В это время у моих родителей гостил кузен Василий Тессен. Юрист и художник, он был связан тесной дружбой со многими деятелями искусства. В их числе были композитор И. А. Сац, актеры В. А. Подгорный, Б. К. Пронин. Двое последних входили в состав труппы Мейерхольда. Узнав, что в Полтаве находится Василий Тессен, они пришли к нам, чтобы повидаться с {126} другом. Вскоре, с разрешения моей матери, они привели с собой и других членов своего коллектива, и тогда уже стали бывать у нас большим обществом, в которое входили В. Э. Мейерхольд с женой. В те вечера, когда в театре не было спектаклей, они посещали нас и проводили время в прогулках, в беседах за чайным столом, в слушании домашней музыки. Все они отличались веселостью, остроумием, талантом, вносили с собою оживление.

В уютной, сердечной обстановке нашей семьи вспоминаю Всеволода Эмильевича, его гордо поднятую голову, вдумчивый взгляд глубоко сидящих умных глаз, мягкую улыбку выразительных губ, твердый, решительный голос и необыкновенное обаяние, исходившее от всего его внешнего облика.

Преданность Мейерхольда искусству была неизмерима, и он, по существу, не делал разницы между театром, живописью, музыкой, литературой. Все ему было близко, дорого. Все он переживал с глубоким, искренним чувством.

Живой и горячий собеседник, иногда даже резкий в суждениях о людях, об искусстве, Мейерхольд привлекал сердца всех, с кем сталкивала его жизнь, с кем соприкасался в своей деятельности. Он умел заставить слушать себя и за чайным столом становился центром оживленных, страстных, шумных и интересных бесед. С неослабевающим вниманием я слушал его эмоционально насыщенную, умную, горячую речь, улавливая каждое слово, когда он говорил о своих постановках, о театре, делился впечатлениями о нашем городе, о провинциальной публике, о ее отношении к театру…

Вспоминаю, как глубоко критически Всеволод Эмильевич подходил ко всем явлениям жизни, как был строг к своим собратьям по сцене, требуя безоговорочного подчинения принципам прогрессивного искусства.

Надо было видеть его восхищенную улыбку, сияющее лицо, блестящие от восторга глаза, когда он слушал лучшие номера нашего любительского репертуара — «Балладу» Грига, «Крейцерову сонату» Бетховена, Трио Чайковского…

Кроме радушия и гостеприимства артистам бесконечно нравилась наша прекрасная природа. Люди, приехавшие впервые на Украину из Петербурга и Москвы, не могли не почувствовать красоты, которая до того была им известна разве только по произведениям Гоголя. И когда мы выходили в поле, где видны были постройки с соломенными крышами и ряды пирамидальных тополей, из их уст раздавались восторженные восклицания и они говорили, что этой красоты не забудут никогда.

Быстро летели дни, приближая отъезд артистов из Полтавы. Они выражали искреннее сожаление о том, что приходится покидать наш уютный город, расставаться с нами.

{127} Город с грустью прощался с Мейерхольдом. Публика полюбила его постановки, а в Мейерхольде привлекал еще и его глубокий демократизм, прогрессивные взгляды на искусство, отношение к обществу, к людям. Не забыли полтавцы и того, что, несмотря на крайне неудовлетворительные материальные результаты гастролей, Всеволод Эмильевич всю выручку от двух спектаклей отдал на благотворительные цели.

Мейерхольд был не только режиссером и руководителем труппы, но и участвовал в спектаклях как актер.

Вдумчивая, проникновенная, одухотворенная и эмоционально насыщенная игра Мейерхольда, тонкий подход к изображаемым героям, трактовка их переживаний, чуткая, оригинальная интерпретация и раскрытие авторского замысла, эстетически продуманное, изящное внешнее выражение сложных психологических моментов без ложной аффектации и без утрировки обнаруживали в нем исключительное актерское дарование.

Мейерхольд обладал непревзойденным талантом перевоплощения. Наблюдая его игру на сцене в разных пьесах, зритель видел перед собой образы совершенно различных людей с их неповторимыми индивидуальными чертами, забывая, что играет один и тот же человек, что ведь и костюм на нем иногда тот же самый, в котором он бывает в обществе. И при минимальном гриме зритель видел перед собой совсем другие черты лица…

Незабываемое впечатление произвело на меня исполнение Мейерхольдом роли Освальда в «Привидениях» Ибсена. Оно буквально потрясало, а сцена с матерью, когда Освальд на грани безумия понял, что ему не уйти от преследующих его «привидений», навсегда врезалась в память как одно из лучших сценических воплощений человеческого страдания и отчаяния…

Своей целью Мейерхольд ставил пропаганду лучших русских и зарубежных драматургических произведений. Он стремился обеспечить максимально большему кругу зрителей возможность приобщиться к искусству, и потому расценка театральных билетов была очень низкой: так, например, первый ряд партера стоил 1 р. 50 к., галерея 25 коп., и т. д.

Это оказалось крупным тактическим просчетом. Проявляя при решении этого вопроса благородный демократизм, руководитель труппы не учел психологию провинциальной публики, которая решила, что *хороший* театр не будет дешево продавать билеты, и со всех сторон пошли такие разговоры:

— Какая-то захудалая труппа… Довольствуются копейками… {128} Да чтобы я пошел смотреть этих нищих, зазывающих публику на даровщинку…

В результате первые спектакли Товарищества новой драмы шли при почти пустом зале. И только с течением времени, когда зрители по достоинству оценили и художественность постановок и игру артистов — каждого в отдельности и всего ансамбля, — спектакли стали дружней посещаться, и последние уже проходили при переполненном зале.

Репертуар располагал в пользу труппы, так как в него входили не шедшие ранее в Полтаве пьесы Чехова, Горького, Ибсена, Шницлера.

В. Э. Мейерхольду нравилось устройство Полтавского городского театра. К авансцене театра, имевшей ширину около двух метров, примыкало помещение для оркестра на сорок человек, шириной около четырех метров. В тех случаях, когда спектакль шел без оркестра, поверх оркестрового помещения, на одном уровне со сценой, накладывался специальный настил. В результате сцена удлинялась на шесть метров (два метра за счет авансцены и четыре за счет закрытого оркестрового помещения). «Образуемая таким образом эстрада, — писал впоследствии Мейерхольд об этом театральном здании, — создает сильно выдвинутый в зрительный зал просцениум»[[135]](#footnote-26).

Это устройство обеспечивало артистам «Новой драмы» более тесное общение со зрителями, которые психологически становились как бы участниками спектаклей. Труппа играла без декораций (некоторые сцены шли «в сукнах»), а иногда без занавеса, и такое приближение исполнителей к зрителям не вызывало технических затруднений.

В июне 1906 года в Полтаве были даны спектакли: 4‑го — «Барышня Юлия» А. Стриндберга и «На дворе во флигеле» Е. Чирикова, 7‑го — «Привидения» Г. Ибсена, 10‑го — «Последние маски» А. Шницлера и «Сумасшедший» («Чудо святого Антония») М. Метерлинка, 11‑го — «Каин» О. Дымова, 18‑го — «Сон тайного советника» И. Потапенко, и «Грех» Д. Пшибышевской, 19‑го — «Последние маски» и «Сон тайного советника» (в пользу недостаточных учеников реального училища), 25‑го — «Дядя Ваня» А. Чехова. В июле: 1‑го — «Эдда[[136]](#footnote-27) Габлер» Г. Ибсена, 2‑го — «Вишневый сад» А. Чехова, 4‑го — «Дети солнца» М. Горького, 8‑го — «Крик жизни» А. Шницлера и «Гастролерша» И. Щеглова (в пользу евреев, пострадавших от погрома в Белостоке), 9‑го — «Чайка» А. Чехова, 12‑го — «На дне» М. Горького, 15‑го — «На пути к браку» О. Гартлебена, 16‑го — «Варвары» М. Горького.

{129} Довольно подробное представление о полтавских гастролях Товарищества новой драмы дают рецензии полтавских газет. Эти отзывы (с сокращениями) приводятся ниже.

### Отзывы полтавской прессы о спектаклях Товарищества новой драмы

### Газета «Полтавщина»

*№ 66 от 7 июня 1906 г*.

В воскресенье 4 июня состоялся первый спектакль Товарищества новой драмы. Поставлены были пьесы: Стриндберга — «Барышня Юлия» и Е. Чирикова — «На дворе во флигеле».

… Пьеса («Барышня Юлия». — *В. О*.) не только лишена общественного характера, но даже и психологического интереса. Это — патологическая картина, так как несомненно графиня Юлия — патологический тип с тяжелой наследственностью.

… Роль графини Юлии г‑жа Будкевич провела очень сильно, особенно в последнем действии разочарования и трагической развязки. Хорош был и г‑н Нароков. Г‑жа Сафонова в роли служанки Христины нас мало удовлетворила. Внешняя постановка безукоризненна.

Что касается пьесы г. Чирикова, то постановку ее вообще, а особенно в первый же спектакль, мы считаем очень крупной ошибкой со стороны симпатичной труппы. В пьесе Стриндберга как-никак все-таки видна рука незаурядного писателя. Г‑н же Чириков как драматург совершенно бездарен и его трафареточные, скопированные по чужим образцам пьесы вызывают лишь убийственную скуку. И нас удивляет, что талантливый артист школы Станиславского г. Мейерхольд включил в репертуар и г. Чирикова. Поставлена была пьеса менее удачно. Отметим хорошую игру г‑жи Нарбековой. Г‑жа Черокова переигрывала и все время в ее игре не чувствовалось естественности.

От души желаем интеллигентной труппе полного успеха у публики.

*А. Д*.[[137]](#footnote-28)

*№ 68 от 9 июня 1906 г*.

Второй спектакль Товарищества новой драмы, состоявшийся 7 июня, привлек значительно больше публики, нежели первый. Этому можно только порадоваться, так как Полтава, несомненно, впервые имела возможность смотреть «Привидения» Ибсена в такой тщательной и вдумчивой {130} постановке, как в отчетный спектакль. И вероятно, не одна Полтава. Редкая труппа, даже столичная, проявляет столько художественного вкуса в постановке ибсеновских пьес, сколько проявила его труппа г. Мейерхольда.

Просто, красиво и изящно убранная сцена, удачное освещение. На каждой мелочи заметна заботливая рука художника, руководящаяся превыше всяких эффектов жизненной, художественной правдой. При первом взгляде на сцену сразу чувствуется серьезное отношение к сложному сценическому искусству.

… Говорят, что в игре московских артистов г. Станиславского особенно поражает то обстоятельство, что никто своей игрой не выделяется, причем получается поразительный ансамбль. Это, впрочем, едва ли возможно. Не было этого и в «Привидениях». Г. Мейерхольд, например, роль Освальда провел с захватывающей, яркой силой, в поразительно выдержанном тоне, с большим нервным темпераментом. Такая игра выделялась бы и при более сильных сотрудниках по сцене, чем те, каких он имел. Его игра была одним из полюсов, так сказать, отчетного спектакля, противоположным полюсом которого являлась довольно-таки слабая, мало естественная и неопытная игра г‑жи Мошковой, исполнявшей роль Регины. Между этими двумя полюсами приблизительно на одном месте следует поставить исполнение остальных трех ролей пьесы, которое, вероятно, и является общим для всей труппы. Оно характеризуется вдумчивой серьезностью, умом и опытностью, способными создать то, что называется «настроением».

С удовольствием отмечаем уменье г‑жи Нарбековой быть разнообразной. Только талантливая артистка одинаково успешно может провести такие непохожие одна на другую роли, как фру Альвинг и старуха в пьесе Чирикова. <…>

*А. Д*.

*№ 71 от 13 июня 1906 г*.

В субботу 10 июня Товариществом новой драмы были поставлены две пьесы: «Последние маски» Шницлера и «Сумасшедший» Метерлинка. Не знаем, случайно или преднамеренно произошел выбор этих пьес для одного спектакля. Как бы там ни было, они, несомненно, имеют что-то общее, если и не в замыслах авторов, то в самих образах, воспроизводимых артистами. Это — маски, заслоняющие живое человеческое лицо, обычаи, традиции, мелочные интересы, условности, застилающие плотной пеленой самую жизнь и человеческую душу.

… Первая пьеса слабее и сама по себе и слабее была сыграна. Г. Мейерхольд роль актера Якверта провел очень хорошо. Его актер Якверт был именно больным актером, а не просто больным или просто актером в больничной обстановке. Что же касается остальных, надо сказать, что игра их была несколько бледновата.

… Гораздо удачнее была сыграна пьеса Метерлинка. Тут почти все были типичны в изображаемых лицах. Типичны, разумеется, и самые персонажи пьесы, гораздо типичнее, во всяком случае, бледно очерченных Шницлером в «Последних масках». Но и игра артистов положительно не оставляла желать ничего лучшего. Нельзя было ярче нарисовать самоуверенных пошляков Гюстава и Ашилля, чем это сделали г. Нароков и г. Браиловский, нельзя было быть суше и ничтожнее, чем доктор (г. Ракитин), плутоватее, чем фарисей кюре (г. Снегирев) и т. д.

Но особенно мы все-таки должны выделить игру г‑жи Нарбековой (Виржини). Она была пленительно непосредственна, проста и ясна, как ребенок! <…>

*А. Д*.

{131} *№ 79 от 22 июня 1906 г*.

В субботу 17 июня спектакль Товарищества новой драмы, к сожалению, не мог состояться за полным почти отсутствием публики. Своим непосещением спектаклей Товарищества полтавская публика только доказывает отсутствие у нее серьезного художественного вкуса, но… очевидно, с этим приходится примириться, и те немногие зрители, которые были в субботу в театре, могли только взглянуть на обставленную с замечательным вкусом сцену, пустой зал — и с неприятным чувством уйти домой…

Воскресный спектакль, быть может, в известной степени вознаградил артистов, если не количеством публики, то том горячим приемом, какой она им оказала. Дружные вызовы артистов после первых актов превратились по окончании первой пьесы в сплошную и долгую овацию. Артистов забросали цветами, и вызовам не было конца. По настойчивому требованию публики выходили также г. Мейерхольд и художник г. Костин. Из отдельных исполнителей мы должны, разумеется, прежде всего отметить г‑жу Будкевич, проведшую свою роль с несравненным блеском. Ее игра была чрезвычайно разнообразна оттенками, полна нервной силы и экспрессии. Только такие артистки могут заставить смотреть с интересом малосодержательную пьесу, каковой является драма г‑жи Пшибышевской «Грех».

… Политическая буффонада г. Потапенко «Сон тайного советника» заставила зрителей много смеяться. Это литературный шарж на злобу дня, очень легкий, неглубокий, но своевременный и местами остроумный. Он был очень дружно разыгран артистами, причем лучше других играли гг. Нелидов, Ракитин и довольно слабо г. Брянский. Внешняя постановка обеих пьес была безукоризненна <…>

В ближайшее воскресенье объявлена к постановке пьеса Чехова «Дядя Ваня».

От души приветствуем такой выбор. «Дядя Ваня» — лучшее детище покойного художника и, конечно, одна из лучших пьес современного репертуара. Нам кажется, что общий тон игры Товарищества совершенно подойдет к общему тону пьесы, вдумчивому, поэтическому, умному и глубокому.

*А. Д*.

*№ 85 от 29 июня 1906 г*.

Товарищество новой драмы поставило в воскресенье известную пьесу А. Чехова «Дядя Ваня». Если бы нам пришлось давать отчет об игре заурядной провинциальной труппы, то мы бы сказали, что спектакль прошел безукоризненно.

К Товариществу новой драмы мы принуждены предъявлять иные требования. Некоторые из артистов прошли школу Художественного театра. В постановке и трактовке пьесы заметна глубокая вдумчивость. Игра некоторых из участников Новой драмы настолько талантлива, что сделала бы честь любой сцене. В. Э. Мейерхольд не копирует. Он ищет новых путей и стремится создать новую школу театрального искусства. В Художественном театре стремились к изумительной фотографической передаче всех деталей, стремились воплотить реальную правду на сцене. В. Э. Мейерхольд стремится достигнуть художественной правды. Эта художественная правда достигается не тщательным воспроизведением всех деталей, а несколькими смелыми мазками, чем подчеркивается и усиливается то впечатление, которое, по замыслу художника, Должно всецело захватить зрителей. Мейерхольд принципы импрессионизма воплощает на сцене. Нельзя, разумеется, не признать законности {132} подобных стремлений, а много данных говорит за то, что Товарищество новой драмы положит начало действительно новой школе театрального искусства. Нельзя сказать, чтобы поиски новых путей были всегда удачны, но они всегда интересны. Весь репертуар Товарищества подобран соответствующим образом.

Вопреки мнению А. Д., нам кажется, что пьеса А. Чехова «Дядя Ваня» не совсем подходит под общее направление и тенденции Товарищества новой драмы. Эта пьеса слишком реалистична, и в этом кроется одна из причин слабого исполнения ее.

При другом распределении ролей, быть может, это было бы незаметно. Женские роли были проведены неудачно за исключением г‑жи Нарбековой. Талантливая артистка дала законченный тип старушки няни… Значительно лучше играл мужской персонал.

… Артистов много раз вызывали. Вызывали и г. Мейерхольда и художника г. Костина. Публики было много. В субботу идет пьеса Ибсена «Эдда Габлер». Эта пьеса вполне соответствует направлению Товарищества.

Мы усиленно рекомендуем публике посещать спектакли Товарищества новой драмы, чтобы познакомиться с действительно художественной постановкой и игрой.

*Профан*.

*№ 88 от 4 июля 1906 г*.

Оба последних спектакля[[138]](#footnote-29) привлекли много публики. Очевидно, Товарищество новой драмы сумело заинтересовать даже полтавскую публику и привлечь ее в театр, несмотря на жару, когда так естественно желание провести вечер на открытом воздухе. Ставить драму летом — большой риск. И тем не менее спектакли привлекают все больше и больше зрителей, а Товарищество приобретает все большую и большую популярность. Нельзя не выразить благодарности Товариществу за посещение Полтавы. Не каждый имеет возможность видеть образцовую постановку и художественную игру на столичных сценах.

Отчетные спектакли прошли с редким ансамблем, как выражаются рецензенты. Г‑жа Будкевич создала интересный и своеобразный тип Эдды Габлер. Талантливая артистка провела свою роль блестяще. Г‑ну Унгерну вполне удалось создать тип Тесмана, близорукого «специалиста», благоговеющего перед женой. С большим подъемом и ярко играл г. Нароков. Менее удачно справился со своей задачей г. Ракитин. Как всегда, художественно играла г‑жа Нарбекова.

В постановке в каждой мелочи видно серьезное отношение к искусству. Жаль только, что роли не были хорошо разучены. Суфлеру приходилось усердствовать.

Спектакль закончился картиной печали по Генриху Ибсену[[139]](#footnote-30): перед портретом великого драматурга, убранным крепом и венками, разместились артисты в черном, артистки — в белом и был исполнен прекрасный траурный мотив «Смерть Азы» из известной сюиты, написанной Григом на сюжет ибсеновской драмы «Пер Гюнт».

В пьесе «Вишневый сад» участвовали почти все члены Товарищества. Играли дружно, хорошо.

… Спектакль прошел прекрасно. Несколько неудачна была декорация второго акта. Следовало также достать более подходящий шкаф {133} для книг. После спектакля г. Закушняк талантливо прочитал рассказ Чехова «Сирена» и на бис «Разговор с собакой». Публика много раз вызывала артистов, каждый раз устраивая шумные овации.

*Профан*.

*№ 90 от 6 июля 1906 г*.

… Вместе с общим ростом интеллектуальных запросов общества поднялся и уровень театральной публики, показателем чего служит потребность ее в так называемом «идейном репертуаре». Для Полтавы это впервые доказали спектакли Товарищества новой драмы, в репертуаре которого представлены лучшие силы современной драмы во главе с Генрихом Ибсеном, этим Шекспиром современности, по меткому выражению одного из критиков. И мы видим, что серьезность репертуара не только не напугала публику, но даже, несмотря на летнее время, начала привлекать в театр все более посетителей. Публика перестала бояться «зевать» на «идейных» пьесах.

… Приступая к оценке передачи современной драмы, первый взгляд, первое суждение должно быть отнесено к общей стройности, цельности драматической картины и таким образом к оценке той скрытой, невидимой зрителю работы, которую несет на себе режиссер. И в этом отношении Товарищество новой драмы в лице Мейерхольда имеет очевидно талантливого и трудоспособного режиссера. В этом мы особенно убедились, прослушав «Вишневый сад» в его постановке. Первые акты прошли особенно стройно. В частности, не могу обойти молчанием сцену приезда в первом акте. Она была проведена настолько жизненно и художественно законченно, как нам редко приходилось видеть и на столичной сцене. Мы далеки, конечно, от обезличивания роли отдельных исполнителей, и справедливость требует признаться, что г‑жи Будкевич, Нарбекова, Жукова, а также гг. Ракитин, Нелидов, отчасти Унгерн, Снегирев по справедливости должны разделить успех «Вишневого сада».

*П. В. Станис…ий*

*№ 94 от 11 июля 1906 г*.

«Чайка» привлекла в театр меньше публики сравнительно с последними спектаклями. Ложи почти пустовали. Отчасти это можно объяснить не совсем спокойным настроением города, встревоженного усиленной бдительностью войсковых частей, как будто чего-то ожидавших…

О «Чайке» отзываются обыкновенно как о пьесе несценичной. Я с этим не согласен. В ней есть, мне кажется, выигрышные роли, есть сильные, благородные места. Таков в особенности третий акт, который, к удивлению, прошел исключительно тускло и вяло.

Но «Чайка» в то же время пьеса полусимволов, полутонов. Особенно это чувствуется в заглавной роли, являющейся поэтому особенно трудной для читки. Последний акт наиболее рискованный в этом отношении, и мне кажется, что г‑жа Преображенская, проведя очень недурно первые акты, здесь не справилась со своей задачей — играла отрывисто, сбивчиво, неровно.

… Из остальных исполнителей выделялся цельностью передачи и особенно выразительной читкой, местами художественной г. Закушняк. Несколько тускло был проведен им третий акт, что можно поставить в упрек также и г‑же Будкевич, в общем, как и всегда, бывшей прекрасной {134} исполнительницей. Хороши были также г. Нелидов (Сорин), Нарбекова (Шамраева) и недурен Давидовский в роли учителя Медведенко. Несколько шаржировал г. Снегирев.

… Исполнителей вызывали. Наибольший успех выпал на долю г‑жи Преображенской.

*П. В. Станис…ий*

### Газета «Полтавский вестник»

*№ 1065 от 6 июня 1906 г*.

Прибывшее к нам на два месяца Товарищество новой драмы и открывшее свою деятельность третьего дня в Просветительном здании имени Н. В. Гоголя, судя по обидно малому сбору и сдержанному приему публики, имеет неотъемлемое право быть… не особенно довольным полтавцами, отдавшими, очевидно, на сей вечер предпочтение… крысам и свиньям клоуна Дурова. Между тем судя по первому спектаклю, труппа безусловно заслуживает гораздо большего внимания, прежде всего своим сравнительно дружным ансамблем, к чему Товарищество главным образом стремится и успевает. В этом легко можно было убедиться при постановке трехактной драмы Стриндберга «Барышня Юлия» и двухактной пьесы Чирикова «На дворе во флигеле». Не останавливаясь на сей раз на отдельных исполнителях, заметим только, что обе пьесы, по содержанию своему меньше всего могущие претендовать на особенный интерес зрителя, тем не менее в исполнении наших артистов смотрятся охотно, благодаря в высшей степени добросовестному отношению к своим ролям, кстати сказать, основательно усвоенным. Успеху спектакля много способствовала режиссерская часть, которая, судя по всему, находится в очень опытных руках.

*Мих*.

*№ 1066 от 7 июня 1906 г*.

С воскресенья 4 июня, как мы уже сообщали, в Просветительном здании начались гастроли Товарищества новой драмы. Судя по первому спектаклю, мы имеем дело с крупным и интересным предприятием. Уже заранее опубликованный репертуар расположил нас в пользу труппы своей новизной и свежестью (пьесы Ибсена, Стриндберга, Шницлера, Гауптмана, Чирикова и т. д.). Затем, во главе труппы стоит г. Мейерхольд, помощник известного г‑на Станиславского; следовательно, мы могли ждать на нашей сцене постановку во вкусе Московского Художественного театра. И действительно, сцена в пьесах «Барышня Юлия» Стриндберга и «На дворе во флигеле» Чирикова представляла совершенно новый для нас вид…

Что касается самой труппы, то она состоит, по-видимому, из молодых сил, совершенно нам незнакомых, но тем не менее заслуживающих полного внимания благодаря общему удачному подбору и даровитости отдельных сил.

В пьесе Стриндберга «Барышня Юлия» имели полный успех г‑жа Будкевич (Юлия), г‑жа Сафонова (Христина) и г. Нароков (Жак). И общий тон, и отдельные моменты своих ролей они провели с глубокой жизненностью, оставив сильное впечатление. Сама пьеса является проповедью антифеминизма. <…> Сюжет очень тяжелый, можно сказать психопатологический, но нельзя ему отказать в типичности.

Пьеса Чирикова «На дворе во флигеле» имеет будничное, мещанское содержание. <…> Все это просто, правдиво, но не ново, сильно напоминает {135} Горького и местами растянуто. Исполнители и здесь дали картину прекрасного ансамбля, отнесясь с глубоким вниманием к каждой детали своих ролей. Особенно удачны были г‑жа Нарбекова (бабушка), гг. Подгорный и Снегирев (чиновники), г. Унгерн (хорист) и г. Брянский (гимназист).

Труппа предполагает пробыть у нас два месяца и ставить спектакли два‑три раза в неделю. Это будут, без сомнения, самые лучшие вечера нашего летнего сезона. <…>

*Л. Л*.

*№ 1071 от 13 июня 1906 г*.

Спектакли Товарищества новой драмы пользуются большим успехом у интеллигентной полтавской публики. Ученик Станиславского, г. Мейерхольд старательно подражает учителю, но между «станиславщиной», дающей гармоничное целое в спектакле Московского Художественного театра, и «мейерхольдовщиной» заметна разница. В некоторых пьесах сценические аксессуары не дают полной иллюзии, привилегия которой принадлежит пока одному Станиславскому, а отсутствие занавеса в некоторых пьесах, например, «Каин», делает из сцены какую-то трибуну. Затем идет ряд мелочей, пожалуй, незаметных в спектаклях «обыкновенных», но бросающихся в глаза, когда вспоминаешь «станиславщину» и сравниваешь ее с «мейерхольдовщиной». Тем не менее как режиссерская часть, так и артисты Новой драмы вполне заслуженно вызывают горячее одобрение публики. <…>

*Н‑к*

*№ 1088 от 4 июля 1906 г*.

… Г‑жа Будкевич (Эдда Габлер) доставила зрителям несколько моментов высокого, художественного наслаждения. Сцены с Теа Эльнстед (в 1 д.), с Эйлертом (во 2 д.) и в особенности сцены в 3 действии (например, у камина — сжигание рукописи) — перлы чистого искусства. Они властно захватывали зрителя, как проявление творчества большого таланта. И вообще вся роль была глубоко продумана даровитой артисткой, не пожалевшей, очевидно, на это ни труда, ни стараний <…> Цельно и выдержанно от начала до конца провел свою роль г. Унгерн (Йорген Тесман). <…> Она (игра других артистов. — *В. О*.) в общем создала тот блестящий ансамбль, с которым прошла вся пьеса Ибсена. <…>

*М*.

… Надо отдать артистам полную справедливость: они отнеслись к чеховской пьесе («Вишневый сад». — *В. О*.) со всей тщательностью и вниманием, какого безусловно заслуживает это глубокое, интересное произведение. Такую постановку пьесы Чехова в годовщину его смерти следует признать лучшим венком на могилу его, и нам кажется, такому исполнению могли бы позавидовать города покрупнее Полтавы. В частности, по обыкновению удивительно хороша была симпатичная Н. А. Будкевич, успех которой совершенно заслуженно делили г‑жи Сафонова, Жукова, Нарбекова и Мошкова. Из исполнителей на первом плане отметим талантливого г. Нарокова (Лопахин), умная и яркая игра которого, по обыкновению, не оставляла желать почти ничего лучшего; роль старого лакея Фирса в лице г. Нелидова нашла весьма Удачного исполнителя, равно как роли Гаева и Трофимова в лице Ракитина и Давидовского. Остальные исполнители — гг. Браиловский, Снегирев и Унгерн — отнеслись к своим ролям так же добросовестно и много способствовали цельности впечатления. Как всегда, режиссерская и художественная часть безукоризненны и свидетельствуют о трудах и {136} вкусах гг. Мейерхольда и Костина. Само собою, что в продолжение всего вечера артисты служили предметом самых горячих аплодисментов. В заключение г. Закушняк мастерски прочитал два рассказа Чехова. Публики собралось много. Очевидно, убедившись в незаурядности труппы, полтавцы начинают все усерднее посещать театр, чему нельзя не порадоваться.

*Мих*.

*№ 1100 от 18 июля 1906 г*.

15‑го июля Товариществом новой драмы ставилась комедия Гартлебена «На пути к браку». Мы прослушали первый акт и начало второго. Дальше, к сожалению, слушать не могли, так как происшедшая в театре вследствие волнений в войсках местного гарнизона паника прервала игру артистов, а дальнейшие события в городе заставили нас и совсем отказаться от удовольствия слушать игру.

… Когда ген. Полковников[[140]](#footnote-31), а за ним и все присутствовавшие офицеры оставили совсем театр, вся публика поднялась со своих мест и хлынула к выходам. <…>

*М*.

Поставленная третьего дня в Просветительном здании новая 4‑актная пьеса М. Горького «Варвары» привлекла сравнительно много публики, на которую дружная и старательная игра артистов в связи с художественной постановкой произвела самое выгодное впечатление.

… Воскресный спектакль[[141]](#footnote-32) шел с отметкой «последний». Как мы слышали, возможно, что Товарищество останется в Полтаве еще на несколько спектаклей, чему, конечно, нельзя не порадоваться, ввиду высоких достоинств труппы[[142]](#footnote-33).

## **{****137}** К. Рудницкий В Театре на Офицерской

### 1

короткий срок деятельности Вс. Э. Мейерхольда в петербургском театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской улице принес режиссеру, до той поры мало кому известному, первую громкую, хотя отчасти и скандальную славу и ознаменовал собой новый этап в развитии русской сцены.

История театра на Офицерской давно привлекала внимание театроведов, однако до сих пор она изучена недостаточно пристально. Ознакомление с неопубликованными поныне материалами, в частности о «Дневником репетиций и спектаклей Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской», сохранившимся в архиве А. А. Дьяконова-Ставрогина, позволяет выяснить существенные подробности внутренней жизни театра, а внимательное изучение не вошедших еще в научный обиход, затерянных в периодических изданиях отзывов о спектаклях дает возможность более точно воспроизвести их облик, очертания, атмосферу, в которой они появились, их резонанс.

Мейерхольд, согласно договору с Комиссаржевской, прибыл в Петербург 15 августа 1906 года. Здание театра Неметти на Офицерской, которое сняла Комиссаржевская, радикально перестраивалось. Работы, выполнявшиеся под руководством архитектора Бернардацци, затянулись. Тем не менее 18 августа {138} Мейерхольд в помещении Латышского клуба встретился с труппой[[143]](#footnote-34). В «Дневнике репетиций» читаем:

«*18. VIII, пятница*.

1) Вступительная речь режиссера Вс. Эм. Мейерхольда.

2) Чтение пьесы “Трагедия любви”.

*19. VIII, суббота*.

1) Вступительная речь Вс. Эм. Мейерхольда.

2) Чтение пьесы “Вечная сказка”.

*20. VIII, воскресенье*.

Речь П. М. Ярцева о “Норе”. Чтение пьесы “В городе”.

*21. VIII, понедельник*.

Беседа по вопросам, выдвинутым речью Вс. Эм. Мейерхольда. Беседа о “Трагедии любви”.

*22. VIII, вторник* (утро и вечер).

Беседа по вопросам, выдвинутым речью В. Э. Мейерхольда.

*23. VIII, среда*.

Утро. “Трагедия любви”, 1 и 2 акт (за столом).

Вечер. “Трагедия любви”. 3 и 4 акт (за столом).

*24. VIII, четверг*.

Репетиции “Трагедия любви” ни днем, ни вечером не состоялись по болезни К. В. Бравича.

*25. VIII, пятница*.

Утро. Репетиции пьес для поездки.

Вечер. Беседа о “Вечной сказке”»[[144]](#footnote-35).

В такой напряженной работе прошла неделя. Задолго до начала сезона труппа познакомилась и с «Трагедией любви» Г. Гейберга, и с «Вечной сказкой» С. Пшибышевского, и с пьесой С. Юшкевича «В городе». Вслед за вступительной речью Мейерхольда, в которой он изложил общую программу нового «дела» и которая вызвала оживленную дискуссию, сразу же перешли к чтению пьес. Каждой пьесе посвящались специальные беседы. Репетиции начинались, как это введено было в {139} практику в Художественном театре, с застольного анализа пьес.

28 августа в дневнике означено посвященное «Эдде Габлер» заседание Художественного совета. В Художественный совет входили: К. В. Бравич (заведующий труппой), В. Ф. Комиссаржевская (директор, председатель Художественного совета), Ф. Ф. Комиссаржевский (зав. монтировочной частью), В. Э. Мейерхольд (режиссер), П. М. Ярцев (зав. литературным бюро). Вечером в тот же день состоялась беседа об «Эдде Габлер» с труппой. Далее, на протяжении десяти дней репетировали за столом «Вечную сказку» и «В городе». 4 сентября актеры, занятые в пьесе Юшкевича, впервые вышли на сцену. Мейерхольд записал в дневник театра:

«Понедельник, 4 сентября. “В городе”. Репетиция. Репетируются 1 и 2 акты. Мизансценами все владеют свободно, но тон еще не уловлен. Предстоит большая работа».

На следующий день снова была беседа о пьесе Юшкевича и репетиция, которая продолжалась с 6 часов вечера до половины двенадцатого ночи. «Вся пьеса, — записал Мейерхольд. — По окончании — беседа о ролях и планах пьесы. Пьеса сдана П. М. Ярцеву»[[145]](#footnote-36).

В связи с тем, что перестройка театра Неметти шла медленно, решено было, что часть труппы во главе с В. Ф. Комиссаржевской, дабы времени не терять и пополнить бюджет, отправится в гастрольную поездку. С этой частью труппы поехал и Мейерхольд. Оставшиеся актеры должны были под руководством Ярцева продолжать репетиции пьес «В городе» и «Вечная сказка». На следующий день, 6 сентября, Мейерхольд «сдал» Ярцеву и «Вечную сказку». В «Дневнике» Мейерхольд писал: «Среда, 6 сентября. “Вечная сказка”. Репетиция. Представил П. М. Ярцеву те части пьесы, которые выявлены в смысле планов. Намечается работа: репетировать пьесу только с главными действующими лицами (Король, Сонка, Канцлер, Шут, Витин, Богдар, Бродяга); когда выявленные образы составят остов пьесы, будут введены так называемые общие части пьесы. После репетиции П. М. Ярцев прочитал занятым в пьесе предисловие Ст. Пшибышевского к печатному изданию “Вечной сказки”. В этом предисловии отмечена мишурность комфорта пьесы»[[146]](#footnote-37).

Как только Комиссаржевская, Мейерхольд и все участники гастрольной поездки покинули Петербург, Ярцев, не теряя времени, вынес репетиции «Вечной сказки» на сцену. Между тем Мейерхольд в Ковно, в первый же день по приезде, 7 сентября, {140} провел тоже на сцене первую репетицию «Эдды Габлер». Рукой Мейерхольда в «Дневнике» театра означено в содержание репетиции («разметка планов 1 и 2 актов») и распределение ролей: Эдда — Комиссаржевская, Теа — Мунт, Тесман — Феона, Левборг — Аркадьев, Бракк — Голубев, Берта — Кондратьева. На другой день, 8 сентября, Мейерхольд провел разметку планов третьего и четвертого актов. 9 сентября в «Дневнике» появляется такая запись:

«Фиксируем планы 1 и 2 актов, намечаем темпы, мотивы переживаний, музыку пауз, отмечаем стройность неподвижных мизансцен. Подходим к пьесе с большой осторожностью. Все горят пьесой».

Из Ковно труппа Комиссаржевской отправилась в Вильно, из Вильно в Смоленск. 14 сентября, в Смоленске, Мейерхольд писал в «Дневнике»:

«“Эдда Габлер”. За столом. В Вильно репетировать не удалось. Театр летний, а наступили холода. Могли бы репетировать в гостинице за столом, но по болезни режиссера намеченная репетиция была отложена. Начали выявляться намеки на возможности у Левборга (Аркадьев, только во 2‑м акте; в третьем акте нет еще верных нот) и у Тесмана (Феона) — легко схватывает намечаемые переживания.

В. Ф. Комиссаржевская будет истинная Эдда.

Е. М. Мунт (Теа) предстоит сломать тот определенный тон, который представила сейчас, и найти новый. Думаю, найдет требуемое, новое.

С ролью Бракка у А. А. Голубева еще не клеится. Молод для этой роли. Но актер с интересными данными для иных каких-то ролей»[[147]](#footnote-38).

После этого репетиции Эдды велись каждый день. Запись 17 сентября — взволнованная и радостная: «Только первый акт. Высекаем *форму* акта. Оберегаем ее строгость. При неподвижных, строгих, крупномасштабных мизансценах ищем глубин переживаний и проникаемся трепетом постепенно нарастающего движения Драмы. Репетиция с большим подъемом, с большим»[[148]](#footnote-39).

Из Смоленска направились в Витебск, где провели еще три репетиции на сцене, а затем Мейерхольд покинул гастрольную труппу и помчался в Петербург. 21 сентября он еще репетировал третий и четвертый акты «Эдды» в Витебске, а 22 сентября уже смотрел в Петербурге черновой прогон пьесы Юшкевича.

{141} «Смотрю всю пьесу, — отметил он в “Дневнике”. — Пьеса двинута вперед очень сильно. То, чего нет, не может быть достигнуто до тех пор, пока не будут произведены замены безнадежных исполнителей новыми. Безнадежные все время топят тех, кто идет по верной дороге. Решаюсь на такое распределение:

Соня — Шиловская, которая мне понравилась.

Эва — Мунт,

Арн — Бецкий,

Бойм — Голубев (за него пока будет играть Таиров).

П. М. Ярцев и Фед. Фед. Комиссаржевский дали свое согласие на такое распределение»[[149]](#footnote-40).

24 сентября С. С. Юшкевич, видимо, специально Мейерхольдом приглашенный, заново прочел участникам будущего спектакля свою пьесу «В городе». Авторское чтение снова понадобилось, вероятно, потому, что актеры очень уж отдалились от верного тона и от понимания авторского замысла. Вообще, совершенно очевидно, что работа Ярцева, при всей ее старательности, Мейерхольда не удовлетворила. В пьесе Юшкевича он производит замены исполнителей, а просмотрев второй акт «Вечной сказки», записывает в «Дневник»: «Пьеса в ужасном состоянии»[[150]](#footnote-41).

Вскоре Мейерхольд заменяет исполнителей и в «Вечной сказке». 11 октября, после репетиции третьего акта этой пьесы, он пишет: «Совершенно безнадежный Богдар Василенко. Все ждал, когда он развернется. Сегодня старался всеми силами вызвать у него темперамент, но напрасно. Треть акта лежит на Богдаре. Предвижу необходимость заменить его или Голубевым, или Феона. Сделаем это после того, как Вера Фед. посмотрит третий акт». Тут же замечено, что Александровский «будет хорошо играть Витина». «По окончании “Вечной сказки”, — продолжал Мейерхольд, — приступаем к беседе об “Эдде Габлер”. Интереснейшая, принципиальная беседа, освещающая принципы нашего театра, а труппа отсутствует (так последовательно игнорирует она творческую работу реформирующегося театра!)»[[151]](#footnote-42).

В октябре 1906 года Мейерхольд, как видно из дневника театра, параллельно репетирует три пьесы — «Эдду Габлер», «В городе» и «Вечную сказку». Работа над «Трагедией любви» отложена. Зато с 16 октября начинается интенсивнейшая работа и над «Сестрой Беатрисой». В этот день пьеса была прочитана труппе, а 20, 21, 22, 24 уже идут ее репетиции, {142} правда, почти без участия Комиссаржевской, которая занята Эддой и предстоящим возобновлением «Норы».

21 октября Мейерхольд записывает: «“Сестра Беатриса”. Работа только над вторым актом: ансамбль сестер».

22 октября: «“Сестра Беатриса”. Утром за столом 2‑й акт. Вечером планировка 2‑го акта в общем рисунке. Репетицией очень недоволен. Плохая восприимчивость».

Уже через день, 24 октября, запись режиссера более оптимистична: «Первая репетиция, когда “сестры” почувствовали силу трепета. Первая репетиция, которая подала надежду, что пьеса будет взята в верном тоне. В добрый час!»[[152]](#footnote-43)

Итак, репетировались одновременно четыре пьесы, и работа шла на всех парах. Однако согласия в труппе не было. Молодые актеры и актрисы в большинстве горячо поддерживали Мейерхольда и восхищались его новшествами, репертуарными и постановочными. Старшие же артисты, уже проработавшие с Комиссаржевской два сезона в Пассаже, воспринимали новый поворот в жизни театра как странный каприз директрисы. Мейерхольд казался им и дилетантом и декадентом. Актеры успели привыкнуть к подражательной режиссуре Н. А. Попова, И. А. Тихомирова, Н. Н. Арбатова, А. П. Петровского, добросовестно переносивших на сцену театра в Пассаже «картины жизни» Художественного театра и ставивших Найденова, Чирикова, Косоротова, Щеглова, лишь изредка поднимаясь до Горького и Ибсена. Кроме того, актеры театра в Пассаже приучились чувствовать себя прежде всего партнерами великой Комиссаржевской, «подыгрывать» ей, и хотя на словах провозглашались принципы ансамбля, на деле, однако, театр в Пассаже оставался театром одной актрисы.

Во всю эту установившуюся и сладившуюся систему взаимоотношений внутри театра Мейерхольд сразу же внес резкие изменения. Уже сама по себе невероятная интенсивность репетиционной работы заставляла ворчать тех, кто чувствовал себя во времена Пассажа спокойно и уютно. Новый репертуар, которым в равной мере увлечены были и Комиссаржевская и Мейерхольд, пугал «старожилов» театра. Правда, поначалу все реформы поддерживал твердый и авторитетный К. В. Бравич.

Тем не менее группа недовольных, во главе которой стоял Н. Н. Урванцев, с первых дней подняла голос против «декадентства» и в защиту «быта», от которого решительно отрекалась теперь Комиссаржевская. Настроения «оппозиции» проникали и в прессу: «Петербургская газета» (1906, 26 октября), например, укоряла Комиссаржевскую, что в состав ее {143} Художественного совета «не вошел г. Арбатов, трудами и талантом которого жил в прошлом году этот театр».

Стремясь духовно сплотить труппу, Комиссаржевская еще до открытия сезона вознамерилась поближе познакомить артистов с теми избранными поэтами, которые, как думали она и Мейерхольд, близки театру и станут его авторами. Возникли «литературные субботы» Театра Комиссаржевской: Блок 14 октября читал «Король на площади», 21 октября молодые актеры и актрисы при свете факелов читали «Дифирамб» Вячеслава Иванова, 28 октября Федор Сологуб прочел свою пьесу «Дар мудрых пчел». Состоялись, правда, только три «субботы» — с открытием сезона они прекратились, но они сыграли свою роль, привлекли к театру большой круг поэтов, художников, критиков, а главное, предопределили совершенно необычную атмосферу, которая сразу же возникла в театре на Офицерской. На этих «субботах» звучали новые стихи Блока, стихи и романсы Кузмина, пела и декламировала Комиссаржевская. Театр на Офицерской начинал свою жизнь как театр поэтов. Тем временем завершалась окончательная отделка здания бывшего театра Неметти. Труппа перешла в свой новый дом 31 октября 1906 года, за 10 дней до открытия сезона.

В неопубликованных воспоминаниях художника В. К. Коленды говорится: «Когда сняли леса, получился небольшой, но довольно нарядный и уютный зрительный зал. В потолке его, несколько ближе к сцене, был плоский купол. Сильные лампы, погруженные за карниз у основания купола, были невидимы из зрительного зала, и зал освещался мягким, отраженным светом купола»[[153]](#footnote-44). Газета «Современная мысль» (1906, 26 октября) хвалила «зрительный зал, весь белый с внутренне купольным освещением», но сожалела о том, что сохранились «неудобные для публики колонны, которые теперь приняли новый характер в греческом стиле по рисункам Бакста. Бакстом же написан и изображающий Элизий занавес».

В Петербурге распространялись самые разнообразные слухи о том, какие экстравагантные спектакли будут показаны публике в этом новом помещении. Слухи докатывались и до провинции. «Одесский листок» (1906, 25 октября), например, извещал, что «о театре В. Ф. Комиссаржевской… рассказывают целые легенды. Так, например, говорят, что при исполнении одной пьесы со сцены в партер будут тянуться золотые и красные ленты, изображающие как бы мишуру, ползущую в жизнь. Одно действие другой пьесы будет идти без всяких {144} декорации: на сером фоне занавеса актеры будут читать стихи… Наконец, в одной из пьес будет сцена, которую г‑жа Комиссаржевская проведет сидя на… рампе, свесив ноги».

### 2

Как мы знаем, Мейерхольд и в самом деле скоро ошеломил петербургскую публику, хотя все эти россказни не подтвердились. Сохранившийся режиссерский экземпляр «Эдды Габлер» показывает, однако, что постановщик вовсе не стремился эпатировать зрителей. Пометки Мейерхольда фиксируют в основном самые обычные мизансценические решения. Нужно оговориться, впрочем, что этот режиссерский экземпляр — как и другие ранние режиссерские экземпляры Мейерхольда (исключение составляет только «Смерть Тентажиля» в Студии на Поварской, где замысел постановки был изложен подробно и обстоятельно), — чрезвычайно лаконичен. На полях и вкладных листках, сопровождающих типографский текст пьесы, рукой Мейерхольда обозначены лишь некоторые пластические задания актерам. Например, в начале второго действия пьесы (диалог Эдды и Бракка) Мейерхольд указывает:

«1. Эдда постепенно в диалоге с Бракком свешивает руки с ручки кресла вниз.

2. Бракк, сидевший откинувшись назад, нога на ногу, опустил свои руки к подъему ноги».

Когда Бракк упоминает о любви, а Эдда брезгливо замечает: «Не употребляйте этого избитого слова», у Ибсена следует:

«Бракк *(пораженный)*. Что, что, фру Эдда?»

Мейерхольд эту реплику акцентирует очень сильно. Он пишет: «Бракк переходит спиной к публике, оглядывая Эдду, пораженный, много раз повторяет “что”, потом останавливается профилем к публике (у угла среднего стола), сложил руки на груди».

Чуть дальше, в том же диалоге, после слов Эдды: «Я, видите ли, успела наплясаться досыта, любезный асессор! И мои красные деньки уже прошли», — Мейерхольд указывает: «Эдда, вздрогнув, схватила руками голову и закопалась в мехах. Бракк становится позади спинки кресла (спиной к окну)»[[154]](#footnote-45).

Режиссерские построения Мейерхольда почти нигде не противоречат ремаркам Ибсена, а только «развертывают» и усиливают их.

На слова Эдды о том, что красные деньки ее прошли, Бракк замечает, что нет оснований так думать. Эдда возражает: {145} «Ну, оснований-то…» Тут следует ремарка Ибсена: «Пытливо глядя на него». Мейерхольд в этом месте устраивает целую пантомиму. Эдда, пишет он, «говорит эти слова, не поднимая головы. Пауза. Вдруг поднимает голову — Бракка не видит. Опрокидывает голову назад, ищет его. Тогда Бракк выдвигает у угла кресла свой профиль. Тогда Эдда откидывается (больно ей там внутри) на левую свою руку и — профиль против профиля — смотрит пытливо на Бракка»[[155]](#footnote-46).

Эти два профиля напоминают о недавних «барельефах» из «Смерти Тентажиля». Характерно также, что на протяжении всего длинного диалога Эдды и Бракка Мейерхольд не выпускает Комиссаржевскую — Эдду из большого, установленного в центре сцены кресла. Вся партитура диалога строится так, что Эдда — неподвижна, а Бракк — динамичен, перемещается в пространстве сцены возле Эдды и вокруг нее.

Только в начале третьего действия установленная Мейерхольдом мизансцена противоречит ремарке Ибсена. У Ибсена Теа сидит в кресле, а Эдда спит на диване. У Мейерхольда — наоборот: «Теа на длинном диване под гобеленами лежит лицом к двери на локтях. Эдда на большом кресле»[[156]](#footnote-47).

Однако эти скромные и несущественные коррективы Мейерхольда к ремаркам Ибсена не дают никакого представления о том, сколь смела и неожиданна была режиссерская разработка драмы, показанной петербургским зрителям в декорациях Н. Сапунова. «Эддой Габлер», накануне переименованной в «Гедду Габлер», Театр В. Ф. Комиссаржевской открылся 10 ноября 1906 года. Репортер светской хроники сообщал в «Петербургской газете» (1906, 11 ноября):

«Среди присутствующих: княгиня Голицына (черный шелковый туалет), профессор Павлов, Ф. К. Хольм, А. П. Сабурова (рожд. Домашева, супруга павловского полицеймейстера — в роскошном белом суконном туалете с entre-deux[[157]](#footnote-48) из белых кружев), г. Струве, г‑жа Животовская (эффектный голубой шелковый туалет, отделанный белыми кружевами, серебристая “эшарп” Мари-Антуаннет, большая голубая шляпа с белым страусовым пером), поэтесса и переводчица Л. Н. Вилькина-Минская (черный муслиновый туалет от Дусе, отделанный перламутровыми пальетками и кружевами “блонд” на голубом фоне), г. С. Рафалович, с‑пб. бр.‑майор г. Литвинов, г‑жа Ведринская (Александринского театра — в эффектно-белом с кружевной отделкой туалете), г‑жа Есипович (в прелестном туалете “маррон”), г‑жа Тираспольская (в роскошном {146} черном туалете, этоль из белой лисицы, корсаж украшен византийским колье), г‑жа Ускова (красивый черный муслиновый туалет), г. Тартаков, Е. П. Карпов, З. В. Холмская (изящный шелковый туалет), г. Гловацкий и др.».

Автор этой корреспонденции Божена Витвицкая, выступавшая под псевдонимом «Бинокль», не разглядела в зале ни Александра Блока, ни Михаила Кузмина, ни Осипа Мандельштама, ни Константина Сомова, хотя все они на премьере «Гедды Габлер» были. Зато наряд Комиссаржевской — Гедды Витвицкая описала с полным знанием дела: он «сделан из нескольких слоев тончайшего муслина цвета морской воды и “вуалирован” дымчатым газом, затейливо опутывавшим фигуру артистки как бы лентой; аграфы и колье из аметистов, оригинальные рукава с большими откидными буфами. Очень стильный костюм».

«Петербургский листок» (1906, 11 ноября) уведомил читателей, что «встретили артистов дружными рукоплесканиями. Горячо аплодировали им после первого акта. После второго — рукоплескания стали реже и совершенно растаяли к последнему акту…»

Столь же кисло сообщали об открытии нового театра и другие газеты. М. Кузмин вечером 10 ноября записал в свой дневник: «Занавесь Бакста скучная и непонятная и, главное, совершенно безвкусная. Пьеса, по-моему, провалилась, несмотря на режиссера и на отличные декорации и костюмы (большую часть). Играли неважно, и сама пьеса, старая, ненужная, фальшивая, была скучна»[[158]](#footnote-49).

Смятение, которое вызвала в умах рецензентов эта «скучная», по словам Кузмина, постановка «Гедды Габлер», достаточно хорошо известно. Стоит, однако, привести фрагменты рецензий, позволяющие более отчетливо увидеть очертания спектакля. Почти все критики могли бы повторить слова Зигфрида (Э. Старка), писавшего в «Санкт-Петербургских ведомостях» (1906, 12 ноября): «Получилось что-то фантастическое, грандиозное, какой-то сон в красках, какая-то сказка из тысячи одной ночи, несомненно, очень красивое, но… но при чем же тут Ибсен? Ибсен тут при чем, спрашиваю я?!»

В. Азов, рецензент газеты «Речь», был менее темпераментен, но более саркастичен. «На первом плане, — писал он, — наша великолепная артистка, пораженная той же стрелой, от которой замертво упал на подмостках созданного ею театра быт. … Это Комиссаржевская, распределившая роль Гедды Габлер на серию более или менее красивых барельефов. А когда не было поз и меха, был тон “Бесприданницы”, предательский {147} тон “Бесприданницы”, так резавший ухо в царстве гобеленов и зеленых сюртуков».

«Не замечательно ли, — продолжал В. Азов, — что Московский Художественный театр, доведший культ внешней характерности до nec plus ultra, и театр г. Мейерхольда, стремящийся занять позицию антипода москвичей, сошлись в одном пункте… Раб вещей в одном театре, актер осужден на роль раба эффектных пятен в другом». Далее В. Азов, в точности как Э. Старк, вопрошал: «Но при чем тут Ибсен, при чем тут драма мятежной души, стремящейся к освобождению личности? В огороде красивая бузина, а в Киеве ошеломленный дядя» (1906, 12 ноября).

Одни критики упрекали Комиссаржевскую в том, что она Гедду возводит на пьедестал, другие же считали, что актриса слишком резка по отношению к ибсеновской героине и утрирует ее неприятные черты. «Сила Гедды, — писал о Комиссаржевской критик “Страны” (1906, 12 ноября), — у нее заменялась резкостью… Зло переходило в злобу». Рецензент «Биржевых ведомостей» (1906, 11 ноября) констатировал, что «артистка два акта не улыбалась, когда можно было улыбнуться, не удивлялась, можно сказать, не гнулась, двигаясь по сцене с неподвижным лицом мумии и с неестественно накрашенными глазницами». К. Арабажин в газете «Сегодня» (1906, 11 ноября) тоже замечал, что у Комиссаржевской Гедда «слишком холодна, властна, жестока, однообразна».

Пожалуй, наиболее теплый отзыв об исполнении Гедды прочла Комиссаржевская в газете «Товарищ» (1906, 12 ноября), хотя и здесь Г. Чулков оспаривал интерпретацию пьесы. «Артистка, — писал он, — подчеркнула момент душевной неудовлетворенности Гедды, момент страдания, но она не захотела раскрыть нам первоисточник этого страдания — этот уединенный, замкнутый в себе эстетизм, который ведет Гедду к смерти… Принципиально, — продолжал Г. Чулков, — мы, конечно, должны приветствовать, что пьеса поставлена без суеты и криков, которые так мучают нас в обычных постановках Ибсена. Очевидно, режиссер стремился ввести в игру принцип ритма. Правда, это далеко не всегда удавалось, иногда это переходило в простое *чтение* роли. Но лучше читать Ибсена, чем “играть” его с традиционными приемами, взятыми из обихода бытового театра. Пьеса поставлена почти “на плоскости”. На сцене не было глубины. Я не согласен с таким методом в применении к такой пьесе, как “Гедда Габлер”. Так можно ставить Метерлинка, но не Ибсена».

Н. Николаев, рецензент «Киевлянина» (1907, 21 мая), писал, что актриса «изображает какую-то нервно издерганную, мятущуюся от обстановки, не отвечающей ее ожиданиям, {148} или от каких-либо иных причин избалованную русскую барыню…»

А. Л. Волынский, который в период театра в Пассаже заведовал у Комиссаржевской литературной частью и претендовал на роль идейного руководителя и наставника актрисы, в ту пору выступал горячим проповедником «духовности», звал «искать жесты и мимику, символизирующие идею произведения», говорил о «ритме тела и души», уверял, что у Ибсена — «одна идея, духовная схема, — и почти никакой плоти»[[159]](#footnote-50).

Когда в театр пришел Мейерхольд, Волынский оказался в стороне от новых исканий Комиссаржевской. Ее выступление в роли Гедды Волынского ужаснуло. Он писал Ф. Ф. Комиссаржевскому, брату актрисы: «Если бы я мог на одну минуту допустить, что В. Ф. покажется на сцене в *такой* роли, с таким бессмысленным, по своему невежеству, истолкованием: Гедды, я и теперь, перешагнув через всякие условности, пришел бы к ней и умолил бы ее переменить *все*, от грима до жестов, потому что все это просто плохо со всех решительно точек зрения. <…> Скажите Вере Федоровне, что я болел за нее, опускал глаза, мучительно страдал от того, что любимый некогда человек мог поддаться пошлому какому-то маразму притворства и аффектации, скажите ей, что еще не поздно, не слишком поздно опомниться, прийти в себя, быть собою, при ее таланте, психологически теплом и лирическом, линия которого еще не оборвалась. Рано ей сходить со сцены, рано приходить в отчаяние — работать нужно, учиться нужно — честно, строго, сосредоточенно — в направлении собственных органических сил»[[160]](#footnote-51).

Что «первый блин» у Мейерхольда вышел комом и что его «Гедда», как минимум, не вполне удалась, известно давно. Не вполне ясными остаются все же намерения режиссера. Из газетных отчетов о нескольких выступлениях Мейерхольда той поры узнаем, что на вечере литературно-художественного общества при историко-филологическом факультете Мейерхольд говорил, в частности, и о «Гедде Габлер». А именно: «Совершенно ирреальную обстановку ее он объяснил желанием отнять мысль, что она мятется от узости буржуазной жизни, мысль, которая бы непременно явилась, если бы дать обычную обстановку. Ему хотелось подчеркнуть, что страдание Гедды — результат не окружающего, а иной, мировой тоски» («Речь», 1906, 10 декабря). Через несколько дней, на вечере искусства, устроенном «кружком молодых», полемизируя с Луначарским, который зачитал реферат «О реализме и мистицизме {149} в современном искусстве», Мейерхольд заявил, однако, что его «Гедда Габлер» — «это критика условий буржуазного строя» («Новая газета», 1906, 15 декабря). Два эти высказывания друг другу противоречат: либо страдания Гедды вызваны буржуазной сытостью и буржуазной же умеренностью окружающего ее общества, и тогда Мейерхольд вправе был говорить о «критике условий буржуазного строя», либо Гедда страдает от «мировой тоски», и буржуазность тут ни при чем.

Противоречие могло, конечно, возникнуть просто по невежеству и торопливости газетных репортеров. Однако декорации Николая Сапунова и костюмы Василия Милиотти меньше всего рассчитаны были на какую бы то ни было, хотя бы и ассоциативную, связь с современным буржуазным бытом. Отрицая быт в принципе и, так сказать, «с порога», театр на Офицерской тем самым отказывался и от конкретности в социальной проблематике, его антибуржуазность могла себя обнаруживать по-иному: в прямом противопоставлении сценического мира — миру действительному, в желании создать нечто «более действительное», чем сама эта постылая действительность.

Злая или страдающая, мятущаяся или холодная, издерганная или властная, избалованная или жестокая (все эти эпитеты мелькали в современных рецензиях), Гедда — Комиссаржевская переживала свою драму в ирреальном, подчеркнуто красивом мире ее собственных грез. В декорациях была зафиксирована не обстановка, на самом деле окружающая Гедду, а красота, о которой Гедда с ее «эстетизмом» (как верно заметил Г. Чулков) мечтает. Мечта была материализована, явлена зрителям, и Юрий Беляев, например, прекрасно это понял. «Эта Гедда Габлер, увидав которую рецензенты закричали: “зеленая! зеленая!” — была загадочна, как глубина оникса…» Обстановка пьесы, писал Беляев, была «жилищем ее духа». Очень интересно объяснил Беляев причины неприятия спектакля. «В партере, — продолжал он, — не узнавали больше “прежней” Комиссаржевской, и потому иные ушли из театра неудовлетворенными. Помилуйте, ни одной умилительной наивной сценки, ни одного романса с “надрывом”, ни одной щемящей нотки или испуганно-кроткого взгляда, словом — ничего, чему обыкновенно аплодировала публика, не было в этой холодной и зеленой женщине. Она леденила своими строгими и недобрыми глазами, своим до крайности натянутым и ровным голосом. Хотя бы одна улыбка или одна оборвавшаяся интонация — и я уверен, что публика превознесла бы свою прежнюю любимицу. Но именно этого и не случилось. Комиссаржевская принесла себя всю и пожертвовала успехом».

{150} Косвенно, но чрезвычайно убедительно правоту Юрия Беляева подтверждает отзыв озадаченного рецензента «Биржевых ведомостей», который прямо упрекал Комиссаржевскую, зачем она «не улыбалась, когда можно было улыбнуться». Да и «отеческое», полное благородного пафоса письмо Волынского, сожалеющего о прежнем — «психологически теплом и лирическом» — даре Комиссаржевской и о том, что актриса не Движется «в направлении собственных органических сил», показывает, что Беляев верно разгадал причины конфликта между актрисой и публикой, обманутой в своих ожиданиях.

Далее Юрий Беляев, говоря об экспериментальных задачах спектакля, да и всего театра на Офицерской, смело заявлял: «Конечно, Комиссаржевская, и только она одна, могла быть во главе такого движения. Здесь она вдохновляется и вдохновляет. Не прежний театр случайных пьес, какой был у нее раньше, а именно этот идеалистический театр нужен ее исключительному дарованию». Критик называл Комиссаржевскую «музой новой драмы» и напоминал, что еще в 1896 году, в «Чайке» Александринского театра Комиссаржевская «читала известный монолог 1‑го действия» как «выдающаяся актриса новой школы» («Новое время», 1906, 29 ноября).

Что «новая школа» есть именно символизм, противопоставленный реализму Станиславского, который, по мнению Беляева, уже себя исчерпал, «достиг своего предела», это было понятно. Но что такое символизм на театре? На этот вопрос должны были дать ответ Мейерхольд и Комиссаржевская, причем, как впоследствии выяснилось, история им предоставила довольно короткий срок.

В декабре 1906 года, в то самое время, когда на Офицерской давались — одна за другой — новые постановки, М. Неведомский (М. П. Миклашевский) писал в журнале «Современный мир»: «Если реалистам и бытописателям мешало давать картинки жизни то обстоятельство, что быт рушился и рушится со стремительной быстротой и пребывает в состоянии брожения; если, с другой стороны, подавленные кошмаром контрреволюции, лучшие из них целомудренно пасовали перед кровавым красноречием газетной хроники… если для них невозможно было охватить действительность в сколько-нибудь широком обобщении… то для тех, кто уже давно проделал перелом, для символистов — этих препон не существовало. И именно они, символисты, являются единственными нашими художниками, откликнувшимися широко на революцию»[[161]](#footnote-52).

Эта статья показывает, какие надежды возлагали на символизм мыслящие, свободолюбивые русские интеллигенты. {151} И, надо полагать, театр на Офицерской задумывался отнюдь не как театр, глухой к современности, к ее волнениям, тревогам и верованиям.

Напротив, эти надежды и верования он и хотел выразить.

### 3

Пьеса С. Юшкевича «В городе», вероятно, досталась Мейерхольду в наследство от прежнего Театра Комиссаржевской в Пассаже, где охотнее всего ставили именно «знаньевцев». Во всяком случае, новым целям, которые видели перед собой Комиссаржевская и Мейерхольд, пьеса не соответствовала. Эпигонски развивая чеховские и горьковские мотивы, Юшкевич сохранял пристрастие к сильным мелодраматическим эффектам, и если его пьеса и претендовала на некую символическую многозначительность, то лишь потому, что речь героев звучала слишком высокопарно, с неуместной и фальшивой торжественностью. Ю. Юзовский справедливо заметил, что один из персонажей пьесы, Бер, «дублирует» Луку из «На дне», что проститутка Соня у Юшкевича «относится к Беру буквально так же, как проститутка Настя к Луке»[[162]](#footnote-53). С другой стороны, в пьесе почти текстуально повторяются чеховские фразы о будущем, только сроки решительно сокращены: уже «через пять — десять лет» будет другая жизнь, не станет несчастных и т. п.

Заимствуя чеховские и горьковские коллизии, Юшкевич их утрировал. В драме возникали душераздирающие взаимоотношения между персонажами. Мать семейства Дина заставила дочь Соню стать проституткой. Теперь она толкает на панель младшую, Эву. Одержимая страстью к золоту, мать разрушила надежды своих дочерей, разлучила их с возлюбленными, а когда у Сони невесть от кого родился ребенок, заставила дочь навсегда расстаться с дитятей: ребенок будет подкинут к чужим дверям. У Дины есть муж, Гланк, он стар, слаб, работать больше не может, но Дина каждый день гонит его на улицу, в город, искать работу. Есть еще дед, совсем древний, его Дина всякий день попрекает, зачем не умер, зачем живет. Наконец, есть Элька, соседка, восемнадцатилетняя блаженная девушка, без памяти влюбленная в Арна. Но Арн любит Соню и Соня любит Арна, а любовь их невозможна, ибо Соня уже ходит на панель. И сначала Элька умоляет Соню отдать ей Арна, потом Элька приходит к Соне с декларацией, что она сама от Арна отказывается, и во всех этих случаях {152} Элька плачет. Злая Дина не без остроумия замечает: «Заливает мой дом слезами… Где-то набирает слезы, а сюда приносит». Но эта фраза, надо сказать, характеризует и всю слезливую, жалостливую манеру Юшкевича. Кульминация происходит в конце третьего акта: Эва кидается с ножом на злодейку-мать. А в четвертом акте довольно неожиданно сообщается, что Дина уцелела, зато сама Эва — зарезалась. Кроме того, еще и Элька вдруг умерла…

Судя по дневнику театра, репетиции пьесы «В городе» шли с большим скрипом. Мейерхольд заменял исполнителей, просил Юшкевича еще раз прочесть участникам пьесу. 31 октября он записал в дневник: «Первая репетиция в здании театра. Пьеса пройдена целиком, чтобы артисты примерили свои голоса к акустическим условиям театра». 4 ноября режиссер с удовлетворением заметил, что «пьеса в новых планах, более неподвижных, звучит лучше. Много интересных ритмов в паузах и отдельных сценах». 11 ноября состоялась первая генеральная. Она, писал Мейерхольд, «прошла так удачно, что решено не делать второй генеральной; взамен нее будет простая работа над отдельными сценами. Присутствовал автор»[[163]](#footnote-54).

Оформление спектакля «В городе» выдвигало перед театром сложные задачи. Пьесу, увязающую в быте, надо было решить внебытово. Художник В. К. Коленда, который был «в оппозиции» к новому режиссеру, вспоминал: «Здесь одно из главных заданий Мейерхольда сводилось к тому, чтобы декорация не носила никаких следов быта». Мейерхольд просил Коленду «сделать декорацию, как иногда бывает в иллюстрациях, то есть что рисунок не имеет внизу определенных границ и незаметно переходит в белую бумагу несколькими росчерками карандаша или пера. Кроме того, дирекции хотелось, чтобы окна были утрированно большими. Получалось что-то напоминающее Норвегию… Я сделал небольшой эскиз… мне казалось, я хорошо передал в нем пожелания художественного совета, и эскиз в достаточной мере подчеркивал нелепость этих предложений… Я понес эскиз Вере Федоровне и, показывая его, сказал: “Ну, вот, посмотрите, Вера Федоровна, я выполнил ваши желания, но получается какая-то Норвегия, а не еврейский городок и, кроме того, характер иллюстрации можно выдержать в эскизе, а не на сцене”. — “Да, Виктор Константинович, — сказала она, — видно, что вы прекрасно понимаете, что нужно, но почему-то не желаете сделать для нас”. После такого ответа у меня опустились руки… Декорация свелась к косо поставленной (относительно рампы) стене с окнами. Чтобы скрыть нерусский характер этих окон, я закрыл {153} их белыми занавесками, озаренными солнцем и скрывавшими оконный переплет; перед окнами стоял большой диван и стол, а слева на авансцене шкаф-буфет»…[[164]](#footnote-55)

Из этих воспоминаний художника ясно, что Комиссаржевская, искушенная в закулисной игре, сразу разгадала нехитрый замысел Коленды: сделать эскиз так, чтобы «нелепость» требований, которые были выдвинуты режиссером, лезла в глаза. С другой же стороны, в защиту художника надо сказать, что идея Мейерхольда — размытые очертания декорации — сама по себе оригинальная и в данном случае, быть может, единственно верная (ибо по его замыслу обыденный интерьер должен был выглядеть поэтично, таинственно) в ту пору, по условиям техническим, вряд ли могла быть осуществлена. Таких эффектов освещения сцена еще не знала, и если Коленда ничего нового изобрести не смог, то это — его беда, а не его вина.

Современные рецензии позволяют с достаточной точностью воспроизвести внешний облик спектакля «В городе». Критик «Нового времени» (1906, 15 ноября) писал, что «в маленькую комнату из неведомого коридора, задрапированного серым сукном и похожего на пропасть, выходили и входили актеры, садились обыкновенно чинно в ряд и читали всякий о своем». На сцене была «зияющая пропасть из темного сукна, в ней угол комнаты, стол, три стула и скамья».

В газете «Речь» (1906, 15 ноября) В. Азов рассказывал: «Простая комната с окнами, но без дверей. Стол, покрытый грязноватой скатертью и освещенный дешевенькой лампой… И наряду с этим — стул, находящийся в каком-то межпланетном пространстве, на свободном от декорации участке подмостков, и на этом стуле — одна, сидя на нем, а другая опираясь на него, — ведут свою сцену Соня и Эва. Действующие лица садятся за стол, все в ряд, все лицом к зрителю. Все говорят полузаглушенными голосами, бесстрастным тоном оживших теней. Все выбегают за пределы декораций и жмутся к сукнам». «Петербургская газета» (1906, 14 ноября) добавляла: «Сцена вся сужена боковыми порталами и подвесками из серых занавесей… Сделано это, как говорили, для сообщения зрителям настроения “придавленности”. Три акта шли при одной декорации комнаты в бедной еврейской семье, менялось лишь освещение: вечернее, солнечное и лунное. Суфлерской будки опять не было: в этом театре она уничтожена навсегда».

Премьера, на которой присутствовали А. А. Блок, Ф. К. Сологуб, С. И. Найденов, Е. Н. Чириков, А. Л. Волынский, {154} К. А. Сомов, М. А. Кузмин, М. Ф. Андреева, М. А. Ведринская, З. В. Холмская, М. А. Потоцкая, Е. П. Карпов, прошла, видимо, несколько более успешно, чем премьера «Гедды Габлер». Во всяком случае, Кузмин, который опять скучал, записал в своем дневнике: «Пьеса скучная, нудная, но публике понравилась, играли вроде плохого Станиславского»[[165]](#footnote-56). Рецензии на спектакль все же были мрачные. Относительно сдержанная статья появилась в газете «Страна» (1906, 15 ноября). Н. Носков писал: «Странно было видеть в пьесе, претендующей на очерк быта, ту окаменелость, которая создается в первой половине первого акта. В пьесе г. Юшкевича и так уже мало движения и воздуха; режиссерские усилия стремились исключительно к тому, чтобы изъять последний их остаток. Идеализированная гг. Мейерхольдом и Ярцевым драма свелась на чтение ролей. Неподвижная, словно изваяние, читает роль г‑жа Волохова, стоя “в позе” около стола[[166]](#footnote-57). В позе живых картин у окна читает роль г‑жа Шиловская (Соня). Монотонный темп чтения создает настроение мрачное, тяжелое. Низкий потолок комнатки гнетет и пригибает к земле. <…> Появляется г. Михайлов (Гланк) и разрушает всю иллюзию гг. режиссеров. Живой Гланк в царстве теней! Грим, движения, жесты, походка, речь — все говорит за яркий, реальный образ. Настроение г. Мейерхольда никнет, жизнь заискрилась на сцене, но и здесь на каждом шагу вы натыкаетесь на изломы “непонятой мысли”. Позирует Элька (г‑жа Веригина), рассчитанно деланны жесты г‑жи Мунт (Эва). За столом, словно на картине, все усаживаются в одну линию, действие ведется в одной плоскости. Все это манерно, вычурно, создается нечто отрешенное от условий быта и в то же самое время — не отрешенное, не допускающее идеализации. То, что красиво и уместно в постановке символической драмы, совершенно чуждо драме г. Юшкевича».

О. Дымов в «Биржевых ведомостях» (1906, 14 ноября) был более категоричен. Он писал, что «мертвящие формы режиссерского замысла задушили» пьесу Юшкевича, особенно же возмущался одной из мизансцен, когда «все женщины в продолжение получаса стоят одна за другой лицом в одну сторону и глухими неестественными голосами что-то говорят».

В нескольких рецензиях указывалось на особое положение, которое занял в спектакле М. А. Михайлов, игравший Гланка в обычной бытовой манере с характерными комедийными {155} приемчиками. Это нравилось рецензентам. В. Ф. Трозинер (Омега) писал в «Петербургской газете» (1906, 14 ноября), что один только Михайлов «по неведомым причинам выскользнул из-под режиссерского утюга. Остальные все время играли роли чревовещателей…»

В день премьеры Мейерхольд сам оценил в Дневнике театра спектакль довольно сурово. «Исполнялась пьеса артистами, — писал он, — во многих частях крайне вяло. Особенно вяло взят был 1‑й акт. Не оправдали надежд исполнительницы Дины Гланк и Сони. Первая была суха и однотонна. Думая, очевидно, что сильные места злобы, если их играть вовсю, сделают Дину в глазах публики злодейкой, артистка зачем-то на спектакле стала их смягчать, не понимая, что, уронив силу злобных мест, она не оттенила ярко те части роли, где Дина страдает. Таким образом, она рисовала по белому белым. — Соня сыграла роль в чеховских нудных тонах. — Из исполнителей первого спектакля истинный тон был у Веригиной (Элька), Грузинского (Дед), Бойма (Голубев) и Мунт (Эва). Близок к настоящему <тону?> Уралов (играл Бера. — *К. Р*.), потому что он очень талантлив, но, главное, потому еще, что он явно стремился освободиться от дребедени бытового театра. Как раз наоборот, Михайлов всеми силами талантливой души своей нанизывал на себя побрякушки бытового театра, и то, что было в нем ценного на первых репетициях, исчезло безвозвратно. Любош играл (Арна. — *К. Р*.) хуже, чем на репетициях. Был вял. Даже не сразу брал реплики»[[167]](#footnote-58).

Тут хорошо видна сразу же обнаружившая себя неслаженность и недисциплинированность труппы: актеры и актрисы еще позволяют себе, как это принято было ранее повсеместно, До премьеры «прятать свои козыри» и от партнеров, и от режиссера. Мейерхольд, воспитанный в строгих правилах МХТ, вполне справедливо возмущался своеволием Волоховой в роли Дины и Михайлова в роли Гланка, тем более что и Волохова и Михайлов внесли коррективы в рисунок ролей, подготовленных с Мейерхольдом, исключительно в угоду требованиям публики, как они, актеры, эти требования понимали. Хотели понравиться — это удалось Михайлову, не удалось Волоховой. Шиловская просто сбилась на чеховские тона, в то время уже достаточно привычные. Кроме того, как это часто бывает после удачной генеральной репетиции, на премьере сыграли вяло. Все эти происшествия означали, что «режиссерская длань Мейерхольда», которая так ужасала многих рецензентов, еще недостаточно крепка.

{156} Но есть в этой записи Мейерхольда и более существенная, более принципиальная тема — тема преодоления быта, бытового театра. При постановке пьесы Юшкевича тема эта возникала со всей неизбежностью, ибо — в этом-то рецензенты были правы — пьеса, конечно же, претендовала на «очерк быта». И это бы еще полбеды. Самое страшное состояло в том, что застойный быт, во-первых, был взбаламучен истеричностью мелодрамы и, во-вторых, искажен претензиями на многозначительность («символичность»!) каждой реплики. Усилия Мейерхольда придать произведению Юшкевича некую философскую значительность были, по всей видимости, заранее обречены на провал.

При всем том необходимо указать принципиальные новшества, которые применил Мейерхольд в этом спектакле.

Во-первых, он полностью изменил взаимоотношения между декорацией и сценическим пространством в целом. Декорация не оформляла всю сцену, как в «Гедде Габлер», декорация довольно откровенно занимала только ее центр и подавалась как чисто условное обозначение некоего интерьера. В этот интерьер, обрамленный сукнами, актеры входили не через двери, пусть даже едва означенные, — нет, они входили, как заметил один рецензент, будто из «пропасти» некоего таинственного коридора, задрапированного серым сукном, и уходили не на улицу, не в другую комнату — а тоже как бы в некую серую «пропасть». Во-вторых, актерам разрешено было «выбегать за пределы декорации». То есть пространство, художником оформленное, обозначавшее место действия, можно было покидать, можно было «жаться к сукнам» за пределами этого «места действия». Более того, мизансцены Мейерхольда прямо предписывали такие нарушения привычных условностей и, значит, создавали новую систему условностей. И стул, так изумивший В. Азова, стул, находившийся «в каком-то межпланетном пространстве, на свободном от декорации участке подмостков», — он-то как раз и показывал, сколь сознательно и решительно действовал Мейерхольд.

Все его режиссерские приемы, вся энергия центробежного движения за пределы относительно банальной — хотя и упрощенной, схематизированной — декорации интерьера имели своей целью прежде всего преодоление быта, бытового правдоподобия. Тем же целям служили и неподвижные, очень надолго застывавшие фронтальные многофигурные мизансцены, и статуарность актерских поз, и приглушенность, «матовость» тона. Пьеса разыгрывалась не «в городе», как утверждало ее название, пьеса разыгрывалась в неком ирреальном пространстве, где нельзя было двигаться и говорить «как в жизни». Эти правила нарушил артист Михайлов, он больше всех понравился {157} рецензентам, но менее всего Мейерхольду, и впоследствии Мейерхольд считал, что «не надо было допускать Михайлова в пьесу». Впрочем, это не спасло бы спектакль и даже самое строгое выполнение всех требований режиссера не принесло бы успеха: слишком вопиющим был разлад между драмой и постановочными идеями Мейерхольда. Важно, однако, заметить, что в спектакле, который принято было считать «проходным», Мейерхольд экспериментально проверил ряд принципов новой условности, впоследствии применявшихся им с огромным художественным эффектом.

### 4

В день премьеры «Сестры Беатрисы» Мейерхольд волновался и нервничал. Театр на Офицерской существовал уже почти две недели. Публике были показаны два спектакля, оба вызвали в газетах лишь брань и насмешки, и оппозиция внутри труппы имела все основания злорадствовать. Утром 22 ноябре на сцене репетировали «Вечную сказку». Мейерхольд раздраженно писал в Дневнике театра: «Начал репетицию на 20 м. позже — декорации не были поставлены к назначенному часу. Та громадная нервная задача, которую мне предстоит еще сделать: впереди так много постановок, — должна уравновешиваться стройной дисциплиной всего театрального механизма. Прошу Ф. Ф. [Комиссаржевского] подтянуть Кузьму Андреевича и рабочих. С актерами, которые заражены протестующими нотами, я займусь сам. Мне все это надоело. Итак — помимо творческой работы, мне нужно еще быть инспектором театра и заведующим труппой»[[168]](#footnote-59).

Столь резкая запись не могла не задеть К. В. Бравича (ибо заведующим труппой был он) и Ф. Ф. Комиссаржевского (ибо он заведовал монтировочной частью). С характерной для него неосмотрительностью Мейерхольд атаковал самых близких Комиссаржевской людей, будто заранее обеспечивая себе сильных и влиятельных противников. Как мы увидим далее, его атаки имели весьма неприятные последствия. А вечером в тот же день, после премьеры «Сестры Беатрисы», Мейерхольд коротко отметил: «Спектакль имел очень большой успех»[[169]](#footnote-60). Действительно, успех «Сестры Беатрисы» оказался не только очень большим, но и в высшей степени принципиальным. В сущности, это был первый публичный успех символистского спектакля на русской сцене.

{158} Михаил Кузмин в этот вечер записал в свой дневник: «Первое представление “Беатрисы”. Шумный большой успех. Все оживились и приободрились»[[170]](#footnote-61).

Правда, среди первых газетных откликов были и ругательные. «Новое время» (1906, 23 ноября), например, высказалось кратко и без колебаний: «Это — больной бред на протяжении трех, к счастью, небольших актов. Г‑жа Комиссаржевская в роли Беатрисы дала несколько красивых нот, и только. Игры не было, как не было на сцене и прежней Комиссаржевской. Постановка сверхдекадентская. Скука смертная. Успеха никакого».

Однако подавляющее большинство рецензий звучало иначе. В «Слове» (1906, 24 ноября) писали, что Мейерхольд показал «способность красиво подобрать краски костюмов да умение по картинам то в стиле Боттичелли (группа нищих), то в стиле Пювисс де Шавана (группа монахинь) давать колоритные, интересные сочетания поз, линий, фигур. <…> Сцены пьесы сопровождаются полными настроения хоралами г. Лядова, исполняемыми хором г. Архангельского». «Петербургская газета» (1906, 23 ноября) отмечала, что «все действие происходит на авансцене при одной декорации… Изображена старинная капелла со статуей Мадонны, скрытой за правым порталом. Общий тон — туманно-зеленоватый, сквозь окна, между колонн, виден пейзаж в примитивном, прерафаэлитском духе, как бы гобелен. <…> Костюмы монахинь очень красивы: бледно-голубые с синим, волосы закрыты гладкими капюшонами. В. Ф. Комиссаржевская была красивой Беатрисой с золотистыми волосами, в белом муслиновом с пальетками и кружевами костюме Мадонны».

По поводу золотистых волос Беатрисы художник В. Коленда в своих воспоминаниях писал, что этот парик, сделанный из натуральных волос «в один аршин с четвертью длиной», стоил «громадных денег, 300 р.». Оформление Судейкина Коленда критиковал очень резко. По его мнению, «декорация больше походила на внутренний вид готического собора (или, может быть, отдаленно, на внутренний двор готического монастыря), но в декорацию введены были контрфорсы, типичные для наружного вида собора, и, в довершение нелепости, в абсидах были прорезаны узкие готические окна. Окна были сделаны транспарантом и во время действия освещались сзади»[[171]](#footnote-62).

При всей совершенно очевидной неприязни Коленды к работе Мейерхольда и Судейкина, отзыв его интересен, ибо позволяет {159} судить о некоторых деталях оформления. В других неопубликованных мемуарах — у М. Бабенчикова — мы находим, напротив, краткое, но полное восхищения, упоминание о работе С. Ю. Судейкина: «Художник как бы умышленно затушил на этот раз свои краски. Хотя декорации были придвинуты к самой рампе, *все казалось сном*, сквозь зеленовато-лиловатый флер которого едва светило тусклое серебро и старое золото готических стен»[[172]](#footnote-63).

В газете «Русь» (1906, 9 декабря) восторженную и большую статью поместил молодой Максимилиан Волошин. Он писал: «Я действительно в первый раз за много лет видел *в театре настоящий сон* (подчеркнуто мною. — *К. Р*.). И мне все понравилось в этом сне: и эта готическая стена, в которой зеленоватый и лиловатый камень смешан с серыми тонами гобеленов и которая чуть-чуть поблескивает бледным серебром и старым золотом. Я чувствовал ужас грешного тела земной Беатрисы, сквозившего из-под ее багряных лохмотьев, и хотя принц Белидор чуть не разбудил меня, слишком натуралистически напомнив о существовании реальных оперных статистов, и мне бы хотелось, чтобы группа нищих была менее ярко освещена и более напоминала старую пожелтевшую живопись, тем не менее впечатление и сила его росли непрерывно до самого последнего мгновения. Мне совершенно не хотелось вспоминать, что небесной Беатрисой была В. Ф. Комиссаржевская, что игуменья, которая мне дала так реально ощущение кватроченто, была Н. Н. Волохова, что группы рыдающих и ликующих сестер были созданы В. Э. Мейерхольдом, который проводит теперь идею нового театрального искусства. <…> Это, я думаю, лучшая похвала театру».

Если в устах Волошина, поэта и эстета, столь возвышенный тон был вполне уместен, то некоторая экзальтация, прозвучавшая в рецензии сатирической «Газеты Шебуева» (1906, ноябрь, № 6), многих изумила. Едкий и колкий фельетонист Н. Шебуев, который впоследствии не раз высмеивал и Мейерхольда и Комиссаржевскую, писал о «Сестре Беатрисе» в выражениях, его газете вовсе не свойственных. Вот как он рассказывал о встрече Беатрисы и Белидора в первом акте:

«Он сорвал с ее головы неуклюжую повязку монахини.

И золотые волны волос рассыпались по ее плечам.

И упали напрочь тяжелые складки мрачного плаща и из-под него забились светлые тона одежд прерафаэлитских святых.

И были чарующе хороши изломы ее загадочных мистических жестов.

{160} Словно Дункан танцует».

Впрочем, переходя к впечатлениям второго акта, Шебуев дал волю обычной своей иронии: «На сцене, — писал он, — появились удивительно похожие на индюшек сестра Эглантина (Е. В. Филиппова), сестра Клементина (О. А. Глебова), сестра Фелисита (М. А. Сарнецкая), сестра Бальбина (В. В. Иванова), сестра Регина (В. Г. Иолшина) и мать игуменья (Н. Н. Волохова). Они шли по сцене вычурной походкой. В каждом жесте — деланность, в каждой позе — фальшивый излом. Они шли безличные, вымуштрованные, как девочки-чистяковочки малолетней труппы».

В. Ф. Комиссаржевская, после премьеры «Гедды Габлер» не услышавшая ни одного одобрительного слова, теперь вновь торжествовала победу, тем более для нее существенную, что на этот раз успех был завоеван актрисой в формах того самого «нового», «идеалистического» и внебытового театра, о котором она мечтала и к которому стремилась. Если по поводу ее игры в первом и втором актах отзывались не очень уверенно, а порой и неприязненно, то третий акт покорил всех критиков.

Зинаида Венгерова в газете «Свобода и жизнь» (1906, 27 ноября) писала: «Третий акт “Сестры Беатрисы” был торжеством таланта г‑жи Комиссаржевской. Когда Беатриса возвращается “после жизни” к алтарю мадонны, на лице артистки, обращенном к мадонне, отражается застывший последний трагизм, то, что как будто уже по ту сторону всякого выражения, все ушло, все чувства, все страсти, даже все муки оторванного от других человеческого существа. Осталась “душа всякого человека” — типичная душа, по выражению Метерлинка, — лицом к лицу со своим божеством, с источником своей жизни. Игра г‑жи Комиссаржевской рельефно выступала именно благодаря условиям, созданным г. Мейерхольдом в постановке “Сестры Беатрисы”».

А. Вергежский в газете «Речь» (1906, 28 ноября), напротив, резко противопоставлял дарование артистки усилиям режиссера, который, по мнению рецензента, все сделал, дабы «окургузить, обесцветить Метерлинка, заглушить музыку символов, которой пропитана вся коротенькая мистерия». На Комиссаржевскую, писал Вергежский, первые два акта «было тяжело смотреть. Точно кто-то ее давил, держал в послушании, запрещал ей быть самой собой… Но в третьем акте огонь вдохновения разорвал все путы… Маленькая женщина с измученным лицом умирающей нищенки, с безумной тоской покаяния и проклятий раскрывала нам своим слабым, глубоко идущим в самую душу голосом бездну горя и безысходного ужаса. Это была глубоко реалистическая игра, а между тем {161} в первый раз за весь вечер мы почувствовали таинственное дыхание истинного чуда».

По свидетельству В. К. Коленды, «очень недурна» была в спектакле толпа нищих, «хорошо одетых и загримированных по старым голландцам». Из воспоминаний Коленды впервые становится известно, что Мейерхольд в «Сестре Беатрисе» выступал и как актер в эпизодической роли. «Особенно же хорош был сам Мейерхольд, — писал Коленда, — одиноко проходивший за толпой нищих. Он был загримирован под какого-то святого с картины Мемлинга и давал просто незабываемый образ и лицом, и движениями, и позой»[[173]](#footnote-64). Если учесть неприязнь Коленды к Мейерхольду, постоянно сквозящую в его мемуарах, то эта похвала обретает особую значительность.

Музыка к спектаклю, написанная А. К. Лядовым, была невыразительна. Г. Чулков писал, что она оказывается «не слишком мучительным фоном для действия» лишь благодаря: ее полной банальности («Товарищ», 1906, 24 ноября). Поругивая музыку, рецензенты, однако, восхищались «чудным пением хора г. Архангельского». Как известно, впоследствии хор Архангельского прозвучит у Мейерхольда и в «Маскараде».

Режиссерские формы, которые придал Мейерхольд этому спектаклю, изучены достаточно подробно. Хочу только подчеркнуть сейчас главное: узкая, неглубокая сцена, в отличие от спектаклей «Гедда Габлер» и «В городе», использовалась режиссером преимущественно для организации почти всех «скульптурных групп» и мизансцен по принципу центростремительному, а не центробежному. Если в «Гедде Габлер» и «В городе» действие как бы распластывалось и рассредоточивалось вдоль узких подмостков, то в «Сестре Беатрисе» оно сжималось к центру, края сцены «не работали».

Успех «Сестры Беатрисы» явился одним из важнейших событий всей жизни Комиссаржевской. По свидетельству А. Зонова, вечер премьеры «был одним из самых светлых воспоминаний Веры Федоровны. Часто она говорила, что такие минуты не забываются»[[174]](#footnote-65).

### 5

Как мы знаем уже, пьеса С. Пшибышевского «Вечная сказка» репетировалась еще до начала сезона, причем главные роли готовили Е. В. Филиппова (Сонка) и М. А. Бецкий (Король). Сразу же после премьеры «Сестры Беатрисы» Мейерхольд {162} провел подряд три утренние репетиции «Вечной сказки» — 24, 25 и 26 ноября, причем две из них были генеральные — давалась вся пьеса, в декорациях и костюмах, в присутствии Художественного совета театра. Результат второй генеральной был довольно неожиданный. Мейерхольд записал в Дневник театра: «Художественный совет заменяет исполнителей ролей Сонки и Короля. За Филиппову — В. Ф. Комиссаржевская, за Бецкого — К. В. Бравич»[[175]](#footnote-66).

Конечно, то обстоятельство, что Комиссаржевская, вдохновленная успехом Беатрисы, взяла на себя огромную, многословную и достаточно монотонную роль Сонки, неизбежно влекло за собой передачу роли Короля Бравичу: по пьесе Король старше Сонки, и Бравич уже в этом смысле оказывался гораздо более подходящим партнером Комиссаржевской, чем молодой Бецкий. Кроме того, Комиссаржевская вообще любила играть с умным, опытным и очень падежным Бравичем: он прекрасно умел в нужный момент отойти на второй план и дать Комиссаржевской в полную силу отыграть лучшие, любимые ее места во всякой роли. И все же замена двух главных исполнителей в пьесе, которая репетировалась уже три месяца, — замена за десять дней до премьеры — была, без сомнения, вынужденной.

Мейерхольд вскоре после начала ответственного сезона, призванного продемонстрировать новые принципы сценического искусства, со всей ясностью увидел, что по-настоящему сильных актеров в труппе нет — кроме только самой Веры Федоровны и К. Бравича. Юные, увлеченные и преданные театру красавицы, которые могли вдохновлять поэтов (как Н. Н. Волохова) или художников (как О. А. Глебова), молодые и экзальтированные фавориты самой Комиссаржевской, только что не молившиеся на нее, юноши и девушки, беззаветно верившие в Мейерхольда, — все они придавали театру на Офицерской большое обаяние, все они создавали атмосферу неподдельного энтузиазма и взволнованности вокруг каждой новой постановки, и это было, по-своему, прекрасно. Однако большие и трудные роли играть они не могли. Все они ощущали себя — да и были — всего лишь учениками и ученицами театральных классов Мейерхольда, как бы его студийцами.

Но театр на Офицерской демонстрировал свои эксперименты публично, и каждая премьера много значила для судьбы театра: дело существовало без всяких субсидий, на личные — вовсе не большие — деньги Комиссаржевской, и, для {163} того чтобы свое существование продолжать, дело должно было давать прибыль.

Комиссаржевская, которая всегда была сильнейшим магнитом для публики, при всей ее несравненной самоотверженности, не могла каждый день играть большие роли. То есть, вполне вероятно, она могла бы их играть и каждый день, но не в таких спектаклях — новаторских, сложных по рисунку и предъявлявших даже к ней, прославленной и великой, совершенно новые и непривычные требования. Вот это обстоятельство Комиссаржевская не учла перед началом сезона на Офицерской. Она готовилась решать вместе с Мейерхольдом принципиально новые задачи, творить новый театр, а труппу сформировала по старому своему принципу — по принципу театра одной актрисы. Ярких индивидуальностей в труппе, кроме самой Комиссаржевской, не было вовсе. Сравнительна опытные и, что называется, «крепкие» актеры и актрисы — все были «на вторые роли». По своему амплуа могла претендовать на первые роли пришедшая вместе с Мейерхольдом Е. М. Мунт, но, конечно, никакого сравнения с Комиссаржевской она не выдерживала и ни одной действительно значительной роли за весь сезон не получила.

Другими словами, новое искусство надлежало творить в условиях, которые тогда же четко определил А. Блок: «… Новый театр есть вместе с тем школа для актеров; играя, они должны учиться и вырабатывать приемы нового репертуара»[[176]](#footnote-67).

В период с 27 ноября по 3 декабря Мейерхольд, как видно из Дневника театра, репетировал только с Комиссаржевской и Бравичем, 3 декабря провел еще одну генеральную репетицию и, наконец, 4 декабря состоялась премьера. Мейерхольд отозвался о ней так:

«Отношение к пьесе зрительного зала: первый акт встречен сдержанно; второй акт слушали с большим интересом; третий акт вызвал овации. Пьесе не хватало тревоги и кошмарности в исполнителях мужских ролей (главных). Витин — ужасен. Многие планы подлежат коррективам. Буду смотреть пьесу и с каждым спектаклем вводить поправки. Надо бы нового Витина, как это ни грустно»[[177]](#footnote-68).

Прежде чем мы познакомимся с постановочным решением Мейерхольда и с тем, как оно было воспринято, заметим, что пьеса С. Пшибышевского довольно простенькая по фабуле, Удручающе многословна и претенциозна. При всем том, в ней сквозят некоторые идеи, в высшей степени характерные для {164} периода уныния и растерянности, вызванных пораженном революции 1905 года.

Действие пьесы, согласно указанию автора, «происходит на заре истории». Однако в эти столь отдаленные времена существует уже королевство, есть королевский дворец с «готическими сводами», есть Король, который раньше правил только номинально, вся власть принадлежала Канцлеру, и Канцлер вместе с группкой вельмож грабил страну. Теперь же Король женился на Сонке, дочери мудреца Вшила, и под ее благотворным влиянием пожелал править самостоятельно и вполне справедливо, во имя добра и любви. Это ему не удается. Ибо подлый Канцлер не только возбуждает против него весь двор, но и устраивает мятеж черни, не желающей признать Сонку королевой, а ее отца, мудрого Витина, считающей колдуном и чернокнижником. Стремясь отвоевать свою страну у сил зла, Король проливает столько крови, что и сам понимает — после этого бессмысленно насаждать добро. Все лучшие люди погибли…

Мятеж толпы у Пшибышевского изображен как результат прямой провокации Канцлера (олицетворяющего собой все мировое Зло), и восставшая чернь выступает как послушное орудие интриганов, которым ненавистны Добро, Любовь (олицетворяемые Королем и Сонкой) и Мудрость (воплощенная в фигуре Витина).

Трудно сказать, насколько решительно обошелся Мейерхольд с текстом, однако в том, что он сделал большие купюры, сомневаться невозможно. И если многие искушенные критики приняли пьесу всерьез, то, вероятно, именно потому, что Мейерхольд ее сильно сократил. Косвенно это, кстати, показывают и рецензии, в которых, между прочим, говорится, что «у г‑жи Комиссаржевской — маленькая роль». В пьесе же роль Сонки — огромная. Если уж роль Комиссаржевской подверглась сокращению, значит, остальные роли были еще сильнее урезаны.

Надо сказать, что отнюдь не все критики склонны были усматривать в пьесе Пшибышевского некие глубины и красоты. Юрий Беляев, например, писал о ней без всяких реверансов: «Если разобраться в метафорах и гиперболах Пшибышевского, если вернуть Ибсену, Метерлинку и Уайльду то, что “экспроприировано” у них этим неистовым “максималистом”, убожество замысла и пустозвонство развязного языка предстанут воочию.

… Пшибышевский рядом с Ибсеном и даже с Метерлинком показался маленьким, взъерошенным человечком, говорящим крикливо с высоты аршинных каблуков» («Новое время», 1906, 5 декабря).

{165} Сейчас совсем не просто ответить на вопрос, почему Мейерхольд эту пьесу ставил и что хотел сказать ее постановкой. Конечно, Пшибышевский был тогда в моде, а это для всякого театра имеет значение. С другой же стороны, его «пустозвонство», вероятно, не очень уж мешало Мейерхольду в поисках «тревоги и кошмарности», которой он добивался от исполнителей. Сжимая текст, он стремился придать ему большую сконцентрированность, большую эмоциональную силу. И все же — во имя чего? Впоследствии, в книге «О театре» он писал, что «желанную простоту (в путях исканий) <…> текст превращал в нежеланный дешевый “модернизм”»[[178]](#footnote-69). Близкий театру и, вероятно, хорошо осведомленный о намерениях режиссера Г. Чулков в газете «Товарищ» так сформулировал «идейное содержание» спектакля: оно, писал Чулков, «определяется столкновением двух противоположных начал: начала механического, государственного, насильственного и бездушного, воплощенного в лице Канцлера, и начала свободы и любви, воплощенного в лице Сонки». В этом-то «протесте против механической власти» и усматривал Г. Чулков «смысл и значение» постановки пьесы Пшибышевского.

Для того чтобы извлечь из пьесы Пшибышевского такой смысл и такое именно содержание, надо было не только вносить коррективы и сокращения в ее текст, но и совершенно — до неузнаваемости — изменить ее внешность. Торжественности и «важности», романтической возвышенности всей обстановки, которой требовал Пшибышевский, надо было противопоставить нечто принципиально иное. Мейерхольд решил подать «Вечную сказку» как можно более наивно, в приемах детской «игры в театр», так, чтобы в этой «постройке ребенка» все выглядело наивным и случайным. Отсюда — от этого стремления к детскости — возникла идея откровенной и прямой симметричности декораций, которые писал В. И. Денисов. Художник В. Коленда вспоминал: «Посредине сцены, очень неглубокой, на фоне задника стоял на возвышении трон; совершенно симметрично с каждой стороны уходили вверх (в кулисы и падуги) лестницы, на которых стояли придворные. Все придворные были в парчовых костюмах, по фасону напоминавших Византию или дьяконовское облачение, и все были в одинаковых рыжих париках. <…> Декорация была одна для всех актов»[[179]](#footnote-70).

Внешность спектакля вызвала самые резкие комментарии прессы. В газете «Слово» (1906, 6 декабря) негодовал Н. Тамарин: «Грубая, не дающая никакой иллюзии размалевка какого-то {166} нелепого дворцового покоя, состоящего из лестниц и узких площадок, размалевка, напоминающая окраску разноцветными бумажками пасхальных яиц, вызывала лишь досаду… Группировка вельмож “живыми гирляндами” по лестницам, стенам и узким прорезям в стенах поражала своей придуманностью».

Н. Шебуев, на этот раз без юмора и без иронии, вопрошал:

«В чем же тут сказка?

В красных париках?

В синих декорациях?

В фантастических, но совершенно одинаковых костюмах?

В вычурных, скраденных со скифских ваз, позах и жестах?

В симметрии группировок, бутафории и статистов?

Ведь гимнастикой, настоящей гимнастикой веяло от некоторых выходов и уходов действующих лиц» («Газета Шебуева», 1906, декабрь, № 9).

Вероятно, эта самая «симметрия» и «гимнастика» как раз и призваны были создать — пусть в формах игрушечно-упрощенных — образ «механического государства».

Но это далеко не все поняли, а возможно, и не могли понять. В. Азов в газете «Речь» (1906, 6 декабря) огорченно и заботливо напоминал о замыслах Пшибышевского: «Автор хотел готических сводов, колонн, окон с цветными, оправленными в свинец стеклами, военных трофеев и соответствующих костюмов…» А зрители, сетовал критик, увидели «плоскую сцену без воздуха и перспективы, иконостас. <…> Словно прикованные к стене, двигались на плоскости актеры, поднимались по ступенькам, выглядывали в щели, скользили по узеньким рейкам амвона или выходили из царских врат. Это убивало пьесу, душа которой в безбрежности, действие которой — в широкой перспективе. <…> Выручила, как всегда, В. Ф. Комиссаржевская, нашедшая в третьем акте, наперекор стене, воздвигнутой г. Мейерхольдом, ноты свободного вдохновения. Весь третий акт артистка, бледная и как бы связанная вначале, провела с настоящим драматическим подъемом». Рецензент газеты «Страна» (1906, 6 декабря) Н. Носков с похвалой отозвался о том, так была изображена у Мейерхольда толпа. «В толпе Пшибышевского, — писал он, — больше суетности, мелочного беспокойства, чем в величаво спокойных барельефах, придуманных г. Мейерхольдом».

Затем следовало замечание особенно важное: «Пшибышевский дает чувствовать всю пошлость толпы, и его ненависть к ней понятна, законна в устах индивидуалиста, г. Мейерхольд идет по иному пути и приходит к иным результатам…»

Речь шла об отношении к народным массам, к низам.

{167} На одном из тогдашних диспутов Луначарский говорил о «Вечной сказке», что «пьеса эта почти реакционна», что в ней содержится «призыв не стремиться осчастливить свободой грязную массу» («Новая газета», 1906, 15 декабря). Приведенный только что отзыв рецензента газеты «Страна» показывает, что антидемократическую тенденцию, весьма отчетливо звучащую в пьесе, Мейерхольд, стремясь выразить «протест против механической власти», в спектакле если не упразднил, то погасил.

Юрий Беляев писал, что «внешность постановки была интересна, хотя и не без погрешностей. Красива фантастическая декорация цвета умершей бирюзы, затканная сверху паутиной вечности. <…> Удачно группированы рыжеволосые вельможи, как бы восходящие по ступеням иерархии и напоминающие не то карточных валетов, не то профили старых монет. <…>

Сонка особенно поэтична, потому что ее играет г‑жа Комиссаржевская и играет с видимым вдохновением. Порою кажется, что золотые нити, которыми покрыто ее белоснежное платье, дают те нежные созвучия, которыми она очаровывает зрителя. “Золотая лютня” — это название пошло бы ей» («Новое время», 1906, 5 декабря).

Комиссаржевскую хвалили и другие рецензенты. Кроме того, как уже сказано, первые представления «Вечной сказки» прошли с успехом. Поэтому мне кажется неубедительным замечание автора книги о Комиссаржевской Ю. Рыбаковой, будто «неудача» этого именно спектакля «показалась актрисе трагичной»[[180]](#footnote-71). Для такого вывода, наталкивающего на мысль, будто уже после «Вечной сказки» выступили наружу противоречия между актрисой и режиссером, нет серьезных оснований.

### 6

Тем не менее ситуация в театре на Офицерской уже тогда складывалась достаточно трудная. В конце ноября 1906 года «Петербургские ведомости» (1906, 24 ноября) уверяли читателей, что «декадентские постановки Мейерхольда решительно не имеют успеха у публики. Аплодирует вечно одна и та же кучка лохматой молодежи, пользующаяся, очевидно, каждым случаем, чтобы выразить симпатии “освободительному Движению”. Сама же публика холодна и бесстрастна. Сборы У г‑жи Комиссаржевской неважные». Последняя фраза, судя по всему, соответствовала истине. А в декабре ударили сильнейшие морозы, которые, как сообщала «Петербургская {168} газета» (1906, 14 декабря), не отразились только на посещаемости балетных представлений. «Впрочем, — замечал репортер, — публика балета — публика исключительная. Большей частью это богатые люди, имеющие теплые шубы и собственные кареты. <…> Обратный пример представляет публика театра г‑жи Комиссаржевской. Тут главный элемент составляют студенты и курсистки, народ бедный, не имеющий теплой одежды». Этот «главный элемент» в морозы волей-неволей отсиживался дома, и в Театре Комиссаржевской было «пустовато».

Меньше чем за месяц театр показал четыре премьеры, но тем не менее сборы все еще сильно зависели от погоды, да и в хорошую погоду с аншлагами шли только первые представления. Касса чутко реагировала и на участие в спектакле Комиссаржевской. Единственная пьеса, где она не была занята — «В городе», — давала самые низкие сборы.

Между тем Мейерхольд начал новую работу над пьесой, в которой не было роли для Комиссаржевской, — над «Балаганчиком» Блока. В параллель репетициям «Балаганчика» решено было быстро возобновить «Нору». В этой драме Комиссаржевская до Мейерхольда играла с большим успехом, и «Нора», по всей видимости, возобновлялась прежде всего из кассовых соображений. Однако Мейерхольд все же не считал возможным давать «Нору» в прежней, «бытовой» постановке Театра в Пассаже.

Рецензий о новой режиссерской редакции «Норы» было очень мало — спектакль не воспринимался как премьера, ведь совсем еще недавно Комиссаржевская вызывала в «Норе» всеобщий восторг, и 18 ноября 1906 года в программах значилось «в 54‑й раз», а не «в первый раз». Однако немногие появившиеся сразу же отзывы прессы очень интересны. Рецензент «Биржевых ведомостей», говоря, что Комиссаржевская — «прежняя волшебница», что Нора — быть может, ее «самая сильная роль», с горячностью писал о новшествах Мейерхольда, который предложил «принцип постановки пьесы на кончике сцены, на сквозном ветре, в каком-то узком проходце, напоминающем сиротливостью своих кирпичного цвета стен не то приемную полицейского участка, не то декорацию убогих любителей в дачной местности, где не нашлось ни портрета на стену, ни четвертого стула. Посередине окно, у окна стол, у стола три стула, в стороне рояль. <…> Персонажи уходят не в двери, а в складки зеленого занавеса» (1906, 20 декабря).

И. Осипов в «Новой газете» (1906, 20 декабря) уточнял: действие происходит «на экране». Пресловутый «уют» квартиры адвоката Гельмера, которым восторгаются все без исключения {169} действующие в пьесе лица, заключался в задрапированной стене ярко-розового цвета, в двух деревянных стульях из обстановки Главка («В городе») и краюшки круглого деревянного стола, торчавшей из стены на манер закругленного подоконника. Еще стояло у стены фортепиано орехового цвета. <…> Только г‑жа Комиссаржевская играла в своем старом стиле! Только она одна. Остальные играли «барельефами».

В конце концов, не столь уж существенно, кирпичного или розового цвета был «экран», на фоне которого Мейерхольд «распластал» свои мизансцены, и сколько было на сцене стульев — два или три, играла ли Комиссаржевская «в своем старом стиле» или же она, как писал Г. Чулков (думаю, выдавая желаемое за действительное), «в новых сценических условиях» чувствовала себя «свободнее и окрыленнее» («Товарищ», 1906, 20 декабря). Для самой-то Комиссаржевской, вне всякого сомнения, главным и совсем непривычным обстоятельством оказалось другое. «Зал был удручающе малолюден. При таком положении, — мрачно констатировали “Биржевые ведомости”, — нельзя существовать».

Если для хозяйки театра пустой зал означал финансовые трудности, то для актрисы Комиссаржевской это было испытание гораздо более тягостное. Ведь она выступала в одной из самых прославленных своих ролей! И отнести пустоту зала на счет режиссерской работы Мейерхольда над «Норой» тоже ведь было невозможно, ибо с этой пустотой актриса столкнулась на *первом же* представлении обновленной «Норы», на том самом представлении, которое в программках было обозначено как 54‑е. Те зрители, которые пришли — и те, которые могли бы прийти, но не пришли, — не знали, что они увидят Комиссаржевскую на новом фоне мейерхольдовского «экрана». Но что они увидят — или могут увидеть! — Веру Комиссаржевскую в роли Норы, это-то зрители знали. И тем не менее зал, увы, «был удручающе малолюден». Почему же?

Если позабыть о морозах, останется только один ответ на этот вопрос: публика — вопреки всем нервозным выкрикам рецензентов — интересовалась «новой» Комиссаржевской больше, чем «старой». Даже «Гедда Габлер», единодушно освистанная рецензентами, собирала больше зрителей, чем «Нора», хотя, конечно же, Гедду Комиссаржевская играла куда менее охотно. Любовь Гуревич весьма проницательно указала на то, что «внешняя пластичность с особенным трудом давалась ее нервной организации»[[181]](#footnote-72). Однако были, как мы скоро увидим, {170} и другие, не менее важные причины творческого кризиса, подстерегавшего Комиссаржевскую и ее театр.

А вскоре после «Норы» наступил самый знаменательный вечер в истории театра на Офицерской — вечер премьеры «Балаганчика».

10 декабря 1906 года Вс. Мейерхольд зафиксировал в Дневнике театра начало работы над этой пьесой: «Беседа о “Балаганчике” — Г. Ив. Чулков читает о “Балаганчике”. Планировка. На репетиции присутствовали: А. А. Блок, М. А. Кузмин, который пишет музыку для “Балаганчика”»[[182]](#footnote-73). М. Кузмин в тот же вечер писал: «Был на репетиции. Чулков читал род статьи, было очень хорошо всем сидеть за длинным столом. Мейерхольд был очень таинствен… Вера Федоровна суховата, актрисы заняты Блоком». На следующий день, 11 декабря, после спектакля «Сестра Беатриса» репетировали снова: «Чтение ролей за столом — устанавливается ритм. Сцены мистиков, автора, влюбленных и Пьеро». Утром 14 декабря: «Успели пройти только сцены: 1) мистиков, 2) бал до арлекинады, так как та и другая сцена много раз повторялись». 15 декабря репетировали вторую половину пьесы: «Бал. Арлекинада, финал. Планировка». Видимо, после этой репетиции Кузмин беседовал с Мейерхольдом о том, как отзовутся серьезные литературные журналы на спектакли нового театра. «Всеволод Эмильевич ужасно мрачен, — отметил в своем дневнике Кузмин, — говорит, что никому не нужен, что все его бранят, в “Весах” напишут Волошин и Аничков, в “Перевале” — Блок — значит, люди сочувствующие, в “Руне” заругается Дымов, к счастью, слишком пошло, чтоб иметь значение». 17 декабря, судя по Дневнику театра, дважды прогнали сцену мистиков и «кончили арлекинадой», 19 и 21 декабря снова репетировали «Балаганчик». В этот день Кузмин «поехал в театр на репетицию, были Блок, Сапунов… Музыка издали и в скрипках звучит лучше: далекая, приятная и доступная».

Итак, 10 декабря было известно только, что Кузмин пишет музыку для «Балаганчика», а на репетиции 21 декабря он уже слушал свою музыку — и явно не в первый раз, ибо бал репетировали уже неделю. Кроме того, из этой записи Кузмина ясно, что раньше, по всей вероятности, танцы шли под фортепиано, а теперь уже музыка звучит «в скрипках» и «издали». Все это показывает, с какой быстротой и как энергично работал над спектаклем Мейерхольд. 27 декабря вновь была репетиция, Мейерхольд зачитал исполнителям свои замечания {171} и отметил в Дневнике театра «установку новых планов» — то есть изменения мизансценического рисунка. Эта репетиция рассматривалась, видимо, как первая генеральная, ибо на следующий день в Дневнике читаем: «28 декабря. “Антоний” и “Балаганчик”. Репетиция генеральная вторая. <…> Художник Сапунов не приготовил вовремя декораций, благодаря чему антракт между “Антонием” и “Балаганчиком” длился 11/2 часа. На репетиции присутствовал автор и лица по его приглашению; между ними Вяч. Иванов, Фед. Сологуб и М. Волошин».

Наконец, 30 декабря состоялась знаменательная премьера, о которой впоследствии вспоминали как о событии, совершенно ошеломившем публику. М. Кузмин в тот же вечер со свойственной ему лаконичностью записал: «После “Балаганчика” свистели и хлопали, шикали и вызывали Блока, ему подали несколько скромных цветов»[[183]](#footnote-74).

Юрий Беляев на этот раз явно был среди тех, кто «шикал». Объяснялось это прежде всего тем, что в спектакле не участвовала Комиссаржевская, талант которой Беляев ценил превыше всего и о которой много писал, но — в еще большей степени тем, что успех, хотя бы и скандальный, принесла именно постановка, осуществленная без Комиссаржевской. В рецензии Ю. Беляева проступает этот мотив.

«Нам, — писал Ю. Беляев, — показали режиссерскую забаву, игрушку, которую сделал себе г. Мейерхольд — и только. <…> “Балаганчик” — шутка. Это претенциозно, манерно, фальшиво, но написано даровитым человеком, позирующим и детонирующим “с заранее обдуманным намерением”. Он ломается в позах своего Пьеро и в неправильной цезуре стихов. Крупица житейской философии, крупица чистой поэзии. В конце концов думаешь, да не сатира ли над самой публикой этот самый “Балаганчик”? О, тогда это действительно очень злая шутка! <…> В этой пьесе г. Мейерхольд нашел самого себя и вполне определился. Наконец-то ему удалось обратить актеров в настоящих марионеток, чего требует пьеса, а свой театр в доподлинный балаганчик, как предписывает “Балаганчик”. Вероятно, ради такого торжественного случая г. Мейерхольд принял участие в пьесе и сам исполнил роль Пьеро в картинно-игрушечных формах своей школы. Вокруг него Двигались куклы и говорящие манекены…»

Кстати, Беляев был прав, конечно, когда заметил, что в «Балаганчике» Мейерхольд «нашел, наконец, самого себя» — во сам-то Беляев окончательно это понял и по достоинству оценил только через несколько лет, после премьеры «Дон-Жуана» {172} в Александринке… А тогда он писал, что режиссер-де «определился», с откровенной иронией и очень быстро сбивался на неожиданное противопоставление Мейерхольда Комиссаржевской. «Начав с интересных проблем символизма и стилизации, наметив несколько тем в области придаточных средств сценического искусства, г. Мейерхольд, наконец, забрался в такие дебри режиссерского самодержавия или попросту самодурства, из которых ему больше не выкарабкаться при всем его длинном росте. В его театре никто больше не говорит об актерах, даже о самой Комиссаржевской, но кричат только о нем. “Мейерхольд, Мейерхольд, Мейерхольд!” Он выходит и выводит автора. Кто-то весьма внушительно свистит. Тогда овация. Две дамы бросают г. Блоку цветы… Комедия! <…> Местные артисты обегали своих знакомых к партере и поздравляли друг друга с успехом г. Мейерхольда. С этого вечера он сопричтен к разряду небожителей, и я охотно ставлю ему свечку» («Новое время», 1907, 3 января).

Если Юрий Беляев иронизировал, то рецензент «Биржевых ведомостей» (1907, 1 января) грубо ругался. «Жалкая белиберда г‑на Блока “Балаганчик”, в которой разберется разве один Поприщин, — последнее слово того модернизированного искусства, которому хочет служить театр г‑жи Комиссаржевской. Пытаться отыскать смысл в этой балаганной клоунаде — где какие-то мистики, похожие на огородных пугал, ждут “девы из дальней страны”, Пьеро скучает по своей Коломбине, влюбленные говорят банальные слова о любви, ряженые пары из маскарада парадируют взад и вперед, Мейерхольд в идущей ему белой рубахе с длинными рукавами играет в дудочку — ниже достоинства здравомыслящего человека». Итак, «здравомыслящий человек» явно намекал, что на Мейерхольда хорошо бы надеть смирительную рубашку.

Откликов на «Балаганчик» было множество. Надо сказать, что хотя прозвучали в прессе и ноты одобрения, даже восхищения, все же никто из современников не оказался в состоянии понять весь масштаб и все значение совершившегося события, никто не оценил по достоинству ни пьесу А. Блока, ни постановку Вс. Мейерхольда, вызвавшую полное одобрение поэта. Между тем символистская пьеса Блока несла с собой — и в себе — ироническое снятие и опровержение тех самых надежд на «чудо», на спасительное вмешательство в земную неразбериху, в горькую участь людей неких высших сил, надежд, которыми была проникнута «Сестра Беатриса». Волей Блока мистике символизма, поданной иронически и насмешливо, была противопоставлена вечная народная стихия театра — стихия итальянской комедии масок. На самой заре истории театра XX века Блок и Мейерхольд ввели в новую театральную {173} систему образы Арлекина, Пьеро и Коломбины, связав символистскую драму с наиболее жизнеспособной традицией импровизационных площадных представлений. Непознаваемое, сверхличное, сущее где-то за гранью реальности, там, где звучат нездешние голоса и предрешаются все земные пути и судьбы, вступало — бесцеремонно и дерзко — в прямой, непосредственный контакт с грубой и земной, простонародной и бесхитростной реальностью балагана — с его фиглярством и его озорством, с его неискоренимым презрением к тайне, святости и мистике.

Для Мейерхольда постановка «Балаганчика» ознаменовала собой начало нового пути и предвещала скорый поворот режиссера к новым, далеким от символизма исканиям.

Все же театр на Офицерской оставался театром символистским и после «Балаганчика». Когда антракт после представления пьесы Блока кончился, зрители увидели еще одну, новую для них пьесу — «Чудо святого Антония» Метерлинка.

В. К. Коленда, который оформлял пьесу Метерлинка, так рассказывал о внешнем облике и сценическом решении «Чуда святого Антония»: «Вся постановка была сведена к одной декорации, изображавшей наружный вид французского особняка в провинциальном городе. Через широкую стеклянную дверь видна была большая комната, где, окруженный погребальными свечами и цветами, стоял гроб умершей тетушки, и действие, по большей части, происходило на авансцене, на фоне особняка, иногда же переносилось внутрь, за стеклянную дверь. <…> Чтобы придать декорации погребальное настроение, я закрыл зеленые ставни окон. <…> Это была простая реальная декорация, носящая в себе дух опоэтизированного реализма и элегии. И на фоне этой элегии актеры, по указанию Мейерхольда, утрированно смешно, почти как в балагане, разыгрывали пьесу. Служанка, мывшая шваброй каменные плиты прохода, повторяла одно и то же нарочито неуклюжее движение, и публика смеялась. Смеялась публика, и еще громче, в сцене осмотра и выслушивания больного доктором (Бравич). Много раз повторяемые нарочито подчеркиваемые слова: “Кашляните, вздохните” — имели тоже балаганный характер»[[184]](#footnote-75).

Элегическое восприятие Метерлинка свойственно было не одному Коленде. Юрий Беляев в рецензии на спектакль тоже огорчался, что утрачена «поэтичность», что пьеса поставлена Мейерхольдом «в самых грубых, чуть ли не фарсовых тонах». Актеры, по мнению критика, слишком «подчеркивали и видом, {174} и голосом, и манерами отталкивающую животность буржуев» («Новое время», 1907, И января).

«Отталкивающая животность буржуев» предусматривалась, как известно, замыслом Мейерхольда. Он только хотел, чтобы фигуры персонажей из сферы комизма смещались в сферу страха, кошмара — это, как видно, ему не вполне удалось.

### 7

В январе нового, 1907 года Мейерхольд одновременно вел репетиции трех пьес — все три ставились для Комиссаржевской. В «Трагедии любви» Гуннара Гейберга Комиссаржевская играла победоносно чувственную Карен, в «Комедии любви» Ибсена — гордую и умную Свангильду, в «Свадьбе Зобеиды» Гуго фон Гофмансталя — несчастную, нежную и слабую Зобеиду.

Комиссаржевская получала, таким образом, сразу три большие и сложные, по-разному привлекательные роли.

Все три премьеры с участием Комиссаржевской даны были одна за другой, «Трагедия любви» — 8 января, «Комедия любви» — 22 января, «Свадьба Зобеиды» — 10 февраля. И все три прошли без особенного успеха.

Когда перечитываешь сегодня «Трагедию любви», то неудача этого спектакля кажется особенно странной. Пьеса интересна поныне, она компактна и достаточно смела по мысли. Кроме того, она воспринимается — сейчас, ретроспективно — как идеальная пьеса именно для Комиссаржевской. Любовь, по Гейбергу, темная, роковая сила. Карен, которую должна была играть Комиссаржевская, — так сказать, «максималистка» в любви. Связав свою жизнь с любимым человеком, Эрлингом Краузе, Карен не может и не желает примириться с тем, что страстный пыл первых дней их близости, «бред плоти», сменяется отношениями более спокойными, ровными, тихими. Любовь для Карен — состояние бури, экстаза, опьянения, она не признает спокойной гармонии, и хотя Эрлинг убежден — вполне искренне — что он-то любит Карен еще больше, чем раньше любил, для нее это чувство, вошедшее в семейное и мирное русло, — уже не любовь, она признает только «безумие», ибо, говорит она, «это безумие — я!» Помимо Карен и Эрлинга, в пьесе есть еще один только персонаж, поэт Гадельн. Его роль сравнительно скромна, сперва он предсказывал Карен и Эрлингу всю эту «трагедию любви», но своими мрачными пророчествами только ускорил и усилил их стремление друг к другу, затем — он восхищается их любовью, но сам успевает при этом влюбиться в Карен, наконец, является в минуту кризиса, и Карен на какой-то миг решает вдруг изменить мужу и вместе с Гадельном служить {175} «роковой и безумной» любви, но тотчас же, убедившись, что думает она только о своем Эрлинге, закалывается.

Эрлинга Краузе играл К. Бравич, поэта Гадельна — сам Мейерхольд. «Карен играла В. Ф. Комиссаржевская, — писал Г. Чулков. — Эта роль не будет новым лавром в венке ее славы. Только в третьем акте артистка всецело покорила меня в те моменты, когда она раскрывает свою больную душу, жаждущую безмерной любви. Г‑н Бравич, как опытный артист, сумел все-таки спасти свою бесцветную роль мужа… Г‑на Мейерхольда постигла какая-то странная неудача. Мы знаем г‑на Мейерхольда по Московскому Художественному театру как артиста талантливого и тонкого. Во вчерашнем спектакле он начал с совершенно верного, мягкого, лирического тона… Почему-то в зрительном зале стоял такой шум, что голос артиста пропадал совершенно. Кто-то крикнул “громче”, и с этого момента артист сбился с верного тона, им найденного. Поведение публики было воистину варварским» («Товарищ», 1907, 10 января).

Если так писал друг театра и друг Комиссаржевской Г. Чулков, то легко представить себе, какой тон взяли другие рецензенты. Одни из них безнадежно запутывались в довольно простой пьесе Гейберга. Н. Тамарин в «Слове» (1907, И января) уверял, что автора пьесы нимало не занимает чувственность, речь, мол, идет о «красивой» и даже «божественной» любви, совершенно поглощающей «элемент греха». Отсюда следовали нелепые претензии к Комиссаржевской: артистка-де, «вместо того, чтобы олицетворять мученицу обманутых грез о полноте счастья страсти, как поэтического культа, выдвигала чувственные мотивы. Образ был принижен, в игре были патологические черточки… Нет, г‑жа Комиссаржевская дала не ту Карен, грезы которой о счастье опоэтизировал автор… Безнадежно, уныло нуден был режиссер г. Мейерхольд в роли поэта. <…> Это было повторение серой, однотонной игры вчерашнего кислого Пьеро в “Балаганчике” г. Блока. Неподвижное лицо, неуклюжесть жестов и всей фигуры, глухой голос». <…> Правда, у Тамарина достало любезности промолвить, что внешний облик Комиссаржевской «был полон юной обаятельности».

Далеко не все критики были столь галантны. Зигфрид (Э. Старк) в «Санкт-Петербургских ведомостях» (1907, 10 января) злорадно восклицал: «Талант дал трещину, да еще какую! И поделом! Нельзя безнаказанно проделывать над собой всякие эксперименты. Ну, что это такое было на представлении “Трагедии любви”? Что это была за игра?»

Критик затем обращался прямо к Комиссаржевской и спрашивал ее: «Знаете ли, кого Вы мне напомнили этими угловатыми, порывистыми движениями, этими резкими неожиданными выкриками, этим полным отсутствием простоты, жизненности? {176} Не догадываетесь? Яворскую!.. Да, да, именно эту артистку, ставшую синонимом неестественного излома на сцене».

Больнее задеть Комиссаржевскую вряд ли было возможно. А. Кугель в газете «Русь» (1907, 10 января) в статье «Чудеса на сцене» сарказм свой израсходовал, в основном, на Мейерхольда. «Так это вот кто учит актеров и переделывает авторов! — писал Кугель. — Этот нескладный актер с моргающими, как при фотографических вспышках магния, глазами, с ногами, каждое движение которых изобличает природную неритмичность, со скучным, монотонным, негнущимся, навевающим мысль о самоубийстве голосом, не умеющий ни плакать, ни смеяться, и в случаях, требующих душевных движений, поворачивающийся спиной к публике и зачем-то ковыряющий пальцем в стене — это и есть “сам” г. Мейерхольд!»

Комиссаржевская же, по мнению Кугеля, «будто на грех была в особенном ударе. Местами (3 акт) она возвышалась до истинного вдохновения. Но рядом с этим — какие-то прыжки пантеры, подчеркивания физиологической страстности и постоянные перемены поз, вычурных и деланных. Какой тут театр неподвижности. Это — чехарда». Кугель, по-видимому, был несколько шокирован пьесой. Он не без остроумия высмеивал ее кульминацию, где «жена страстно жаждет любви мужа — плотской, физической, и притом в мере, превышающей обычную порцию супружеских ласк». Однако эти насмешки скрывали некое смущение: в пьесе Гейберга говорилось о том, о чем говорить с русской сцены тогда не было принято. А потому нам сегодня остается только гадать, был ли в самом-то деле привкус болезненности, «патологичности» в игре Комиссаржевской или же все слова о «подчеркивании физиологической страстности» надо рассматривать просто как признак понятного смущения критиков. Театр на Офицерской с каждой новой премьерой вносил все больше сумятицы и смятения в их вкусы и взгляды, сложившиеся в XIX веке.

Ведь если в пьесе Гейберга Карен могла шокировать и критиков и публику своей чувственной одержимостью, «бредом плоти», то Свангильда в «Комедии любви» Ибсена — воплощение высокой нравственности и трезвого духа. Тем не менее и в этой роли Комиссаржевская казалась критикам «болезненной», даже «какой-то лунатичкой».

Постановку «Комедии любви» оформлял В. И. Денисов. Все сразу заметили, что Мейерхольд вдруг отказался от узкой сцены и открыл подмостки в глубину. К. Арабажин писал в газете «Сегодня» (1907, 23 января): «Поставлена пьеса в старых тонах. Сцена глубокая. Тон обычно комедийный, даже фарсовый по временам, что едва ли допустимо. Только манера живописи в декоративном пейзаже по-прежнему новая».

{177} Рецензент «Обозрения театров» (по-видимому, И. Осипов-Абельсон) склонен был рассматривать решение нового ибсеновского спектакля как «белый флаг», выкинутый Мейерхольдом. Он писал: «Постановкой “Комедии любви” г. Мейерхольд, очевидно, начал строить своего рода мост на случай отступления. Пресловутого “экрана” больше нет. Сцена углублена, и актеры могут свободно двигаться по сцене. Идея “плоскости” и “барельефности”, по-видимому, оставлена». Рецензент считал однако, что пьеса Ибсена может быть разыграна только «на реальном фоне». Между тем «этот фон г. Мейерхольд отверг, соорудив декорацию, годную разве для обители Черномора в опере “Руслан и Людмила”. Роскошный парк с аллеями и портиками изображал пансион г‑жи Гальм, где жильцы мечтают о займе в 100 долларов, чтобы иметь возможность обвенчаться. Костюмы тоже оперные» (1907, 27 января).

Если рецензент «Обозрения театров» называл декорацию оперной, то критику «Биржевых ведомостей» (1907, 24 января) она, напротив, очень понравилась. Он находил, что декорация выдержана «в стиле сомовской виньетки», он хвалил и «очень красиво зарисованную рощу» с левой стороны сцены, и холмик, «где цветы и травы схвачены смелыми и сочными пестрыми пятнами», и галерею справа «с узкими колоннами как бы из цветочных гирлянд». В целом же получалось «впечатление легкой и ласкающей глаз акварели, на этот раз положительно не лишенной красоты».

Н. Тамарин в «Слове» (1907, 24 января), напротив, не находил никакой приятности в «импрессионистской декорации г. Денисова», возмущался «уродливыми, неведомыми, пестрыми растениями и деревьями, какими-то сталактитами вместо скал фиорда» и тоже поминал сады Черномора. Актеры же, по мнению Тамарина, все старались «дать карикатуры», стремились к «наивной примитивности приемов игры старинного фарса».

О Комиссаржевской писали мало, коротко, словно наспех и по обязанности — это уж само по себе было и непривычно, и обидно для нее. Но и кратенькие отписки звучали грубо. «Свангильды, женщины из саги, не было, — писал В. Азов в газете “Речь” (1907, 24 января), — была малокровная апатичная Свангильда с вялыми движениями и вялой душой». Омега (Ф. Трозинер) в «Петербургской газете» (1907, 24 января) сообщал, что на Комиссаржевскую в этой роли «прямо жаль смотреть», и спрашивал: «Куда девался ее живой, сильный, красочный талант? Подавленный тон… потерянные взоры… усталая больная походка». А рецензент «Обозрения театров» (1907, 27 января) без обиняков заявил, что Комиссаржевская «в этот вечер производила впечатление заправской посредственности, почти бездарной».

{178} В «Комедии любви» Комиссаржевская играла совсем непривычную и необычную для нее роль девушки, послушной не чувству, а разуму. Свангильда влюблена в поэта Фалька, они хотят соединить свои жизни. Но пожилой и почтенный негоциант Гульстад объясняет Свангильде, что с нею поэт, возможно, будет счастлив, однако он перестанет творить. Ибо творчество немыслимо без подлинной свободы, в лоне семьи и в уюте. А потому Фалька следует оставить наедине с его могучим даром, с его вдохновением, Свангильде надлежит выйти замуж за него, Гульстада, ибо он любит ее и богат, он может дать ей покой и благосостояние. Обсудив всю эту коллизию со своим любимым Фальком, Свангильда приходит к выводу, что Гульстад прав, Фальк должен страдать, дабы творить, — и в этом его миссия, а она, Свангильда, должна отойти в сторону. Фальк соглашается отдать возлюбленную мудрому негоцианту, ибо он: и сам понимает, что семейные радости не для него, его призвание парить над вершинами («Фальк» — значит «сокол»).

Мейерхольд, который уже однажды работал над этой пьесой в Студии на Поварской, вероятно, отдавал себе отчет в том, что система аллегорий, выстроенная тут Ибсеном, ни в коем случае не будет понята русскими зрителями. Ведь Ибсен рассматривал это произведение как автобиографическое, Ибсен самого себя вывел в образе Фалька, а Свангильда выступала тут как олицетворение всей «юной Норвегии» и ее брак с Гульстадом — как залог успешного развития страны на основе разумной коммерции. Весь этот язык ибсеновских иносказаний Мейерхольд обязан был отбросить.

С другой же стороны, мысль о том, что в любви следует руководствоваться соображениями практического разума и здравого смысла, что трезвый расчет особенно необходим тогда, когда речь идет о чувстве сильном и красивом, — мысль эта никак не вязалась с русской театральной традицией, всегда стоявшей за тех, кто поступает «рассудку вопреки», ни тем менее с артистической темой Комиссаржевской, славившей своеволие и всевластие любви, ее прихоти и капризы, ее победы и поражения, пусть далее ее гибель, но отнюдь не ее разумные компромиссы.

Если учесть, что главный любовный треугольник (Фальк — Свангильда — Гульстад) подан Ибсеном на фоне сатирически изображенного буржуазного болота, противопоставлен пошлости обывателей и приспособленческой, фальшивой поэзии мещан, то можно понять решение Мейерхольда «утопить» в этом болоте и трех героев Ибсена, высмеять придуманный и принятый ими компромисс. Отсюда, вероятно, единодушные замечания рецензентов о «фарсовом тоне» игры. Но Комиссаржевская в такое решение тоже не укладывалась. Для нее в роли {179} Свангильды возможен был только один путь: превратить компромисс в жертву, сыграть девушку, во имя любви отказавшуюся от любимого, способную героически отойти в сторону с его пути, ведущего на вершины. Так она и играла — и ноты обреченности, а отнюдь не «юности и увлечения» звучали в ее голосе.

Не удивительно, что Комиссаржевской роль не полюбилась, и она, вопреки обыкновению, не только сразу же потребовала себе дублершу, но и очень быстро, без колебаний, уступила ей пьесу.

На третьем или четвертом представлении «Комедии любви» Свангильду играла уже В. Веригина.

В «Свадьбе Зобеиды» Гуго фон Гофмансталя, наоборот, Комиссаржевская, как и в пьесе Гейберга, должна была чувствовать себя в своей стихии. Во всяком случае, роль была для нее выигрышная.

Сюжет этой пьесы — простенький, хотя не без привкуса мелодрамы. Родители по расчету выдали юную персияночку Зобеиду за богатого купца Хораба. Впервые оставшись наедине с мужем, Зобеида тотчас признается ему, что любит другого — молодого и бедного Ганема. Хораб немедленно принимает неожиданное решение: он благородно отпускает Зобеиду на волю, к любимому. Во втором акте Зобеида убеждается, что обожаемый ею Ганем, во-первых, богат, во-вторых, циничен и развратен, в‑третьих, вовсе ее не любит. Потерпевшая в одну ночь полный и унизительный крах всех своих надежд, Зобеида понимает вдруг, что она потеряла свое счастье, когда ушла от умного, доброго, любящего Хораба. На рассвете она возвращается в его сад и бросается с высокой башни.

Все это было изложено довольно плохими (в русском переводе) стихами и выглядело эффектно, но достаточно тривиально.

Сохранились отрывочные записи Мейерхольда о постановке «Свадьбы Зобеиды». Он писал:

«Неподвижность (I акт и III)

Движение (II акт)

Зеленый с синим цвет — I

Красный цвет — II

Хорошо выполнили задание режиссера:

Вера Федоровна Комиссаржевская,

Бравич (далее неразборчиво. — *К. Р*.).

Одна из удачных постановок в смысле слияния с автором. Можно было бы достичь больших результатов, если бы было время столковаться режиссеру с художником.

Постановка была вызвана необходимостью противопоставить антитезу тенденциозной драме. И декадентский эстетизм {180} постановки явился как неизбежное соответствие таковому эстетизму автора»[[185]](#footnote-76).

Декорации художника Б. И. Анисфельда, не вполне удовлетворившие, как видим, Мейерхольда, были, судя по описанию В. Коленды, и правда, довольно банальны.

«В пьесе была, — рассказывал Коленда, — одна пейзажная декорация, изображавшая персидский сад, и два интерьера. Для сада Анисфельд использовал материал из персидских миниатюр и, на мой взгляд, довольно неудачно. В декорации было больше оригинальности, чем красоты, сочетание серых тонов деревьев с красными цветами казалось странным… Другие две декорации изображали внутренние комнаты персидского дома. Оба эти: акта были строенные (как обыкновенные, так называемые павильоны на сцене, а не комнаты с кулисами). Это была первая постановка этого сезона, где допущены были строенные комнаты, но и они были использованы как-то странно. Комната одного акта была выкрашена в ровный синий цвет (без всяких рефлексов и без пятен света на стенах), а другая — в ровный красный цвет. Не были использованы ни ковры, ни фонари востока». Декорации, по словам Коленды, «утомляли глаза своим назойливым, далеким от жизни ровным цветом»[[186]](#footnote-77).

В оправдание Анисфельда надо заметить, что «Персия» у Гофмансталя весьма условна, никаких специальных персидских мотивов в пьесе нет — и действие ее с тем же успехом могло бы происходить в любой другой восточной стране. В остальном же воспоминания Коленды дают ясное представление о том, как был оформлен спектакль и что означают процитированные выше замечания Мейерхольда.

Итак, первый акт — у Хораба — происходил в синей комнате и трактован был в приемах «неподвижного театра». Оно и понятно, ибо в этом акте почти все сценическое время занято длинными экспозиционными монологами Хораба и Зобеиды. Во втором акте — в доме у отца Ганема, Шальнассара, в красной комнате — Мейерхольд давал простор «движению», и в этом действительно следовал за автором: тут происходит множество динамичных, эффектных и бурных сцен. Третий акт — в саду у Хораба протекал на «странном фоне» серых деревьев и красных цветов. Тут снова применялись приемы «неподвижного театра», ибо единственное событие — самоубийство Зобеиды — совершалось за сценой.

В высшей степени интересно самокритичное замечание Мейерхольда о «декадентском эстетизме» постановки, который он {181} объяснял «эстетизмом» самого автора. Такое объяснение вряд ли можно принять, ибо на общем тогдашнем репертуарном фоне «Свадьба Зобеиды» выделялась, скорее, бесхитростной простотой и наивным морализированием. Конечно, ее можно было выдвинуть как «антитезу тенденциозной драме» — хотя бы только что сыгранным «Трагедии любви» и «Комедии любви», — в этом Мейерхольд был совершенно прав, «Свадьба Зобеиды» никакой тенденциозности в себе не содержала. Она, однако, была весьма симптоматична в том смысле, что в эту пору расплывчатые ориентальные мотивы оказывались самыми модными. Пряная восточная экзотика была одной из наиболее явных примет нарождавшегося — и протягивавшего руки к сцене — стиля модерн. И этот «декадентский эстетизм» пьеса с собою несла. М. Кузмин, с неприязнью отзываясь о постановках, лишенных конкретности, точности, спрашивал: «Не переносят ли нас в ту плоскость, где кто-то, кого-то, как-то, когда-то, где-то любит и ненавидит?» И отмечал в «Свадьбе Зобеиды» именно такую приблизительность: «… еврейские одежды вместо персидских, явный Кавказ последней картины»[[187]](#footnote-78).

Распространено мнение, что Комиссаржевская и в этой роли: потерпела фиаско. «Отсутствие конкретного характера мешало созданию образа»[[188]](#footnote-79), — пишет, например, Ю. Рыбакова. Известно также, что Комиссаржевская эту роль не любила. Стоит заметить, однако, что многие рецензенты отнеслись к спектаклю весьма благосклонно. Отзыв Г. Чулкова звучал даже восторженно. «Прекрасна была, — писал Чулков, — В. Ф. Комиссаржевская в роли Зобеиды. Это можно было заранее предсказать. Душа, безмерно жаждущая любви и любовной страсти и оскорбленная безжизненной жизнью, ее мертвыми масками и холодными руками, которые убивают своим прикосновением и тело, и любовь, — вот тема В. Ф. Комиссаржевской. В этой теме артистка чувствует себя царицей и по праву владеет сердцами зрителей».

В «Биржевых ведомостях» (1907, 13 января) тоже хвалили «Зобеиду». Тут радовались, что «символизм г. Мейерхольда <…> дал приятное сочетание тонов в декорациях и костюмах — ценой превращения бытовой пьесы не то в живые картины в стиле ассирийской стенописи, не то в пластический балет пополам с мелодекламацией. Ассирийскую стенопись до конца “поддержал” г. Аркадьев, добросовестно лепившийся “на фоне” стены с согнутой в виде гусиной шеи рукой, так что не всегда разберешь: нарисован он на стене или все это “нарочно”. “Балет” очень мило изобразили в ряде скульптурных поз г‑жа Иолшина {182} (Гюлистана) и г. Любош (Ганем). Зато г‑жа Комиссаржевская из рук вон плохо поддается гипнозу нового Свенгали. Умирая голосом в течение всего действия, она еще боялась шевелиться в первом акте, но как только дело дошло до драмы — “пошла писать губерния”, Комиссаржевская ожила, а г. Мейерхольд увял и поблек как осенний лист».

В постановке «Свадьбы Зобеиды» вместе с Мейерхольдом впервые выступил в качестве режиссера Ф. Ф. Комиссаржевский. Тогда это обстоятельство никем не было замечено. Все же есть основания думать, что для Ф. Ф. Комиссаржевского эта проба сил очень многое означала, что для него в этот момент очень многое решалось. Прежде всего — сможет ли он, Федор Комиссаржевский, сам быть режиссером в театре своей сестры? А если сможет — то нужен ли в этом театре Мейерхольд?

Три пьесы, поставленные для Комиссаржевской, не укрепили престиж театра и не упрочили положение Мейерхольда. Те произведения, которые сама Комиссаржевская считала умными, серьезными, пьесы Гейберга и Ибсена, в которые она вкладывала душу, успеха ей не принесли. Успех пустенькой и душераздирающей Зобеиды ее не радовал — не об этом она мечтала, не этого хотела.

Кроме того, в одной из рецензий было с удручающей откровенностью сказано, что «г‑жа Комиссаржевская для Зобеиды не имеет прежде всего юности…».

Актриса понимала, конечно, что Мейерхольд не вернет ей молодость. Однако она стремилась не просто к Новому театру, но — к Новому театру своему и для себя. Именно ради этой цели позвала она Мейерхольда, и ее ожидания оправдались только в «Сестре Беатрисе». С другой же стороны, никогда прежде о Комиссаржевской не осмеливались писать так грубо и развязно. Вступив с Мейерхольдом на путь исканий, Комиссаржевская собрала все свое мужество и с удивительной стойкостью переносила газетную брань. Она не собиралась ни оглядываться, ни останавливаться, ни, тем менее, поворачивать вспять. Как и сам Мейерхольд, она понимала, что новое искусство неизбежно встретит сопротивление, и заранее была к этому готова.

Нет, она и не думала капитулировать, она хотела идти вперед и только вперед. Но, вероятно, уже задумывалась: с Мейерхольдом ли двигаться дальше? Или?.. Ответа на эти вопросы у Комиссаржевской пока еще не было. Между тем Мейерхольд, по праву деливший с ней успех «Беатрисы», торжествовал еще более шумную победу в «Балаганчике», а теперь принимался за постановку «Жизни Человека» Леонида Андреева, пьесы, где не было роли для Комиссаржевской.

### **{****183}** 8

В Дневнике театра 10 февраля 1907 года означено, что в этот день в фойе проведена была беседа о «Жизни Человека», затем на протяжении трех дней — 11, 12, 13 февраля, судя по Дневнику, — пьесу репетировали Мейерхольд и Ярцев[[189]](#footnote-80).

Сложную и трудную драму Леонида Андреева готовили немногим более десяти дней: 22 февраля 1907 года состоялась премьера.

Пространственное решение и оформление спектакля созданы были самим Мейерхольдом, конкретно же реализовал его указания В. К. Коленда.

По свидетельству Коленды, в спектакле «очень неплох был пролог: в темноте, на авансцене, появлялся справа едва заметный луч (или сноп) света, а когда он достигал известной, но небольшой силы, в этом луче виден был старый человек, говорящий пролог (Некто в сером. — *К. Р*.), и так же незаметно пропадали и человек и луч. Из всех остальных актов память сохранила мне только один: сцену приема гостей у “Человека”. Поставлено это было так: на сцене полукругом стояли большие колонны, верх которых пропадал в полумраке (освещен был только низ колонн). Потолка не было, и сверху спускалась люстра. Внизу на ковре под каждой колонной стояло по роскошному золотому креслу (придворного стиля), обитому малиновой материей. Среди богатой, нарядной публики, занимавшей эти кресла, мне особенно запомнилась фигура Урванцева, игравшего старого сановника в расшитом золотом мундире, в белых, с золотыми лампасами брюках»[[190]](#footnote-81).

В 1914 году Ф. Ф. Комиссаржевский попытался задним числом приписать себе «и декорации, и световые эффекты, и костюмы, и гримы для “Жизни Человека” Л. Андреева»[[191]](#footnote-82), хотя на самом-то деле его участие в постановке ограничилось тем, что он подбирал готовые костюмы из театрального гардероба. Претензии Ф. Комиссаржевского, неожиданно объявившего себя создателем всего постановочного решения «Жизни Человека», не поддержал решительно никто. И В. К. Коленда в своих воспоминаниях говорит о «Жизни Человека», как о спектакле, все очертания которого продиктовал и предопределил единолично Вс. Э. Мейерхольд.

Успех спектакля общеизвестен. Сохранившиеся рецензии позволяют нам более конкретно и точно воспроизвести его сценическую форму и его движение.

{184} «Начиная с первой картины и до конца “Некто”, — писал рецензент “Петербургской газеты” (1907, 24 февраля), — держит в руке подсвечник со свечой, которая постепенно догорает с каждым актом». После Пролога начиналась беседа старух. «В глубокой тьме возникает луч света, и мы видим силуэты этих серых женщин, притаившихся как мыши» («Товарищ», 1907, 24 февраля).

Во второй картине «Мейерхольд оставил почти половину сцены в тусклом освещении, почти в полумгле, осветил, да и то с помощью фонаря, только две кровати и маленькое пространство между ними. По этой причине получилось, что Человек и его жена казались танцующими китайскими тенями на ярко освещенном экране». Кровати же были двуспальные, огромные, с «массой подушек».

В третьей картине («Бал у Человека») «одни гости, расположенные на золоченых стульях, застыли в чопорных позах, полные самодовольства, чванливости и тупого обожания перед богатством Человека. Другие гости под фальшивые, нестройные звуки нелепой польки танцуют плавный, неслышный и легкий танец».

Г. Чулков в «Товарище» подчеркивал нарочитую примитивность всей этой картины. «Вспоминается, — писал он, — “Балаганчик” Александра Блока. Двигаются деревянные фигурки, сидят у колонн, как будто настоящие гости, старательно танцуют молодые люди и старательно пиликают музыканты».

Впоследствии Осип Мандельштам вспоминал: «Не было дома, где бы не бренчали одним пальцем тупую польку из “Жизни Человека”, сделавшуюся символом мерзкого, уличного символизма»[[192]](#footnote-83).

В финале, продолжал Г. Чулков, «потихоньку входят Старухи в серых покрывалах, незаметно заменяя собой тихо уходящих пьяниц. Вмешиваются в разговор. Наконец, они начинают кружиться вокруг Человека, напевая под музыку и манерничая. Они повторяют движения девушек в белых платьях, танцевавших на балу. Но тише! Человек умер! А Старухи бешено носятся вокруг мертвеца, топая ногами, визжа и смеясь». Главным режиссерским открытием Мейерхольда в этом спектакле Г. Чулков считал «великолепную идею давать на сцене одно освещенное пятно, где происходит действие, в то время, когда вокруг “нет стен” и царствует тьма».

Можно было бы добавить к сказанному, что в «Жизни Человека» Мейерхольд впервые в истории русской сцены создал развитую световую партитуру и целостную световую форму {185} спектакля[[193]](#footnote-84). Главным формообразующим элементом всего-этого действа был свет. Форма организовывалась изменчивыми взаимоотношениями света и мглы, неверных и тусклых световых лучей и сильного, всепобеждающего мрака, то расступающегося, то сгущающегося, отдельных, чаще всего — слабых источников света, свободно подвешенных в сценическом пространстве, лишенном потолка, не ограниченном стенами и вообще не очерченном четко и резко, — контуры комнат расплывались во тьме, на смутном и приглушенном фоне серых сукон.

Что же касается пьесы Леонида Андреева, которая, как известно, именно в постановке Мейерхольда произвела очень сильное впечатление на Блока, то стоит привести противоположное мнение Юрия Беляева. Он писал: «Мрачный реквием сыграли вчера у Комиссаржевской. <…> Призрак смерти витает над всем произведением. Нет красок, кроме черной и белой. Это — поистине изделие гробовщика, траурная колесница, проезжающая по шумному базару жизни. На меня, да, вероятно, и на многих из публики, она произвела впечатление подавляющее. Трудно отделаться от этого фантастического кошмара, где талант безумствует по ту сторону возможного. <…> “Смерть Человека” — это уж просто нелепое запугивание публики страшными словами. <…> Впечатление ужаса достигается вскриками, взвизгами и такой темнотой, что театр походит на чернильницу. <…> Как же не быть впечатлению, если весь вечер сидишь в кромешной темноте, если тебя то усыпляют, как на спиритическом сеансе, то будят каким-то гонгом, стращают всяческими возгласами, шепотами, визгами и в конце концов угощают сарабандой ведьм вокруг умершего Человека?»

«Заметьте, — оговаривался далее Ю. Беляев, — что самый театр я не виню. <…> Реквием сыгран. <…> Музыканты, т. е. актеры, изо всех сил старались поступать согласно авторским ремаркам и изображали каких-то нежитей. “Некто в сером” — г. Бравич — хорошо сказал пролог и отважно простоял на ногах в углу весь спектакль. Этот подвиг добровольного стояния, совершенно новый в сценическом искусстве, надобно поставить артисту в особую заслугу» («Новое время», 1907, 24 февраля).

В журнале символистов «Весы» о «Жизни Человека» презрительно отозвалась Зинаида Гиппиус. Пьеса Андреева, писала поэтесса, «не напоминает, а почти повторяет Метерлинка. {186} Но она дурно, некультурно, грубо его повторяет. <…> Эта узловатая, рабски подражательная форма содержит в себе путанную, смятую, да еще банальную мысль о бессмысленном роке»[[194]](#footnote-85). Скорее всего, именно Зинаиде Гиппиус категорически отвечал в «Золотом руне» Блок, говоря, что «*никакого Метерлинка нет в “Жизни Человека”*, есть только видимость Метерлинка», и утверждая, что «Жизнь Человека» — «лучшая постановка Мейерхольда», что в ней «замыслы автора и режиссера слились воедино»[[195]](#footnote-86).

Сам Леонид Андреев, отдавая должное таланту Мейерхольда, жаловался все же, что режиссер часто отступал от авторских ремарок.

В Дневнике театра 18 сентября 1907 года (в самом начале второго сезона на Офицерской) было отмечено, что на спектакле «Жизнь Человека» «присутствует Л. Андреев. После 3‑го и последнего актов публика дружно вызывает автора. От театра Л. Андрееву поднесен венок. Постановкой своей пьесы (видит впервые) Андреев очень доволен, особенно 3 и 5 актами». 21 сентября Леонид Андреев вновь побывал на спектакле. «Прослушав два раза пьесу, Л. Андреев пришел к убеждению, что сцена служанок (1‑е действие) страдает длиннотами, почему сцена эта им будет сокращена и выправлена»[[196]](#footnote-87). В промежутке же между этими двумя представлениями и двумя записями Р. Унгерна в Дневнике театра, Леонид Андреев успел дать 20 сентября 1907 года интервью корреспонденту газеты «Сегодня». Из текста интервью видно, что драматург уже знал о стремительно назревавшем конфликте между Комиссаржевской и Мейерхольдом.

«Мейерхольд, — сказал Л. Андреев, — несомненно талантливый человек. Он отыскивает новые, нужные пути в искусстве. Пусть он даже ошибается. Например, в “Жизни Человека” он отступал от моих ремарок. Прологом и 1‑м актом я — относительно — доволен. Впрочем, Старухи скучны. Но в этом не вина артистов — я виновен. Это — символы совершенно лишние. “Жизнь Человека” я считаю самой реалистической драмой, лишь стилизованной. Но вот родственники. Их шесть, и все типы мною глубоко продуманы и внешне охарактеризованы в ремарках. Но Мейерхольд не обращает внимания на ремарки: у меня пожилая дама *необыкновенно толстая*, а муж ее очень длинный и *необыкновенно худой*. <…> Где же все это? Ни толстой дамы, ни худого мужа. <…> Я хотел бы, чтобы лица гостей были бы освещены, а не {187} терялись во мраке. Этот мрак! Мейерхольд злоупотребляет им. Всю пьесу он пронизал мраком, нарушил цельность впечатления. В ней должны быть свет и тьма. Это хорошо у него начинается — пролог в полном мраке, при рождении Человека проясняется. Дальше картина “Любовь и бедность”, ее следовало бы залить “ярким, теплым светом”, как значится в ремарке. Не было ни светло-розовых стен, ни высокой и очень белой комнаты. Жизнерадостность поглощена темными углами. И снова — не видно лиц. <…> “Балом у Человека” я очень доволен. Хотя он поставлен не по моим ремаркам, но я этот акт охотно принимаю. И зал хорош, и великолепны танцующие пары и сидящие на постаментах чудища — гости. Картина освещена несколько темнее, чем я мыслил, но это ничего. Бал хорош. Дальше идет смерть ребенка — опять полутьма. Следовало бы, пожалуй, несколько больше свету для лиц — лампу поднять, что ли. Наконец, последняя картина — “Смерть Человека” — хороша: эти придавленные тьмою сверху, стиснутые ею с боков пьяницы. <…> Я эту картину принимаю.

Нет, напрасно хулят Мейерхольда. Он — талантливый человек, театру Комиссаржевской необходимый»[[197]](#footnote-88).

Казалось бы, после «Жизни Человека» положение Мейерхольда в театре должно было упрочиться. Однако переписка Мейерхольда и Ф. Ф. Комиссаржевского, в свое время опубликованная и прокомментированная Н. Д. Волковым[[198]](#footnote-89), свидетельствует, напротив, о том, что Федор Комиссаржевский: начал планомерную и целеустремленную борьбу против Мейерхольда. Как справедливо заметил Н. Д. Волков, впервые изучивший эту переписку, она отчетливо показывала, что «будущий конфликт Театра В. Ф. Комиссаржевской с Мейерхольдом был во многом конфликтом двух режиссеров — начинающего в те годы свой режиссерский путь Ф. Ф. Комиссаржевского, имевшего в театре влияние в силу своего положения брата В. Ф., и В. Э. Мейерхольда, пришедшего в Театр Комиссаржевской со стороны»[[199]](#footnote-90).

Федор Комиссаржевский часто и грубо льстил сестре, восторгался даже ее бесспорными неудачами. В этот период — для Комиссаржевской по многим обстоятельствам кризисный — такая прямая и грубая лесть, такая готовность воспринимать все творения актрисы с экстазом и с восторгом, вероятно, были для Комиссаржевской — вообще-то очень самокритичной и {188} требовательной к себе — не просто приятны, но, в известном смысле, целительны. Она во многом сомневалась и колебалась, Федор Комиссаржевский отчасти избавлял ее от рефлексий, от неуверенности в себе и заодно настоятельно и упорно внушал ей недоверие к Мейерхольду.

Конечно, не закулисная деятельность Ф. Комиссаржевского, по достоинству оцененная Н. Д. Волковым, предопределила воспоследовавший затем разрыв Комиссаржевской с Мейерхольдом. Для Комиссаржевской это было решение принципиальное, вынужденное и выстраданное: практика показывала, что работа с Мейерхольдом не дает тех результатов, на которые она рассчитывала, что ее дарование реализуется не в полную силу или же изливается в формы, для актрисы трудные, жесткие. Видимо, это сознавал и Мейерхольд. Во всяком случае, уже летом 1907 года он стал подумывать об уходе от Комиссаржевской, об организации нового театрального дела уже не в Петербурге, а в Москве, и писал П. Ярцеву: «Я измучился. Я не могу остаться в нем, в этом театре»[[200]](#footnote-91).

Стоит, однако, несколько забегая вперед, заметить, что когда Комиссаржевская с Мейерхольдом рассталась и вверила брату руководство театром, то Ф. Комиссаржевский вместе с Н. Евреиновым никаких принципиальных перемен ни в репертуаре, ни в формах сценического воплощения не произвел, и новые перспективы для искусства великой актрисы так и не обозначились.

### 9

Перед началом выступлений в Москве, которым, естественно, придавалось огромное значение, труппа Комиссаржевской собралась в Петербурге заранее, за две недели до открытия гастролей. Довольно большая часть артистов, недовольных экспериментами Мейерхольда, покинула театр. Взамен их были приглашены актеры и актрисы по преимуществу из числа тех, которые раньше работали с Мейерхольдом в провинции, в Товариществе новой драмы. В театр вступил и новый режиссер Р. А. Унгерн, заменивший П. Ярцева. Интересных и значительных артистических индивидуальностей среди «новеньких» не было ни одной.

16 августа 1907 года Мейерхольд писал в Дневнике театра:

«Знакомство В. Ф. Комиссаржевской с труппой.

Знакомство актеров между собой.

Первая репетиция сезона.

{189} Режиссер вводит новых исполнителей в “Беатрису”, знакомит их с методом постановки».

На следующий день Мейерхольд снова репетирует «Сестру Беатрису» — в основном сцены Игуменьи и Сестер. И сразу же сталкивается с серьезными трудностями:

«Утренняя репетиция, на которой положено было много труда, чтобы добиться сносного ансамбля в хоре Сестер, уже эта репетиция повергла меня в уныние, вечером вынужден был перетасовать роли:

*Эглантина — Веригина* (роль, в которой так много фраз и каждая фраза окрашена так своеобразно, что требует от артистки техники. Русьева совсем не владеет ни словом, ни жестом).

*Македонская*, оказавшаяся гибкой и смелой, хотя на лей и заметно влияние провинции, попала на место Шиловской, у которой была очень малоответственная роль, а Сафонова, по преимуществу характерная актриса, попала на место Ивановой, у которой видная фраза “Горе, горе нам” и видная пластическая игра; пришлось этим двум артисткам поменяться местами. <…>

Было бы не худо вывести из хора Русьеву и Сафонову, но где же взять актрис?»

Далее Мейерхольд размышляет о том, что Эглантину лучше бы дать Мунт, а не Веригиной, но и этот вариант у него не получается. Зато он доволен А. П. Нелидовым — «будет прекрасным священником. Если бы только можно было гримом достичь изможденности, худобы. Внутренне *фанатик* будет».

На следующий день, 18 августа, тон режиссера становится более уверенным. «Тревогу моего предшествующего листа дневника не только смягчаю, но даже тушу: сегодняшняя репетиция дала надежды. Не будем менять этого состава. При усиленной работе над собой Сафоновой и Русьевой, при условии, что Иолшина постарается загородить их немного своей уверенной игрой, при условии, что иначе расставлю фигуры в экстазной сцене (в ином порядке), — недостатки Русьевой и Сафоновой сгладятся».

Далее Мейерхольд деликатно напоминает: «Сегодня вечером, в 8 час, буду рад видеть на репетиции Веру Федоровну, т. к. вторая половина 3‑го акта туго вспоминается, — плохо помнят движения Веры Фед. и все ее нюансы». И, наконец, тоже в Дневнике театра, просит у Ф. Ф. Комиссаржевского, «если есть», монографию о Боттичелли[[201]](#footnote-92).

{190} Столь церемонное — в письменной форме, в Дневнике театра — приглашение Комиссаржевской на репетицию означало, видимо, что более простые и непринужденные формы общения между режиссером и директрисой театра стали уже затрудненными, если не вовсе невозможными. Первая сильная трещина, как это чаще всего и бывает в театре, возникла в момент распределения ролей в новой пьесе — в «Пробуждении весны» Ведекинда, которой предполагалось открыть новый сезон в Петербурге после московских гастролей. Комиссаржевская претендовала на главную роль гимназистки Вендлы. Мейерхольд, возможно, считал, что сорокатрехлетней Комиссаржевской уже поздно играть гимназисток. Так или иначе, после разговора с Е. Мунт Комиссаржевская заявила, что у нее «пропало… любовное отношение» к пьесе, и решила от роли Вендлы отказаться, хотя и заметила в сухом и явно обиженном письме Мейерхольду, что дарование Мунт — «чисто лирическое», что оно «мало подходит для сложного и в основе своего творчества трагического Ведекинда; но выбора в данном случае нет, так как у нас в труппе вообще нет подходящей исполнительницы на эту роль».

Эпизод, довольно обычный в повседневной театральной практике, для театра на Офицерской оказался чрезвычайна болезненным. До сих пор Комиссаржевская без колебаний брала себе роли, которые были ей интересны, и считала, что имеет на это внутреннее право. Мейерхольд, судя по всему, ясно дал ей понять, что он-то думает иначе. Отношения режиссера и первой актрисы театра напряглись, даже пригласить Комиссаржевскую на репетицию ее любимой «Беатрисы» Мейерхольду стало не просто.

Впрочем, «Пробуждением весны» Мейерхольд пока еще занимался мало. Главные усилия его были направлены на подготовку московских гастролей, и он репетировал кроме «Сестры Беатрисы» еще и «Балаганчик», «Чудо святого Антония», «Вечную сказку». Эти четыре спектакля и были показаны москвичам в период с 30 августа по 11 сентября 1907 года в помещении театра «Эрмитаж» — там, где в 1898 году открылся Художественный театр.

Отзывы московской критики на спектакли Театра Комиссаржевской изучены достаточно хорошо. Известен, в частности, отзыв Станиславского, видевшего «Чудо святого Антония» и «Сестру Беатрису» (обе пьесы шли в один вечер), известна проницательная, дальновидная статья Н. Эфроса[[202]](#footnote-93). Дополню эти отклики только интересной выдержкой из рецензии «Голоса {191} Москвы» (1907, 4 сентября). Автор статьи писал: «После этого спектакля (шли “Балаганчик” и “Вечная сказка”. — *К. Р*.) стало понятно в полной мере, какой смелый и новый шаг в искусстве сделал театр В. Ф. Комиссаржевской. Это — завоевание новой формы для новой драмы. <…> Отняв “обстановку”, бутафорию, груду мелочей, занимавших сцену, дав только фон — стилизация помогает сосредоточить все внимание, весь глаз на психологической сущности того, что происходит на сцене. И потому новый театр г‑жи Комиссаржевской — победа в области искусства… Весь вчерашний спектакль отмечен шумным успехом. Только после “Балаганчика” часть публики начала было шикать. Это дало право большинству зрителей устроить целую овацию и г‑же Комиссаржевской и всей ее труппе».

Однако таких сочувственных отзывов было гораздо меньше, нежели неприязненных, раздраженных, озадаченных, и московские критики «шикали» чаще, чем восторгались.

Кроме того, когда Театр Комиссаржевской гастролировал в Москве, разнеслись и проникли в печать слухи, что артистка уже решила отказаться от сотрудничества с Мейерхольдом и что Мейерхольд вынужден будет покинуть ее театр. Слухи эти подтвердились через полтора месяца — Мейерхольд после гастролей в Москве успел показать еще три новые премьеры.

Две из них — «Пробуждение весны» Ведекинда и «Пелеас и Мелисанда» Метерлинка — были неоспоримыми неудачами. Третья постановка, «Победа смерти» Ф. Сологуба, обозначила новое направление исканий — но слишком поздно…

14 сентября 1907 года Мейерхольд, судя по его собственноручной записи в Дневнике театра, провел две генеральные репетиции «Пробуждения весны»[[203]](#footnote-94). На следующий день премьерой «Пробуждения весны» открыли сезон. Р. А. Унгерн в Дневнике театра констатировал: «У публики пьеса особого успеха не имела. В антракте и по окончании пьесы в зрительном зале наряду с аплодисментами — значительные свистки и шиканье». Премьера, кстати, исполнялась только с одним антрактом — первое действие продолжалось 1 час 40 минут. По тем временам такая протяженность акта казалась немыслимой, и потому уже на следующих представлениях — 16 и 17 сентября — установили еще один антракт после шестой картины. Тем не менее Р. Унгерн, хотя и заметил, что пьесу «слушают очень внимательно», все же с честностью летописца зафиксировал: «… отношение публики к пьесе такое же холодное»[[204]](#footnote-95).

{192} Следует заметить все же, что при всей этой «холодности» по меньшей мере часть публики была просто шокирована пьесой Ведекинда. Рецензент «Московских ведомостей» (1907, 15 ноября) бранил цензуру, разрешившую «такую циничную вещь», бранил молодежь, посещавшую представления «Пробуждения весны»: «Милое подрастает поколение, нечего сказать!» Постановочный план Мейерхольда комментировался иронически: «Выдумал он следующее: декорацию придвинув, по обыкновению, к рампе, он пустил ее всю не только вверх — к этому-то мы уже пригляделись, — но совсем до самого верха сцены и разделил ее на этажи. Действие попеременно происходило то на самих подмостках, в углу, срезанном диагональю направо или диагональю налево, то — под подмостками, так что головы актеров оказывались в уровень с полом, в крошечном квадратике, то, так сказать, в бельэтаже сцены, в какой-то неудобоопределимой геометрической фигуре с лестницами направо и налево <…> то, наконец, на самом верху сцены. <…> К этой многоэтажной декорации Мейерхольд присоединил еще такую выдумку: сцена освещалась только на том пространстве, на котором шло действие в данную минуту, причем иногда зажигалась буквально одна лампа, и актеры не имели права сходить с указанного им места».

В журнале «Золотое руно» Сергей Ауслендер серьезнее отнесся к работе Мейерхольда, но с понятным раздражением отзывался о пьесе Ведекинда. «План постановки, — писал Ауслендер, — очень любопытен. Среди полнейшего мрака вдруг открывается освещенный уголок: кровать, стул. Короткий диалог окончен. Снова минутный мрак — лесная поляна наверху сцены, и так все 18 картин как световые тени на темной стене… Что сказать об игре?

Минутами, когда на фоне весенней декорации Денисова серели в сумерках гибкие тела мальчиков и трогательные платья девочек, вдруг возникала надежда, что вот‑вот актеры скинут тяжелую канитель Ведекинда и раздадутся другие слова, весенние, переполненные сладкой томностью… Но это было только пока актеры молчали, а потом опять начинались пошлые гигиенические рассуждения школьного учителя, и тщетно г‑жи Мунт. Веригина, Волохова, гг. Бецкий, Бравич, Закушняк самоотверженно старались целый вечер преодолевать их»[[205]](#footnote-96).

Мейерхольд, по собственным его словам, пытался затушевать и сгладить грубоватую физиологичность пьесы. «Искался, — писал он, — мягкий, неподчеркнутый тон. Задача — смягчить реализм отдельных картин. Задача — смягчить физиологическую {193} сторону возмужания в детях. Солнечность, жизнерадостность декораций как противопоставление хаосу и мраку в душах детей…»[[206]](#footnote-97). Если режиссеру, по-видимому, удалось опоэтизировать, прикрыть легким флером юношеской влюбленности всю «гигиеническую пошлость» Ведекинда, то декорации, как мы уже знаем, решены были иначе. Идея солнечности и жизнерадостности оформления отступила перед сложной задачей динамического развития многоэпизодной пьесы, и Мейерхольд вместе с Денисовым нашел неожиданное, развернутое в вертикальной плоскости композиционное решение, которое — с помощью беглого освещения — позволяло быстро и легко менять места действия, как бы скользить вслед за автором от эпизода к эпизоду.

Пока критики обсуждали постановку «Пробуждения весны», Мейерхольд ускоренными темпами репетировал «Пелеаса и Мелисанду» Метерлинка. От успеха — или провала — этой постановки зависела вся дальнейшая судьба Театра на Офицерской, и Мейерхольд, надо думать, прекрасно это понимал. Пьеса готовилась в переводе Валерия Брюсова, с которым Комиссаржевская в эту именно пору сблизилась. Для артистки исполнение роли Мелисанды становилось событием глубоко личным, интимным. Комиссаржевская вкладывала всю душу в свои поздние и страстные увлечения, в Брюсове видела не только возлюбленного, но и близкого по духу Поэта, верила ему и вверялась ему, письма к нему подписывала метерлинковскими именами — сперва Беатрисы, потом Мелисанды.

Успех в этой роли был для нее мучительно необходим. Она нервничала, ждала премьеры и боялась ее, звала в Петербург Брюсова и писала ему 18 сентября 1907 года: «Если в субботу в беседе о “Пелеасе” я не услышу Вашего слова, Вы убьете трепет, с каким я иду искать Мелисанду, и погасите желание видеть ее в этом театре. Так случилось. Вот откуда мое — “необходимо”. Я жду Вас»[[207]](#footnote-98). А Мейерхольд в свою очередь обращался к Брюсову и уговаривал его приехать на генеральную репетицию: «… Принялся за “Пелеаса”, — писал он. — И сердце стало обливаться кровью, каждый день, каждый час. Боже мой, каких актеров надо для этой пьесы. За исключением В. Ф., никто не может играть, не смеет играть. Я играю Аркеля, но можно ли ставить и играть?! Ваш перевод всеми силами оберегаю, но актеры чудовищно калечат. В. Ф., {194} да еще Волохова, только они относятся к тексту благоговейно»[[208]](#footnote-99).

Из записей Мейерхольда в Дневнике театра видно, что репетиции «Пелеаса и Мелисанды» велись нерегулярно и шли нервно. Сперва Комиссаржевская, ссылаясь на болезнь, не приходила в театр. «Из репетиции без главных действующих лиц ничего не выходит, — писал Мейерхольд 25 сентября 1907 года. — <…> Случайная беседа о метерлинковской форме выяснила для меня, что актеры не любят Метерлинка таким, каким его надо любить. В “Пелеасе” для них ценен романтизм, и только. Но романтик ли Метерлинк в их смысле?»

Эта запись содержала в себе призыв к артистам задуматься о стиле игры в метерлинковской пьесе. Однако ее вопросительный тон выдавал неуверенность и самого Мейерхольда: обычно он диктовал артистам свое ощущение стиля, формы и ритма драмы в самых решительных выражениях. Видимо, те формальные решения, которые были найдены режиссером для «Смерти Тентажиля», «Сестры Беатрисы» и «Чуда святого Антония», он теперь уже повторять или даже варьировать не хотел и не мог, а новые принципы, органические для такой драмы, как «Пелеас и Мелисанда», отыскивались с трудом.

27 сентября 1907 года Мейерхольд занес в Дневник театра следующие строки: «Первая репетиция, когда зазвучали истинные ноты. Первая репетиция, когда работалось весело, радостно.

Роль Иньольда не может быть исполнена *при нашем замысле* ни мальчиком, ни девочкой. Настоящие мальчик и девочка будут у нас так же нелепы, как настоящий дым (взрыв динамита) на фоне условной декорации, где облака лежат в условном рисунке, ритмично-одинаково, в “Драме жизни” Художественного театра. Ищем артистку с подходящими данными среди сотрудниц нашего театра. <…>

Утверждены: Голо — Голубев,

Пелеас — Закушняк,

Аркель — Мейерхольд».

На следующий день, 28 сентября, на роль маленького Иньольда была назначена Е. П. Таберио. «Желательно, — писал Мейерхольд, — чтобы костюм Иньольду был приготовлен на ближайшие репетиции. Это даст возможность выяснить тактические фокусы, какие надо установить, чтобы замаскировать фигуру девушки»[[209]](#footnote-100).

{195} Затем, вплоть до генеральной репетиции, которая состоялась 7 октября, Мейерхольд больше не фиксировал в Дневнике театра ход работы над «Пелеасом и Мелисандой». Отзыв даy о генеральной репетиции дал в этом Дневнике Федор Комиссаржевский. Это было его первое — пусть в форме своего рода внутритеатральной рецензии — открытое выступление против Мейерхольда. Федор Комиссаржевский писал:

«Крайне слаб в роли Пелеаса Закушняк. Немузыкален, лишен чувства ритма, непластичен — не знает, куда положить руки, куда поставить ноги, не владеет голосом и, по-видимому, плохо знает роль.

У Голубева не хватает темперамента, чувства ритма, музыкального чутья для Голо, но в общем он тактично ведет роль, хотя он совсем не Голо.

Представляются в ролях Пелеаса и Голо — Густаво и Томмазо Сальвини и больше никто.

Скучна, не музыкальна, но тактична Волохова, хотя иногда манерна (Волохова играла Женевьеву. — *К. Р*.).

Аркель (Мейерхольд. — *К. Р*.) злоупотребляет низкими нотами. Иногда интонации (“О!” — “Ах”! и т. д.) похожи на интонации Пьеро (“Балаганчик”). Чересчур громко, без таинственности ведет роль.

Удивительно мило играет Таберио.

Прекрасна, как кристалл прозрачна, В. Ф.

Декорации красивы, но слишком крикливы, лезут на публику. Не без декадентства в некоторых своих частях.

Музыка местами длинна и скучна. Оркестр плох.

Головные уборы у мужчин нехороши. Не в стиле Метерлинка. Напоминают еврейские или ассирийские головные уборы, а не средневековые (XIII – XIV вв.).

Платье В. Ф. не совсем удачно по форме»[[210]](#footnote-101).

Надо признать, что почти все претензии, которые предъявил к постановке Мейерхольда и к исполнителям отдельных ролей Ф. Ф. Комиссаржевский, были справедливы. Во всяком случае, рецензенты отзывались о спектакле еще более резко. Только восторженный отзыв о В. Ф. Комиссаржевской был неискренним и льстивым: роль Мелисанды, как известно, актрисе не удалась.

Через два дня, 10 октября, состоялась премьера. Наконец приехал и Валерий Брюсов. Его ждали все — и Комиссаржевская, и Федор Комиссаржевский, и Мейерхольд. Известный поэт, автор перевода «Пелеаса», должен был констатировать либо победу, либо поражение и «всех рассудить». Замечания Брюсова по поводу спектакля были весьма суровыми — он {196} впоследствии высказал их и в своей статье, где говорил о печальных промахах режиссера, о чудовищных ошибках декоратора, по-рыцарски вступился за Комиссаржевскую, которую, будто сговорившись, бранили все рецензенты. Федор Комиссаржевский не преминул тотчас же после премьеры написать в Дневнике театра целый режиссерский манифест — он тут и опровергал все искания Мейерхольда, и высказывал свое новое кредо, уверенно обещая труппе радужные перспективы, которые откроются, как только руководителем театра станет он, Федор Комиссаржевский.

«На одном из заседаний Художественного совета, — писал Федор Комиссаржевский, — я указывал, что театр кажется для публики “кружковским”, замыкается в круг, чего не должно быть, ибо стремлением театра должно быть стремление к всенародному театру. Все театры сольются в один “всенародный театр”. Признаки этого видны и сейчас в одинаковости репертуара разных театров, в недостатке публики для всех театров. Необходимо выходить из этого круга».

После этого младенческого переложения плохо усвоенных теорий Вячеслава Иванова Федор Комиссаржевский пускался вслед за Георгием Чулковым в рассуждения о «мистическом реализме».

Театр мистического реализма, думал Комиссаржевский, дает «возможность приблизиться к познанию вечного, изначальных тайн, и видеть и чувствовать на повседневном фоне жизни, среди людских радостей и печалей, присутствие какого-то бога, какой-то нездешней силы, зиждущей, управляющей людьми и карающей их. Такой театр стремится к познанию этого бога, к познанию высших тайн, вечных истин, к примирению земли с небом, к утверждению на земле вечной красоты».

Сразу же после такого высокопарного «теоретического» вступления следовали предназначенные уже труппе слова о том, что‑де в театре «мистического реализма» актер — «первая величина», что его, актера, «индивидуальности, его духу должно быть отведено почетное место», а декорации — всего лишь нейтральный, упрощенный фон, вся цель которого — «не мешать» переживанию актера.

Завершалась запись требованием «порвать» с искусством, принципы которого насаждает Мейерхольд: «нужно идти по другому пути, иначе впереди кукольный театр и гибель всем дарованиям, которые живут в нашем театре»[[211]](#footnote-102).

Еще через день Федор Комиссаржевский снова взялся за перо, дабы зафиксировать в Дневнике театра длинное и бурное {197} заседание Художественного совета, которое состоялось на квартире Веры Федоровны 12 октября. К этому заседанию, понимая уже вполне отчетливо, что речь идет о дальнейшем существовании его союза с Комиссаржевской и того Нового театра, который они вместе замышляли, Мейерхольд тщательно подготовился. Сохранился конспект речи, которую он намеревался произнести, но так и не произнес, ибо сразу же завязалась страстная и бурная полемика.

«Присутствовали, — писал Федор Комиссаржевский, — Вера Федоровна, К. В. Бравич, В. Э. Мейерхольд, Р. А. Унгерн, Ф. Ф. Комиссаржевский.

Говорили все».

Воспользовавшись тем, что Мейерхольд, как вспоминал через несколько лет сам Ф. Комиссаржевский, на этом заседании, в пылу споров, задал вопрос: «Может быть, мне уйти из театра?»[[212]](#footnote-103) — молодой режиссер, брат первой актрисы, и на этот раз, комментируя заседание Художественного совета, взял тон идеолога и фактического руководителя труппы. «Высказано, — писал Ф. Комиссаржевский, — все то, о чем я писал здесь 10‑го. Одним из импульсов для сознания невозможности следовать по нашему пути были разговоры и замечания приехавшего на 2‑е представление “Пелеаса” В. Я. Брюсова. Нужно считать “Пелеаса” завершительной постановкой всей нашей работы до сего дня. Он обнажил все ее недостатки, показал, что дальше — стена, рутина. Первое место в театре — актеру. Декорации и аксессуары только в той мере, в какой необходимы. Декоративные панно и примитивный метод постановки, которые довели нас до марионеточного театра, — все это должно быть отставлено. Путь театра — реализм мистический. Метод постановок: исходить от актера, его переживаний, от внутреннего толкования вещи. Стремиться к уничтожению трепыхания на сцене, к тому количеству жестов, которое необходимо (пример — Сальвини). Уничтожение на сцене всего лишнего, случайного в смысле декоративно-обстановочном, мешающего актеру и связи его с публикой, которая в нашем театре, вследствие превращения актера в марионетку, вследствие преобладания живописи над переживаниями, игрой, пластикой актеров — почти утеряна. Зритель говорит: “красиво, занятно, интересно”, — но плакать, смеяться, трепетать он перестал. Еще в прошлом году во время представлений “Сестры Беатрисы” и “Жизни Человека” многие плакали и трепетали, при представлении постановок этого года никто не плачет и не трепещет.

{198} Для того чтобы не было соблазна впасть в выработанные уже нами формы, необходимо на время отречься от Метерлинка, Блока и друг, и искать других авторов. Но нет репертуара.

Думаем о “Ченчи” Шелли, “Ревизоре” Гоголя, “Духе земли” Ведекинда, комедии А. Ремизова “Иван Многострадальный”.

Предстоит сложная и ответственная работа»[[213]](#footnote-104).

Надо сказать, что если критика Комиссаржевским многих постановок Мейерхольда в Театре на Офицерской содержала в себе некое рациональное зерно, то его собственная «позитивная программа», изложенная столь громогласно, была, в сущности, и бессодержательна и бесперспективна — что он и доказал, как только его мечты сбылись и он возглавил Театр В. Ф. Комиссаржевской.

Но все же он был еще не так близок к цели, как ему казалось. Хотя заседание 12 октября и прошло очень бурно и нервно, однако Комиссаржевская пока еще не отставила Мейерхольда. Он начал работу над «Победой смерти» Ф. Сологуба в условиях, когда конфликт внутри театра обнажился полностью, а пресса злорадно высмеивала постановку «Пелеаса и Мелисанды».

Критик «Биржевых ведомостей» (1907, 12 октября) писал: «Условные декорации, дающие в увеличенном виде виньетки и заставки из декадентской книжки… Пестрый, цвета павлиньего крыла ковер, заменяющий одинаково и небо, и внутренность замка. Причудливые линии на этом фоне, дающие рисунок не то паука, не то каких-то листьев лотоса… Курчавые деревца, растущие в саду и в доме… Колонны дворца, намеченные тонким рисунком декорации и качающиеся от малейшего дуновения… Какие-то причудливые столбы, точно виселицы у водопада… Синие полоски вперемежку с белыми, и вам говорят, что это — водопад. Стена замка, из окон которого точно льется какая-то пестрая лава… Вам подсказывают, что это — сад, и кругом — деревья. Все это — и лотосы, и хоботы, и пауки, и урны с наружной стороны декорации — уже знакомо. Выдумка не идет дальше ни на шаг».

Вот в этом пункте сердитый рецензент «Биржевых ведомостей» был неправ. «Выдумка» Мейерхольда и здесь создала нечто новое. Впервые он вел действие на маленькой площадке в центре планшета сцены, кругом же этой площадки пол был вынут. В возникшей вокруг действующих лиц яме поместился оркестр, который исполнял музыку В. А. Шпис фон Эшенбрука, по общим отзывам, очень вялую и скучную.

{199} Далее автор рецензии обращался к исполнителям главных ролей. «Комиссаржевская, — писал он, — говорит даже не своим голосом, а намеренно пищит, как девочка, пользуя наивный тон Красной шапочки… Мейерхольд, изображающий Короля-Духа, сидит и стоит в окаменелой позе, с каменным лицом, на котором застыло выражение неподвижной строгости… Его голос ритмически повышается и понижается, но это — не пафос естественных переживаний. Женевьева, жена Короля (Волохова. — *К. Р*.) принимает позы декадентской фигурки, изысканно ненатурально сгибая руку в локте. Служанки в стильных костюмах с картин Боттичелли хором, слегка нараспев, подают свои реплики. Все вместе они группируются в узкой двери, являющейся светлым пятном на фоне темной декорации. Совсем икона. В позолоченном электрическом окне, опять на том же темном фоне, показывается в тех же золотых кудрях головка поэтической Мелисанды. Спадают вниз волосы. И эта дверь-икона, и эта головка в раме окна — правда, ласкают глаз. Эти две детали красивы».

Любопытно, что эти же две детали с похвалой отметил и А. Измайлов в «Русском слове» 17 октября. Вообще же рецензии чаще всего упрекали режиссера и художника в дурном вкусе. Сергей Ауслендер на страницах «Золотого руна» писал: «Терракотовые безделушки — не то чернильницы, не то вазы для цветов, самого плохого вкуса дешевого модернизма, поставленные неведомо для чего по обеим сторонам занавеса, переполнили меня смутной тоской и тревогой еще до начала даже музыки г. Эшенбрука, которой сопровождалось представление. <…> Когда же занавесь раздвинулась и открылись декорации г. Денисова, тоска перешла в раздражение и стыд за публику, за театр, за Метерлинка, за все и всех, кто был вольным или невольным участником и свидетелем этого трагического недоразумения…»[[214]](#footnote-105).

На фоне всех этих достаточно убедительных отзывов резко выделяется забытая рецензия Николая Эфроса. Он с живой симпатией писал в «Театральной газете» (20 октября 1907) о работе Мейерхольда и самые резкие упреки адресовал Комиссаржевской. «Эти драматические картинки, — замечал Н. Эфрос, характеризуя пьесу Метерлинка, — как нельзя более напоминают наивные миниатюры средневековых рукописей с условными “стилизованными” позами человеческих фигур, — и г. Мейерхольд в своей постановке старается как можно ближе воспроизвести именно такие наивные миниатюры. Очевидно, здесь мы имеем дело с результатами тщательного и вдумчивого изучения этих образцов средневекового художества. {200} Каждая из 18‑ти картин, на которые разделена пьеса Метерлинка, представляется с этой точки зрения почти безупречною. И декорации, и группировки фигур, и их движения, все это выдержано в строгом стиле и, в соединении с музыкой, наполняющей антракты, дает вполне определенное настроение. Сидя в театре, вы точно перелистываете записанную на пергаменте повесть о Пелеасе и Мелисанде, которую трудолюбивый трувер разукрасил детски наивными рисунками в вычурных рамках из небывалых цветов и арабесок. Изображенные на этих рисунках фигурки, как бы застывшие в неумело скомпонованных позах, готовы, кажется, заговорить. <…> Вот они и в самом деле заговорили. <…> Но тут очарование разрушается: фигурки заговорили тем придуманным, вымученным, жантильным тоном, который, назойливо повторяясь, производит, наконец, тяжелое и неприятное, антихудожественное впечатление. И, к сожалению, надо сказать, что этот упрек относится всего более к исполнительнице главной роли, г‑же Комиссаржевской. Более неестественную, скажем прямо — более противную дикцию нам редко приходилось слышать. Как это ни странно, в Мелисанде мы не могли узнать той артистки, которая еще так недавно покоряла нас своей естественностью, простотой и глубиной чувств».

Статья Николая Эфроса, появившаяся через десять дней после премьеры, когда уже почти все газеты выступили с разгромными рецензиями на «Пелеаса и Мелисанду», интересна во многих отношениях. Во-первых, она принадлежит критику, который на протяжении многих лет был — и остался впоследствии — страстным приверженцем искусства Станиславского и Художественного театра. Во-вторых, полемичная по отношению ко всем почти предшествующим отзывам, статья Н. Эфроса дает совершенно ясное представление если не о том, что у Мейерхольда получилось, то как минимум о том, чего же он хотел, как он задумывал свой спектакль. В‑третьих, наконец, вступая в полемику с другими рецензентами едва ли не по всем пунктам, Николай Эфрос безоговорочно признавал полное поражение Комиссаржевской. Все эти обстоятельства чрезвычайно существенны.

Сопоставляя описание внешней формы спектакля, которое дал Н. Эфрос, с сохранившимися эскизами декораций В. И. Денисова, приходишь к выводу, что слова критика о их близости к средневековым миниатюрам все же нуждаются в коррективах. Вероятнее всего, Денисов и Мейерхольд вдохновлялись именно теми образцами, на которые указывает Н. Эфрос. Но внесли в стиль средневековых миниатюр расслабленную томность и вычурность. В «виньетках» Денисова был привкус капризов Бердслея. Пластический рисунок спектакля — отчасти {201} из-за крайней тесноты игровой площадки — был все же нервным и нарочитым, интонации отзывались искусственностью. Потому-то Блок в отчаянии и писал о «дурной бесконечности», открывшейся ему на этом представлении, потому-то внутри театра все — не исключая и самого Мейерхольда — поняли, что потерпели фиаско. Для Мейерхольда, правда, эта неудача была в известной мере заранее предопределена, ибо все говорит о том, что он ставил «Пелеаса и Мелисанду» нехотя, без влюбленности в пьесу, без воодушевления собственным замыслом. Пьеса ставилась, скорее всего, во имя внутритеатрального компромисса, во имя Комиссаржевской, которая хотела играть Мелисанду, мечтала о ней, но, видимо, играть ее не могла. Во всяком случае, когда Федор Комиссаржевский, обретя в театре права главного режиссера, поставил «Пелеаса и Мелисанду» заново, в новых декорациях К. Евсеева и в прямой полемике со спектаклем Мейерхольда, В. Ф. Комиссаржевская снова в роли Мелисанды успеха не имела. Провалился и режиссер, хотя он все сделал для того, чтобы понравиться публике, в частности, раздел актрис почти донага. Артистка В. М. Полевая писала 29 августа 1908 года: «Вчера вечером была генеральная “Пелеаса”, мы там все голые, просто позор». И через несколько дней, 3 сентября: «Вчера на премьере “Пелеаса” был полный провал по всем пунктам, кроме декоративного — но увы! Ведь это так мало. Играли гнусно, в 1/4 тона, было томительно скучно, не лучше мейерхольдовщины. Сегодня газеты ругаются»[[215]](#footnote-106).

### 10

Это словцо — «мейерхольдовщина» — впоследствии перекочевавшее на страницы газет 30‑х годов, вероятно, уже произносилось за кулисами Театра на Офицерской в те дни, когда сам Мейерхольд репетировал «Победу смерти» Федора Сологуба. М. Ситковецкая обнаружила и опубликовала краткие, но весьма выразительные документы, которые показывают, что уже в октябре 1907 года Мейерхольд вел с режиссерами Р. А. Унгерном, А. П. Зоновым, П. М. Ярцевым и с художником Н. П. Ульяновым переговоры о создании нового театра, где под одной крышей должны были помещаться и «театр несколько академический», репертуарный, и — студия, полностью молодая и экспериментальная[[216]](#footnote-107). Предполагалось начать это новое дело не в Петербурге, а в Москве.

{202} Между тем показанная впервые 6 ноября 1907 года «Победа смерти» принесла режиссеру и Театру на Офицерской нежданный и — с точки зрения противников Мейерхольда — совершенно ненужный, спутавший все карты успех.

Если бы Комиссаржевская еще верила в Мейерхольда, она, конечно, взяла бы себе главную роль Альгисты — роль была заманчивая и подходящая для нее. Альгиста, красивая служанка уродливой королевы Берты, сумела подменить на брачном ложе короля Хлодовика свою госпожу и сама стала королевой. Эта подмена сделана во имя красоты и любви: прекрасная Альгиста любит короля, уродливая Берта любит лишь власть и богатство. Но обман разоблачен. В конце второго акта король выгоняет Альгисту. С нее срывают королевские одежды и драгоценности. Жестокая Берта торжествует победу, а красота и любовь Альгисты не могут — даже с помощью хитрости — одолеть суровый закон жизни, согласно которому возвышенные красивые мечты никогда не сбываются… В финале третьего акта Альгиста, убедившись в этом, умирает.

Мейерхольд поставил «Победу смерти» уверенной и твердой рукой, он точно знал, чего в данном случае хочет и какое впечатление намерен вызвать. И хотя роль Альгисты играла не Комиссаржевская, а Будкевич, тем не менее почти все рецензенты — от Г. Чулкова до В. Азова — отозвались на спектакль восторженными статьями. Многие считали, что Мейерхольд «одумался», «опомнился». А. Кугель писал в газете «Русь» (1907, 8 ноября): «“Стилизация” г. Мейерхольда дала вчера очевидную трещину. <…> Так, народная сцена в финале 2 акта поставлена хорошо, совершенно в тех же реальных тонах и отчасти по тому же плану, как народная сцена в “Электре” у г. Санина. Этот акт имел совершенно заслуженный успех. Является, таким образом, надежда, что понемногу вздор, который г. Мейерхольд с таким усердием насаждает, исчезнет, а красивое — останется».

Юрий Беляев в «Новом времени» (1907, 19 ноября) был, однако, непримирим: с тех пор как он понял, что Комиссаржевская Мейерхольдом недовольна, критик потерял — года на три — всякий интерес к исканиям режиссера. «Случилось очень важное происшествие, — шутил Юрий Беляев, — г. Мейерхольд опомнился. Об этом заявили рецензенты. Вчерашняя постановка трагедии Сологуба “Победа смерти” им понравилась. Пресловутый режиссер на сей раз перестал на сцене огород городить и портить актеров. Допустим, что все это так. Но и “опомнившись”, г. Мейерхольд не перестал быть самим собою, т. е. не перестал поражать своей безвкусицей и бездарностью. Сцена у него и теперь не сцена, а лестница, очень некрасивая и грязная, никак не напоминающая лестницу королевского {203} замка, а скорее подъезд губернского казначейства. <…>

Символист Сологуб — один из тех многочисленных российских авторов, которые учли политику как такой вагон, в котором можно проехать “зайцем” до революции. И он, подобно великому Минскому и божественному Бальмонту, слагал “гимны свободе”, до такой степени ребяческие и смехотворные, что любой гимназист пятого класса написал бы лучше. <…> Приятно отметить, и что политиканствующий символист, еще недавно отплясывавший с уличными мальчишками революционного трепака, ныне обратился к серьезному роду драматического искусства. Оказывается, что “опомнился”-то он, Сологуб, а не г. Мейерхольд. Похвалю г‑жу Будкевич, хорошо сыгравшую Альгисту, и г‑жу Волохову — ее мать. Не похвалю г. Аркадьева в роли короля: преплохая у него дикция, и весь он какой-то картонный».

В журнале «Золотое руно» восторгались той самой массовой сценой финала второго акта, которая понравилась и Кугелю. Сергей Ауслендер писал: «Смел и безусловен только конец второго акта, именно та сцена, когда с Альгисты сорвали уже одежды и влекут ее, осыпая ударами, с высокой лестницы из королевской залы, на позор и смерть. Г‑жа Будкевич — Альгиста не возвысилась до трагедии, хотя некоторые моменты и были у нее удачны. <…> Декорация с лестницей и скульптурными колоннами очень приятна и скромна»[[217]](#footnote-108).

После премьеры пьесы Сологуба прилив симпатии к Мейерхольду на короткий срок испытал А. Бенуа. Постановки «Пробуждения весны» и «Пелеаса и Мелисанды» вызвали у Бенуа раздумья довольно пессимистические. С одной стороны, самая идея «стилизации» была для Бенуа привлекательна. С другой же стороны, он рассуждал так: «Здесь, впрочем, быть может, ошибка и в самом принципе. Можно игнорировать крайние требования реализма, но нельзя на сцене, как вообще в искусстве, отказываться от иллюзии, от убедительности. Между тем, *верить* в большинство постановок Мейерхольда невозможно. Фокус, на котором можно было бы “словить” публику без реалистической иллюзии, у него еще не найден, а сама реалистическая иллюзия оставлена, как нечто устарелое и негодное». Бенуа считал, что режиссеру предстоит еще отыскать и «общую декорацию, которая синтезировала бы общее настроение драмы», и «те позы и жесты… костюмы и гримы, которые подымали бы актеров до степени “движущихся символов”»[[218]](#footnote-109).

{204} То есть Бенуа полагал, что, отказываясь от «крайних требований реализма», необходимо, как минимум, найти нечто новое — открыть новую форму связи между публикой и сценой, овладеть новой силой, способной воздействовать на воображение зрителей.

Тем более интересно, что постановка «Победы смерти» оказалась, по словам Бенуа, «действительно великолепной» и побудила его подробно рассказать об этой работе Мейерхольда. «Положим, — оговаривался вначале А. Бенуа, — постоянный грех русской сцены: скверная и безвкусная декламация и здесь налицо, но зато все, что касается зрелища, отмечено большим вкусом (явление у нас редчайшее) и прямо красиво.

Особенно к чести Мейерхольда говорит то, что он при этом обошелся всецело “домашними средствами”. Видно, он эти “средства” воспитал и усовершенствовал основательно. Декорация исполнена без помощи художника, костюмы также. Костюмы, впрочем, незатейливы (действие происходит в полудикие времена, в VII веке), но зато в них с тактом подчеркнуто все характерное и подобраны они в благородной мягкой гамме. Пожалуй, слишком мягкой — хотелось бы больше ярких “варварских” пятен. Особенно остроумно, — продолжал Бенуа, — сочинена декорация. На первом плане своды на четырех столбах. Почти от рампы и между столбами по фону идет во всю ширину сцены монументальная лестница, упирающаяся в заднюю стенку, посреди которой большая, тяжелая дверь под аркой. Все это производит впечатление необычайной твердыни, и абсолютно забываешь, что видишь декорацию. Оба столба опираются всей тяжестью тела, пламя факелов лижет их, и веришь, что это — каменные кубы, сложенные с ребяческой точностью и наивностью.

Действие происходит частью на авансцене, но больше всего на ступенях лестницы, между столбами и под сводами их. Эта комбинация позволяет при малом количестве исполнителей производить впечатление густой толпы, которая теснится, толкается в закоулках, мелькает позади аркад или бегает вверх и вниз по середине лестницы, причем передние не закрывают задних, и каждое лицо “видно, идет в счет”.

Лучше всего, — утверждал Бенуа, — разработаны главные сцены: когда толпа в садическом восторге избивает королеву Альгисту и когда король и его свита ночью застают умирающую на ступенях лестницы, перед входом в опочивальню. Последняя сцена прямо великолепна. Действие происходит ночью при свете одних факелов, бросающих фантастические тени на угрюмые стены перистиля. Король стоит, прислонившись к среднему столбу, и его густо облепляют испуганные царедворцы: {205} латники, пажи, горничные девки, одни наседая на других, задние — силясь увидеть живую покойницу через плечи, из-за голов передних. Часть придворных с факелами столпилась в тесном пространстве между двумя столбами и те, кто похрабрее, вылезли вперед, толпятся извилистым орнаментом, соединяющимся с группой короля и его ближних. <…> Лишь человек, очень одаренный, мог заставить целую массу людей так подчиниться его воле, его красивой затее, заставить их заучить в удивительно короткий срок такую сложную формулу. С этого вечера я “поверил в Мейерхольда”»[[219]](#footnote-110).

Правда, вспыхнувшая вера в Мейерхольда сохранялась у Бенуа недолго — скоро он стал одним из самых неприязненных «оппонентов» режиссера. Однако эта его статья сохранила для нас наиболее четкую и конкретную характеристику последнего спектакля Мейерхольда в Театре на Офицерской.

Комиссаржевскую, как хорошо известно, «Победа смерти» нисколько не обрадовала, она восприняла эту постановку как своего рода капитуляцию Мейерхольда, как его возвращение к «мейнингенской толпе», к «старым формам». Впрочем, пора взаимного доверия, благожелательства, да и простой объективности была уже далеко позади. Через два дня после премьеры, 9 ноября, в 12 часов дня, Комиссаржевская собрала труппу и зачитала уже отправленное утром Мейерхольду знаменитое письмо о разрыве. Мейерхольд явился на собрание. В Дневнике театра читаем:

«Собрание труппы.

Начало 12 ч.

Чтение В. Ф. Комиссаржевской письма к В. Э. Мейерхольду.

Заявление К. В. Бравича об уходе В. Э. Мейерхольда.

Возражения В. Э. Мейерхольда.

Возражения ему Ф. Ф. Комиссаржевского и К. В. Бравича.

Протокол заседания составлен не был»[[220]](#footnote-111).

Запись эта сделана рукой Ф. Ф. Комиссаржевского.

Стоит обратить внимание на то, что вся мотивировка принципиальной неизбежности разрыва с Мейерхольдом, которая содержится в письме Комиссаржевской, почти текстуально повторяет претензии к режиссеру, ранее высказанные и занесенные в Дневник театра Федором Комиссаржевским.

На следующий день все происшедшее в Театре на Офицерской уже стало достоянием газет. 11 ноября утром Комиссаржевская играла «Нору», и Федор Комиссаржевский отметил {206} в Дневнике, что публика устроила любимой актрисе «сочувственную демонстрацию».

13 ноября давали «Гедду Габлер». И в первом же антракте, сообщал газетный репортер, «устроена была манифестация. Иные стали вызывать: “Мейерхольд! Мейерхольд!” Другие заглушали: “Комиссаржевская‑я‑я!!” Кричали: “Долой покойника!” Свистали… Выходила много раз Комиссаржевская» («Сегодня», 1907, 14 ноября).

14 ноября шла «Победа смерти». «Спектакль прошел гладко, — записал в Дневник помреж Э. Э. Турич. — Демонстративно вызывали Мейерхольда. По окончании спектакля после трех раздвижных занавесей дал Бакста и этим прикончил вызовы».

«Бакст» — то есть, написанный Л. Бакстом тяжелый главный занавес театра — еще не раз использовался для этой же цели. 15 ноября шла «Жизнь Человека», и снова тот же Э. Э. Турич писал: «Вызывали Вс. Э. Мейерхольда. Прекратили вызовы, дав Бакста»[[221]](#footnote-112). Больше Мейерхольд на сцене Театра Комиссаржевской не появлялся.

Решительный разрыв Комиссаржевской с Мейерхольдом нередко истолковывается, как разрыв Комиссаржевской с символизмом и с «условным театром» вообще. Однако дело обстояло не так просто.

Изгнав Мейерхольда из своего театра, Комиссаржевская передала режиссуру в руки Н. Н. Евреинова и Ф. Ф. Комиссаржевского — эпигонов Мейерхольда — и сохранила ориентацию на символистский репертуар. Шли «Черные маски» Л. Андреева, «Бесовское действо» А. Ремизова.

Тем не менее символизм в русском театре доживал последние дни. В стране начинался новый подъем освободительного движения, и символистские претензии на решение «вечных» вопросов бытия в нарочито усложненных, эстетски зашифрованных формах утрачивали свою привлекательность. Ноты протеста, которые звучали порой в символистских спектаклях, подобных «Сестре Беатрисе» или «Балаганчику», теперь уже никого не могли удовлетворить. От театра ждали — и справедливо — большей страстности, большего общественного накала, отчетливо выраженной политической тенденциозности.

Особенно резко сказалось падение интереса к символистской проблематике и к сценическим ее формам на судьбе Театра Комиссаржевской. Ее усилия продолжить дело создания принципиально нового театра с Ф. Комиссаржевским и Н. Евреиновым никаким успехом не увенчались. Без Мейерхольда {207} она, в сущности, только доиграла эпилог своей сценической биографии. И, вероятно, не без горечи сказала за две недели до своего «отречения» от театра, в октябре 1909 года, в Одессе, молоденькой девушке-репортеру Вере Инбер: «… Мейерхольда я по сию пору ценю как большого, талантливого новатора, ищущего с подлинной искренностью. А такие его работы, как “Балаганчик”, “Жизнь Человека” и “Сестра Беатриса”, я считаю режиссерскими шедеврами»[[222]](#footnote-113).

Комиссаржевскую нередко называли «русской Дузе», и это сопоставление покажется особенно убедительным, если вспомнить, что в декабре 1906 года Элеонора Дузе пыталась подчинить свой талант режиссерскому искусству Гордона Крэга, с успехом выступила в его постановке ибсеновского «Росмерсхольма», но после премьеры, состоявшейся во Флоренции, отправилась в Ниццу и там, без особых колебаний, разрезала пополам декорации Крэга — они не вмещались на небольшую сцену. Крэг, понятно, пришел в бешенство, и союз актрисы Элеоноры Дузе с режиссером Гордоном Крэгом распался. Эти драматические события происходили в те самые дни, когда Комиссаржевская и Мейерхольд совместно работали над «Сестрой Беатрисой» и «Вечной сказкой».

Следующее календарное совпадение еще более выразительно; в том же 1909 году, когда Комиссаржевская объявила о своем «отречении» от театра, Элеонора Дузе тоже собрала свою труппу и сообщила, что навсегда покидает сцену.

Судьбы двух великих актрис будто подчинялись некоему общему закону. Обе они понимали, предощущали необходимость значительных перемен в искусстве. Обе они самоотверженно готовы были служить новым идеям и соглашались — вполне добровольно и отважно — приспосабливать свои дарования к режиссерским требованиям, пусть даже не до конца им обеим понятным. Ю. Рыбакова права, когда в своей книге о Комиссаржевской пишет, что актриса «не боялась подчинять себя», признавала главенствующую роль режиссера в театре и «противостояла принципам старой театральности»[[223]](#footnote-114). Все это верно.

Искусство Комиссаржевской было новаторским и по сути и по тону, оно принесло с собой дух тревожного демократизма, предчувствие и жажду перемен, оно возражало, нервно и горячо, против отжившей социальной системы и против рутины старого театра. Однако, и понимая необходимость режиссерского театра, и выражая самую искреннюю готовность подчинить свою индивидуальность требованию художественной {208} цельности спектакля, Комиссаржевская оставалась все же, при всей новизне и свежести ее великого дарования, актрисой солирующей, неизбежно — при любых обстоятельствах — выступающей на первый план и оставляющей «за спиной» режиссерскую композицию. Это свойство артистической натуры Комиссаржевской нимало не зависело от ее воли или от ее намерений. Оно диктовалось отнюдь не актерским эгоизмом, напротив, Комиссаржевская неоднократно — и не словами, а поступками — доказывала свою готовность повиноваться режиссеру. Но готовность не есть способность. В театр, управляемый единой режиссерской волей, Комиссаржевская пришла давно сложившейся и выработавшей свои навыки индивидуальностью. Помимо воли Комиссаржевской или Мейерхольда, независимо от их желаний и намерений возникала неизбежная альтернатива: либо Комиссаржевская должна была изменить себе, отказаться от своей неповторимой ноты в искусстве, либо ей предстояло расстаться с Мейерхольдом.

Итоги своей работы в Театре В. Ф. Комиссаржевской сам В. Э. Мейерхольд подвел еще после премьеры «Пелеаса и Мелисанды» — в конспекте доклада Художественному совету, который, как упоминалось выше, произнести ему не удалось. Конспект несостоявшегося доклада подробно изложен и частично процитирован Н. Д. Волковым в его книге «Мейерхольд» (т. 1, стр. 338 – 340).

Зная дальнейшее движение Мейерхольда, мы сейчас с уверенностью можем сказать, что в этом конспекте его доклада самые существенные пункты — установка на «театр сильных лицедеев» и на «возрождение форм Старины» — были в полном смысле слова программными. Ни разу не упомянутый в конспекте «Балаганчик» только условно «выносился за скобки» — на самом-то деле именно он все и определял, он служил тем критерием, с которым Мейерхольд обращался к остальным спектаклям репертуара первого сезона. Иные же спектакли он не называл, возможно потому, что руководствовался соображениями дипломатическими: из всех пьес, в которых Комиссаржевская не играла, упомянул только «В городе», но не упомянул «Жизнь Человека», не назвал он и те пьесы, которые принесли Комиссаржевской самые большие огорчения — «Трагедию любви» и «Комедию любви». Зато специально хотел остановиться на «Норе» и на «гениальной артистической индивидуальности» Комиссаржевской, зато и другие актерские индивидуальности предлагал воспитывать «на принципах, сильными индивидуальностями выдвигаемыми». То есть молодые, согласно его декларации, должны были бы учиться {209} у В. Ф. Комиссаржевской, у К. В. Бравича. Будущее показало, однако, что принципы воспитания студийцев у Мейерхольда сложились совсем иные и что он имел в виду, говоря о «сильных лицедеях», другие формы актерского искусства.

Ибо время «гениальных артистических индивидуальностей», подобных Комиссаржевской или Дузе — индивидуальностей, управляемых только собственным великим дарованием, — время это прошло. Его конец с абсолютной точностью может быть обозначен 1898 годом — годом создания Художественного театра, когда возникло новое понятие эстетической целостности спектакля, когда искусство сцены — отныне и навсегда — подчинилось воле режиссера, организующей и формирующей спектакль.

Из сказанного не следует, разумеется, что Мейерхольд в эту пору склонен был решать проблему актера так, как ее решали Станиславский и Немирович-Данченко в Художественном театре, — напротив, именно в театре на Офицерской обозначились со всей отчетливостью его расхождения с методами МХТ, и расхождения эти были принципиальны. Однако требование художественной целостности спектакля и, соответственно, требование ансамбля (пусть организованного иначе, чем в Художественном театре, и управляемого иными законами) {210} уже тогда было для Мейерхольда абсолютно обязательным. Ученик Станиславского и Немировича-Данченко, вступивший в полемику со своими великими учителями, Мейерхольд вел эту полемику, никогда не подвергая сомнению необходимость создания целостного, единого образа спектакля. В этом-то смысле он ни со Станиславским, ни с Немировичем-Данченко никогда не спорил.

Мейерхольд явно уже терял интерес и к символистской концепции театра и к символистской драме. Во всяком случае, появление в его репертуарных планах таких авторов, как Еврипид, Эсхил, Шекспир, Байрон, выглядело весьма многозначительно. Столь же знаменательны были его размышления о старинных комедиях как основе новой актерской техники. Ближайшее будущее показало, что эти мечтания Мейерхольда были отнюдь не беспочвенны. Упоминания же в конспекте доклада таких авторов, как Ведекинд, Гофмансталь или Леонид Андреев и Андрей Белый, скорее всего, являли собой дань инерции уже законченного движения, а может быть, имели своей целью просто обозначить линию преемственности по отношению к прошедшему сезону и тем самым указать на закономерность пройденного пути — при всех его ошибках и неудачах.

Ибо именно в театре на Офицерской, под свистки и шиканье публики, под аккомпанемент издевательских рецензий, под ропот большой части труппы, Мейерхольд окончательно и твердо уверовал в себя и в свою миссию. Для Комиссаржевской на Офицерской, в сущности, заканчивалась вся ее творческая жизнь. Для Мейерхольда Офицерская была подлинным, бурным и многообещающим началом его режиссерского пути.

## **{****211}** Евгений Биневич Рассказ в карикатурах о В. Э. Мейерхольде, режиссере театра В. Ф. Комиссаржевской

Вера Федоровна Комиссаржевская не могла жаловаться на невнимание карикатуристов. Те ждали только подходящего случая, чтобы выразить свое доброжелательное, насмешливое, а подчас и враждебное отношение к ней и ее театру. Количество карикатур было столь велико, что один из их авторов — А. М. Любимов решил изобразить себя и других театральных художников журнала «Театр и искусство» — И. М. Грабовского, М. А. Демьянова и М. Г. Слепяна, — устремляющихся к перепуганной их нашествием Комиссаржевской. Единственный в своем роде автошарж с коллегами и их моделью[[224]](#footnote-115).

Количество карикатур и журналистских нападок на Драматический театр еще более возросло с приглашением в качестве режиссера Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Поклонники театра старались уберечь Комиссаржевскую от «режиссера-модерниста, режиссера-деспота», «ограниченного в своем даровании и необузданного в стремлении быть оригинальным»[[225]](#footnote-116).

«В театральном мире ждут не дождутся открытия Театра В. Ф. Комиссаржевской. Слишком много разговоров о различных {212} новшествах, вводимых в этом театре, и это привлекает к нему внимание, — писала “Петербургская газета”. — Главным заправилой у нее, говорят, считается г. Мейерхольд, которому даны самые широкие полномочия. Этот декадентствующий режиссер ставит одновременно четыре пьесы… Поговаривают, что г‑жа Комиссаржевская находится чуть ли не в состоянии гипноза, что г. Мейерхольд ее загипнотизировал, чем и объясняется его непонятное, огромное влияние на нее»[[226]](#footnote-117).

Еще не видя ни одной постановки режиссера, петербургская пресса была предубеждена против несло. И первые же спектакли будто подтвердили их правоту. «Театр резко изменил свою физиономию»[[227]](#footnote-118), — констатировал А. Кугель.

«Несомненно г. Мейерхольд совершил огромное открытие, благодаря которому имя его не умрет в летописи русского сценического искусства: он смело и ярко показал, каким не должен быть театр»[[228]](#footnote-119), — иронизировал Э. Старк. Да, зрители не узнавали театр, не узнавали любимую актрису. Н. Калибановский, постоянный художник «Злобы дня» в журнале «Осколки», в карикатуре «К открытию театра г‑жи Комиссаржевской» морскими узлами перевил руки и торс актрисы. А ноги, в каком-то противоестественном выверте, заставил исполнять причудливый танец. Перед Комиссаржевской, держась за стул и обливаясь {213} потом, сидел зритель с вылезшими из орбит глазами. Подпись гласила: «Добросовестный зритель, вывихнув глаза и мозги в тщетных попытках постичь происходящее на сцене, утешается хоть тем, что, в конце концов, все же торжествует давно знакомая истина: “Непостижимое непостижимо”»[[229]](#footnote-120).

О театре на Офицерской писали больше, чем о всех петербургских театрах вместе взятых. Всякая мало-мальски уважающая себя газета считала своим долгом высказаться по поводу каждого спектакля. «Обозрение театров» постоянно печатало обзор рецензий только на постановки Драматического театра. Бранились, не стесняясь в выражениях. В. Азов называл Мейерхольда «рутинером, провозгласившим себя новатором», Кугель — «неудавшимся символизатором», рецензент «Новой газеты» всю их «компанию» — «кликушествующими режиссерами и безработными художниками» и т. д. и т. п.

Немного добрее своих собратьев по перу оказались карикатуристы. Так, редактор «Шута» Вера Языкова писала о «Гедде Габлер» Г. Ибсена, спектакле, которым открылся театр в новом здании, с новым режиссером и обновленной труппой: «Мейерхольд показал себя великолепным декадентом, но, увы, очень плохим режиссером. Публика недоумевала и выходила из лабиринта декадентщины разочарованная и огорченная». А присяжный карикатурист журнала Micco в этом же номере поместил рисунок, на котором -Комиссаржевская раскланивается перед {214} рукоплещущей публикой. Художник как бы поддерживал актрису, несмотря на провал спектакля, на мнение прессы и своего редактора[[230]](#footnote-121).

В «Гедде Габлер» некоторые подметили растерянность Комиссаржевской. Любимов изобразил Комиссаржевскую с пистолетом в руке, озадаченно почесывающую затылок. В больших выразительных глазах застыло недоумение: «Быть или не быть?» Помимо шаржей Любимов делает зарисовку декорации к «Гедде Габлер», и она рассказывает об оформлении Н. Сапунова больше, нежели все описания, появившиеся тоща в периодической печати. Причем «красивость» его шаржей идет несомненно и от решения спектакля, предложенного Мейерхольдом и Сапуновым. И в последующих номерах журнала «Театр и искусство» рядом с отрицающими спектакли статьями появляются рисунки Любимова, на которых изображены сцены из постановок и актеры в ролях. Без предвзятости выполнял подобные рисунки и М. Демьянов.

И только Ре‑ми в «Стрекозе» создал иллюстрацию в соответствии с рецензией. «Пьеса упрощена невероятно, — писал тамошний критик. — Ибсеновские герои, живые люди, с костями и телом, подверглись весьма основательной операции. Всех их безжалостно распотрошили, извлекли заложенные в них символы {215} и стали торжествовать победу над искусством. В результате, по сцене передвигаются странные символические знаки, образуя различные сочетания пятен».

«Символическим знаком» Гедды — Комиссаржевской для Ре‑ми стала фигурка со скрученным, будто его выжимали, телом[[231]](#footnote-122).

Здесь нет надобности подробно останавливаться на самих постановках Драматического театра. Они прекрасно описаны и проанализированы в статье К. Рудницкого в настоящем сборнике, в книгах о Комиссаржевской и Мейерхольде[[232]](#footnote-123). Следует отметить только, что первые спектакли действительно ни у зрителей, ни у критики успеха не имели. Зато «Сестра Беатриса» М. Метерлинка стала триумфом театра. «Давно Петербург не видел в театре такого волнения и таких оваций»[[233]](#footnote-124), — писал {218} Г. Чулков. Публика ломилась в театр, сборы были полные. А Беатриса надолго стала одной из любимейших ролей Комиссаржевской.

Из карикатуристов, пожалуй, только Петр Троянский в какой-то степени использовал (или вышутил) необычность постановочных приемов нового театра. Его карикатуры — те же рецензии, ироничные, как кажется художнику, а на самом деле довольно точно передающие настроение и замысел спектаклей.

Первой в этой серии идет многокартинная композиция к «Сестре Беатрисе». Ритм и синхронность пластического решения сцен переданы им хотя и гротескно, но необычайно правдиво. В рисунок, заключающий композицию, он включил самого Мейерхольда, гордо наблюдающего задуманное им представление[[234]](#footnote-125).

А на другой странице этого же выпуска он поместил как бы увеличенный фрагмент своей предыдущей карикатуры, только следующую ее фазу — Мейерхольд раскланивается[[235]](#footnote-126). Если учесть, что карикатура в те времена играла и рекламную роль, то это говорит в первую очередь о популярности режиссера, а во-вторых — о хорошем к нему отношении художника. Ибо и назвал он свой шарж «Герой минуты». Хотя и минуты, но — герой.

{219} То же, что и о «Сестре Беатрисе», можно сказать и о «мейерхольдизированном рисунке П. Н. Троянского» к «Вечной сказке». Если пролистать страницы «Театра и искусства», где напечатаны рисунки декораций к этой постановке, выполненные М. Демьяновым, то заметим, что Троянский не погрешил против истины. Не в манере художественной передачи, а в соответствии оформлению В. Денисова. У Троянского шаржированы участники спектакля и Мейерхольд, еще более величественный, чем в «Беатрисе». Художник использовал реплику шута: «Трон короля свободен» — и назвал свой рисунок «Трон режиссера занят!» Тем самым насмешливо намекая на то, что, наконец, и на русском театре объявился Режиссер, и этот Режиссер — Мейерхольд[[236]](#footnote-127).

Аналогичную мысль вложил и М. Слепян в карикатуру к «Балаганчику», премьера которого состоялась накануне нового, 1907 года. За длинным столом во всю его ширину сидели мистики, как и в театрике на сцене. А на переднем плане, положив ноги на суфлерскую будку, Мейерхольд в роли Пьеро, стуча себе в грудь, утверждал: «Балаган — это я!»[[237]](#footnote-128)

Иначе использовал «Балаганчик» Ре‑ми. Одним из персонажей его большой карикатурной картины в пол газетного листа {221} «Масляничные гуляния» стал Мейерхольд — Пьеро, дергающий за веревочку куклу — Комиссаржевскую[[238]](#footnote-129):

А следующая карикатура Троянского «Пастораль Драматического театра» вобрала в себя сразу два спектакля — «Трагедию любви» Г. Гейберга и «Комедию любви» Г. Ибсена, представленных 8 и 22 января. «Длинный коридор, по которому маршировали артисты, был безнадежно холоден и сух, — писал о “Трагедии любви” Г. Чулков, — и от всего веяло не трагической любовью, а любовью скучной»[[239]](#footnote-130). Не стала «новым лавром в венке славы» Комиссаржевской и роль Свангильды, и сам спектакль «Комедия любви». На премьере даже распространился слух, что актриса больна. Троянский и взял этот скучный коридор, по которому за выводком «недомерков» шествовали Мейерхольд и Комиссаржевская. Он, как всегда на карикатурах Троянского, с бичом. Она обернулась и печально глядит на «главу семьи». Художник назвал свой опус «Комедия любви», {222} указывая тем самым на несерьезность их «брака» и предвещая скорый «развод»[[240]](#footnote-131).

Большой успех выпал на долю последней в сезоне постановки — по пьесе Леонида Андреева «Жизнь Человека». Блок считал ее «лучшей постановкой Мейерхольда», где «замысел автора и режиссура слились воедино»[[241]](#footnote-132). Принял спектакль даже А. Кугель, хотя и не без колких оговорок: «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»[[242]](#footnote-133). Однако если бы критик смог хотя бы на время преодолеть недоброе пристрастие к режиссеру, то он заметил бы, что «серый из серых» пошел гораздо дальше автора в символическом, невременнóм толковании жизни человеческой.

Зато почувствовал это художник его журнала. Почти на весь лист расположилось громадное «мистически карикатурное представление П. Н. Троянского». Вокруг крепкого кирпичного основания он выстроил пирамиду «Жизни Человека». Две первые картины «представления»: «рождение Человека» и «любовь и бедность» — ступени к вершине жизни, а там, наверху; венец, благоденствие — «бал у Человека», две ступени вниз — «несчастие Человека»: снова бедность, смерть жены, и «смерть Человека». Полнейшая симметрия, как в пьесе, как в спектакле. Карикатурист одним рисунком выразил символическую суть спектакля. Говорят, что во всякой шутке есть доля правды. В карикатурах Троянского большая доля правды. Карикатурность же, в данном случае, только в несколько утрированных позах действующих лиц его «представления», в кривых ножках новорожденного младенца, в том, что в последних двух картинах в роли Человека выступает сам Мейерхольд[[243]](#footnote-134).

«Жизнь Человека» шла до конца сезона и делала полные сборы.

Следует обратить внимание на следующую любопытную деталь. В эти годы, то есть в 1906 – 1907‑м, юмористический журнал «Стрекоза» искал форму театральной рецензии, которая не походила бы на подобные вещи в других периодических изданиях. Поначалу это была обычная рецензия, фельетонного, реже — серьезного, характера, иллюстрированная карикатурами. Так было во время «Гедды Габлер». Позже, под общей рубрикой {223} «Театральный сезон», журнал стал одновременно рецензировать сразу по две, а то и по три постановки, также с карикатурами-иллюстрациями.

«Сестра Беатриса» тоже идет под этой рубрикой, и карикатура анонимного художника вроде бы является иллюстрацией к описанию критика: «По сцене двигались монахини-сестры. Они были одеты в зеленовато-синие костюмы и изгибались по всем правилам мейерхольдовского искусства. Они оказались вымуштрованными на диво и без заминки образовывали всякие “скульптурные” группы. Одна из сестер ухитрилась, стоя на коленях, подложить свою голову под голову лежащей директрисы и пробыть в этой позе минут около десяти»[[244]](#footnote-135). Сей момент и запечатлел художник. Но мизансценирование Мейерхольда, которое он окарикатурил, было столь выразительно, что умышленно или нет, но свой рисунок он поместил над текстом фельетона во всю ширину журнального листа. И карикатура, не утратив значения иллюстрации, вдруг стала и заставкой.

К «Пелеасу и Мелисанде» заставка, уже явная, делается художником Баяном тоже из деталей спектакля: три служанки с цветками справа и их зеркальное отражение слева. А между ними названия спектакля и театра, выполненные стилизованным шрифтом. Рецензия-фельетон сопровождалась рисунками {224} сцен и героев постановки. На «Пелеасе и Мелисанде» родился новый жанр театральной карикатуры-фельетона[[245]](#footnote-136). В дальнейшем этот жанр перейдет в «Сатирикон» и будет блестяще развит в карикатурах-фельетонах А. Аверченко и Ре‑ми.

Позже Ре‑ми предложит «Стрекозе» настоящую заставку к разделу «Театр», которая твердо войдет в обиход журнала, достанется также и «Сатирикону» и многие годы будет сопутствовать этому разделу. И странное совпадение — впервые она {225} была опубликована в связи со спектаклем Драматического театра «Победа смерти»[[246]](#footnote-137).

Так, вольно или невольно, спектакли Мейерхольда будили фантазию критиков и карикатуристов для поиска новых форм.

Второй сезон на Офицерской начинался в атмосфере неспокойствия и тревоги.

Первое представление пьесы Ведекинда «Пробуждение весны» и — вновь провал. «Вот фигура, доложу я вам, этот г. Мейерхольд! — {227} писал Юрий Беляев в “Новом времени”. — Притча во языцех какая-то. Ведь так уронить театр, как он сделал это, не сможет никто. Дутое глубокомыслие, бездарность, отсутствие всякого художественного вкуса сделали из этого ничтожного актера смешную и жалкую фигуру, по которой колотят все рецензенты, все репортеры, как по “турке”[[247]](#footnote-138).

Анонимный карикатурист “Стрекозы” в одном из сюжетов под названием “Роковое” в жизни наших знаменитых современников» в образе жертвы изобразил Комиссаржевскую и в образе погубившего ее рока — Мейерхольда[[248]](#footnote-139).

«… Были вчера на представлении Ведекинда, — писала свекрови Любовь Блок, которую в предвзятости обвинить никак нельзя. — Сашенька выразился так, что “скука пересилила порнографию”. Действительно, безумно скучно, как никогда еще не бывало в театре»[[249]](#footnote-140). Вот и сказано самое страшное слово для театра: «скука». И публике спектакль не понравился. Уже на третьем представлении зрительный зал был, мягко выражаясь, «далеко не полон!»[[250]](#footnote-141), А Эзоп в многосюжетной карикатуре «Театральная неделя», посвященной новым постановкам петербургских театров, нарисовал Комиссаржевскую у пустой кассы и подписал сей сюжет: «Не только на сцене, но и в кассе — одна ситуация, увы, не поддающаяся реализации»[[251]](#footnote-142). И все рецензенты, все репортеры «колотили» не только по {228} «жалкой фигуре» Мейерхольда, но и писали о смерти театра, смерти артистического дарования Комиссаржевской. Известный уже нам Micco нарисовал Мейерхольда с томом Ведекинда под мышкой, пинком сшибающего Комиссаржевскую с вершины горы[[252]](#footnote-143). Более прямо выразился А. Любимов. Перед громадным каменным надгробием, на котором выбито: «Здесь покоится В. Ф. Комиссаржевская», он поместил горько плачущего Мейерхольда с чемоданчиком-балаганчиком. «Я ее убийца!.. Но я не был порочен…»[[253]](#footnote-144)

Развил эту тему или, вернее, вновь «воскресил» Комиссаржевскую, чтобы тут же «похоронить», П. Троянский. Это по поводу уже следующей постановки театра — «Пелеаса и Мелисанды» Метерлинка. Для своей карикатуры художник, как и прежде, использовал мизансцену спектакля. В красивых и одинаковых позах «расставились треугольно у постели умирающей Мелисанды» «безмолвные служанки», «держа в руках стилизованные цветки»[[254]](#footnote-145). На высоких подушках лежит Мелисанда — {230} Комиссаржевская. У ее ног, горестно сложив руки, с вытянутым, лошадиным лицом — Мейерхольд. «Как Пелеас Мейерхольдович хоронил Мелисанду Комиссаржевскую»[[255]](#footnote-146).

«Скажите откровенно, — взывал Э. Старк, — говорили ли об игре Комиссаржевской в прошлом сезоне, восхищались ли ею, кого она увлекала, кого очаровывала? Нет, не говорили, не было людей увлеченных, потому что не было игры, не было таланта, ничего не было»[[256]](#footnote-147). Вот до чего расстроили Э. Старка последние постановки Драматического театра, что он позабыл, {231} как сам не так давно писал с восторгом о Комиссаржевской — Беатрисе[[257]](#footnote-148).

«Нас не поняли!» — возопит Мейерхольд, упав на колени перед Комиссаржевской и страстно ее обнимая, на карикатуре Л. Любимова. «Нас потомство оценит!» — будет утешать он плачущую актрису на той же карикатуре в «Сером волке»[[258]](#footnote-149).

Да, потомки их оценили. Нашлись и тогда среди газетной братии такие, которые в потоке ругательств и неприятия приемов Мейерхольда разглядели в его постановках кое-что хорошее. «Невозможно говорить здесь об абсолютной бездарности потуг, — писал А. Ростиславов, — {232} несомненно новое, верно, удачно угаданное местами сказывалось художественно в постановках “Сестры Беатрисы”, “Балаганчика”, даже в “Жизни Человека”. Может быть, надо быть благодарным и за то малое, собирать и отмечать его крупицы…»[[259]](#footnote-150). В связи с этим, конечно, следует сказать о Г. Чулкове, который с первой же постановки Мейерхольда в Театре Комиссаржевской объявил о рождении Нового театра. Н. Иорданский писал, что «торопливая критика газетных рецензий далеко не способна выяснить серьезное значение столь крупного художественного явления, как театр Комиссаржевской — Мейерхольда»[[260]](#footnote-151).

Комиссаржевской было трудно сохранить спокойствие, когда она видела злые карикатуры на себя, читала язвительные рецензии. Росла ее неудовлетворенность делами в театре и спектаклями, которые ставил главный режиссер. После генеральной репетиции «Победы смерти» Ф. Сологуба Комиссаржевская писала В. Брюсову: «Мейерхольд поставил “Победу смерти”, как может это сделать совсем растерявшийся человек»[[261]](#footnote-152). А премьера неожиданно произвела фурор. Мейерхольд отказался от прежних постановочных средств, и критике показалось, что режиссер «опомнился». Принял спектакль даже А. Кугель. Не без оговорок признал его и Ю. Беляев. А Вл. Азов писал, что «это настоящая победа, и констатировать ее не помешают даже те господа, которые превратили в музыкальные инструменты ключи от своих сундуков»[[262]](#footnote-153).

Однако уже ничто не могло удержать изрыв. В 12 часов дня 9 ноября (на следующий день после премьеры) была собрана вся труппа. Вера Федоровна зачитала письмо, копию которого она отослала утром Мейерхольду. В нем говорилось, что дальнейший совместный их путь невозможен, что «путь этот Ваш, но не мой». Мейерхольду предлагалось покинуть театр[[263]](#footnote-154).

Создавшейся ситуацией не преминули воспользоваться карикатуристы. Некто П. Г. создал картинку, где повторил, умышленно или нет, прием Micco. Только теперь Некто в сером (Бравич) сшибал пинком Мейерхольда со сцены и заявлял: «Мейерхольд умер!» Комиссаржевская печально наблюдала эту сцену[[264]](#footnote-155). Сам Micco в многосюжетной карикатуре «Детские песенки и игры» на одном из рисунков изобразил Комиссаржевскую охотником, стреляющим в зайца — Мейерхольда, и сопроводил {235} карикатуру детским стишком: «Раз, два, три, четыре, пять, вышел зайчик погулять…»[[265]](#footnote-156). А. Любимов назвал свой опус «Казнь Мейерхольда. В балаганчике В. Ф. Комиссаржевской». Привязанному к колонне Мейерхольду читают (Бравич) отречение. Вокруг сочувствующие и осуждающие актеры. А рядом с еретиком решительная директриса с большим топором[[266]](#footnote-157).

«Свершилось!» — радовались те, кто предрекали такой конец еще вначале. Один из карикатуристов предлагал безработному режиссеру идти по дворам с кукольным «Петрушкой»[[267]](#footnote-158). А на портрете-шарже А. Любимова в гордой позе изгнанника Мейерхольд смотрел в даль театрального моря. Ни лицо, ни фигура почти не окарикатурены. Симпатии художника, как и в «Казни Мейерхольда», на стороне режиссера. Подпись: «После Ватерлоо или В. Э. Мейерхольд на острове В св. Елены»[[268]](#footnote-159).

Но недолго пришлось Мейерхольду «находиться» на «острове св. Елены». Вскоре директор императорских театров В. А. Теляковский пригласил его режиссером в Александринский театр.

## **{****236}** А. В. Смирнова-Искандер В 1917 году

Всеволод Эмильевич Мейерхольд всегда проявлял большой интерес к различным искусствам. Он очень любил музыку, высоко ценил композитора А. Н. Скрябина, кончина которого в 1915 году была для него большим горем. В период существования в Петрограде его студии Всеволод Эмильевич сотрудничал с композитором М. Ф. Гнесиным. Тогда же с восхищением отзывался о мастерстве дирижеров М. П. Бихтера и В. И. Сафонова, а в студии как-то особенно нежно относился к молодому талантливому пианисту Сергею Алперсу.

Всеволод Эмильевич постоянно посещал выставки изобразительного искусства. Среди художников в своей постановочной работе в те годы он был верен А. Я. Головину, но это не исключало увлечения живописью Б. Григорьева, С. Судейкина, Ю. Бонди. Архитектурой Мейерхольд особенно живо стал интересоваться, когда в его студию в сезон 1915/16 года пришли заниматься несколько студентов архитектурного факультета Академии художеств. Любил и хорошо знал Всеволод Эмильевич цирковое искусство. Для преподавания акробатики в студию был приглашен известный клоун-акробат Донато.

Вообще Мейерхольд любил встречаться с чем-либо новым, неизведанным. Поэтому, когда в 1915 году он получил приглашение на постановку от кинофирмы «Тиман и Рейнгардт» (для {237} «Русской золотой серии»), то охотно отозвался на это приглашение.

Он резко отрицательно относился к продукции, выходившей в те годы на экраны кинематографа, и его привлекала возможность новых, неизвестных открытий в киноискусстве.

По словам жены Мейерхольда Ольги Михайловны, Всеволод Эмильевич работал над постановкой на кинофабрике с огромным увлечением. Он выбрал для постановки роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» и сам экранизировал его. Перед художником В. Е. Егоровым и оператором А. А. Левицким он ставил новые задачи построения кадра и освещения. Художник Егоров хорошо понимал Всеволода Эмильевича, и они работали как единомышленники.

Условиями, созданными кинофабрикой для работы, он был удовлетворен. Актеров выбрал по своему усмотрению — на роль Дориана Грея была приглашена актриса В. Янова, на роль художника Бэзиля Холлуорда — Г. Энритон, один из лучших учеников студии Мейерхольда. Сам Всеволод Эмильевич исполнял роль лорда Генри. Увлекаясь работой, Мейерхольд, необычно для кино того времени, много и подолгу репетировал, много переснимал. На кинофабрике стали даже опасаться, что он не успеет сдать картину вовремя. Но Мейерхольд, как у него часто бывало в работе, стремительно нагнал темп. Постановка фильма была выполнена в срок и осенью выпущена на экран.

В Москве на кинофабрике картиной были довольны. Мейерхольд же был неудовлетворен, вернулся в Петроград каким-то растерянным. Иронически говорил о своем исполнении роли лорда Генри, просил нас, студийцев, не смотреть «Портрет Дориана Грея». Мы, конечно, не послушались и, как только фильм появился в Петрограде, поспешили увидеть его. Нам «Портрет Дориана Грея» понравился. Фильм был интересен с живописной точки зрения. Прекрасные интерьеры — мастерская художника Холлуорда, убранная оригинально, с большим вкусом. И на фоне этой светлой мастерской великолепно выделялись силуэты Дориана, лорда Генри и художника. В кабинете лорда Генри, тоже обставленном изысканно, модно, стояли кресла с необыкновенно высокими спинками, и на фоне этих кресел хорошо подавались фигуры действующих лиц. Из уличных сцен, которых было мало, запомнился только кадр — Дориан Грей около театра под фонарем, необычно освещенный.

Мейерхольд в роли лорда Генри нам очень понравился. Сдержанный, четкий, точный жест в определенном рисунке был исполнен мастерски, вплоть до мелочей. Запомнилось даже, как изящно он курил.

Убедителен был Энритон — художник Бэзиль Холлуорд.

Но если в живописном смысле, в соотношении черного и {238} белого в кадре, в освещении, в перспективных планах Мейерхольд нашел что-то новое, ранее в кинематографе небывалое, то сценическое пространство и взаимоотношения действующих лиц он разрешал, как обычно в своих театральных постановках. Кинокамера только снимала эти кадры. Мейерхольд в тот период еще не уловил своеобразия киноязыка. Возможно, оттого и остался он недоволен картиной в целом и своим исполнением роли лорда Генри.

Однако на фоне фильмов того времени «Портрет Дориана Грея» был, несомненно, большим художественным событием.

В 1916 году Мейерхольд был снова приглашен фабрикой «Тиман и Рейнгардт» на постановку. На этот раз был взят для работы роман С. Пшибышевского «Сильный человек». Сценарий написал переводчик романа В. Ахрамович (Ашмарин). Художник был тот же, что и при постановке «Портрета Дориана Грея», — В. Егоров, снимал фильм оператор С. Бендерский.

При создании «Сильного человека» Мейерхольд уделял больше внимания психологической линии развития сюжета. В основном картина снималась в ателье. На этот раз не перспектива, а крупные планы занимали Мейерхольда, он увлекся скульптурной подачей фигур и лиц.

В заглавной роли «Сильного человека» снимался известный артист К. П. Хохлов, а роль поэта Гурского исполнял Мейерхольд. Одновременно ставить фильм и сниматься ему было очень трудно. Летом 1916 года Мейерхольд не успел закончить «Сильного человека», и выпуск фильма был перенесен на 1917 год.

В январе 1917 года Мейерхольд поставил два новых спектакля: 25‑го — «Свадьбу Кречинского» Сухово-Кобылина в Александринском театре и 27‑го «Каменного гостя» Даргомыжского в Мариинском театре. В то же время он проводил занятия в своей студии на Бородинской и в «Школе сценического искусства».

В феврале, в самый разгар репетиций «Маскарада», в Петроград приехала Евгения Михайловна Уварова, представительница кинофабрики «Тиман и Рейнгардт», для переговоров с Мейерхольдом об окончании его работы над фильмом «Сильный человек».

Она пришла к нам в студию на Бородинской. Всеволода Эмильевича в этот день в студии не было. Надо сказать, что в сезон 1916/17 года из-за усиленной работы в театрах Мейерхольд не всегда бывал в студии. Несмотря на его отсутствие, занятия шли своим чередом. Кто-либо из студийцев вел занятия и репетировал вместо Всеволода Эмильевича. Работа всегда проходила с энтузиазмом, с большим подъемом, часто сопровождалась принципиальными спорами. Студия Мейерхольда была коллективом единомышленников. В ней помимо актеров {239} были драматурги, театроведы, архитекторы, художники, музыканты, критики и студенты высших учебных заведений. Все они очень любили студию и Всеволода Эмильевича, ценили его новаторство, театральные поиски, стремление создать новый театр. Мейерхольд всегда считался с мнением студийцев и доверчиво прислушивался к их высказываниям.

На этот раз, в день прихода Уваровой в студию, репетицию проводил А. М. Смирнов. Так как мы привыкли к посещению посторонних людей, то на присутствие Евгении Михайловны никто не обратил внимания. Она же пробыла на занятиях три часа и с большим интересом следила за нашей работой.

Во время пребывания в Петрограде и переговоров с Мейерхольдом Уварова неоднократно бывала у нас. В результате наблюдений за работой студийцев она пригласила Алексея Максимовича Смирнова и меня в Москву на май 1917 года для постановки фильма.

Вскоре после отъезда Е. М. Уваровой начались генеральные репетиции «Маскарада». Все мы, студийцы Мейерхольда, участвовали в массовых сценах. Кроме нас были заняты и ученики «Школы сценического искусства».

Маскарадные костюмы были разнообразны, часто очень сложны для исполнения. Художник А. Я. Головин придирчиво и строго сам проверял каждый костюм. Мой костюм, какой-то восточный, был выполнен неудачно и требовал исправлений. Поэтому в последних генеральных репетициях и в день премьеры я в «Маскараде» не участвовала, а наблюдала репетиции из зрительного зала.

В те напряженные, предгрозовые дни перед Февральской революцией особенно остро воспринималась эта постановка. Надо сказать, что режиссерское мастерство Мейерхольда, виртуозность построения массовых сцен, изощренность и точность в разработке индивидуальных сцен не поражали нас, студийцев, как других, потому что к режиссерскому мастерству Мейерхольда мы привыкли в самой студии и в предыдущих его театральных работах. Мы им дышали как воздухом. Поэтому меня лично постановка удивляла не великолепием массовых сцен, не роскошью декоративного оформления и костюмов, хотя преклонения перед мастерством режиссера и художника невозможно было не испытывать. С необыкновенной остротой доходила до меня сущность лермонтовского произведения — ненависть, протест против существующего строя, заложенные в «Маскараде». По ассоциации вспоминалась гибель Пушкина и самого Лермонтова.

Мейерхольд всегда говорил, что художник должен волноваться, создавая произведение искусства, и вообще без душевного волнения творчество невозможно. На репетициях и на премьере {240} «Маскарада» «волнение» художника-режиссера передавалось с необыкновенной силой. Впечатление усиливалось еще тем, что в этом спектакле портал сцены был создан Головиным в одном стиле с архитектурной отделкой зрительного зала, и такое объединение сцены и партера создавало иллюзию, что и в зрительном зале происходит «Маскарад». Особенно это чувствовалось на премьере — 25 февраля 1917 года, когда зрительный зал заполнился шикарно одетой публикой — сверкали бриллианты, дамы были в роскошных мехах, а военные — в блестящих мундирах. И при всей пышности и великолепии спектакля он был подлинно революционным, он как бы обличал самодержавный строй.

Конечно, такому восприятию «Маскарада» способствовало напряженнейшее ожидание революции, которое царило вне театра. Кроме того, тут сказалась влияние самого Мейерхольда, который все студийные годы твердил нам о своей ненависти к буржуазному театру, к буржуазному мещанскому зрителю и о своем стремлении революционизировать театр, перестроить его на новый лад, для нового зрителя, создать народный театр для народа.

Запомнилось одно из впечатлений тех февральских дней.

После дневной генеральной репетиции 24 февраля 1917 года, которая проходила на публике, мы вечером были у своих друзей, делились впечатлениями о спектакле. Возвращаясь от них поздно ночью пешком с Петроградской стороны на Васильевский остров, мы к своему изумлению нигде по пути не встретили городовых. У здания Биржи и у Ростральных колонн горели костры, вокруг которых стояли группы рабочих и студентов. Они пели, разговаривали и сообщили нам, что войска переходят на сторону революции, полиция разогнана. Впоследствии, при чтении «Двенадцати» Блока, как-то особенно воспринимались слова: «… и больше нет городового…»

Следующие дни после Февральской революции были полны необыкновенного подъема… Всюду на площадях, улицах, скверах, около соборов происходили бурные митинги.

Нам было ясно, что в искусстве надо бороться со всем старым, буржуазным, и с кадетски настроенными художниками, которые после февраля старались захватить власть в искусстве в свои руки.

12 марта 1917 года на собрании деятелей искусств, которое происходило в помещении Михайловского театра, под председательством одного из руководителей кадетской партии — В. Д. Набокова, это проявилось с особой силой.

Михайловский театр был переполнен. А. М. Смирнов и я были представителями нашей студии среди распорядителей собрания. Речь В. Э. Мейерхольда мы слушали с балкона бельэтажа. {241} Мейерхольд рьяно сражался со своими противниками — А. Бенуа, А. Кугелем и другими.

Выступил он резко, неудачно. Ему кричали из партера и лож: «Перестаньте сводить старые счеты и перемывать старое белье…», — но он упорно продолжал свою речь, а затем невозмутимо стоял, скрестив руки на груди. Фигура его на сцене выглядела монументально.

Очень хорошо выступал Маяковский в защиту революционного искусства.

В студии на Бородинской в эти дни тоже не было согласия.

Далеко не все студийцы радостно встретили Февральскую революцию, не все сочувствовали ей, и многие опасались за судьбу Мейерхольда и студии. Мы с А. М. Смирновым убежденно поддерживали Всеволода Эмильевича, веря, что теперь наступает время для осуществления его мечты о новом театре и не надо бояться предстоящей борьбы.

В это время от кинофабрики мы получили подтверждение на постановку и должны были 7 мая приступить к работе.

Всеволод Эмильевич в мае тоже должен был быть в Москве. Так что, уезжая в конце марта в Фергану к родным, мы расставались с Мейерхольдом ненадолго.

В день нашего приезда в Москву в конторе кинофабрики нам был вручен сценарий «Диана на охоте». Сценарий не пришелся нам по душе. Это был пошлый, буржуазный роман с любовными интригами светской львицы. Тут мы поняли, какой огромный запас знаний и навыков в режиссуре дала нам Студия на Бородинской. Мейерхольд наглядно научил нас прежде всего тому, что, приступая к работе над драматургическим материалом, надо искать общий замысел, общее решение пьесы, основной характер всего произведения, его стиль.

Вчитавшись в сценарий, мы увидели, что «Диана на охоте» чем-то, вероятно сюжетом, напоминает «Первую любовь» Тургенева. Исходя из этого, мы решили снять пошлый адюльтерный налет и придать фильму романтический характер, выдержать все в стиле Тургенева.

В композиции кадров, в решении мизансцен, в учете времени, а также в работе с художником, оператором и актерами мы целиком воспользовались своим опытом занятий в студии.

Всеволод Эмильевич научил нас также правильным взаимоотношениям с техническим персоналом. Мейерхольд всегда делал работников сцены соучастниками своего режиссерского творчества. Его пример очень помогал нам, молодым режиссерам, во взаимоотношениях с товарищами по работе.

Сценарий был нами уже разработан, актеры приглашены, натура частично подобрана. Остальное мы отложили до встречи с Мейерхольдом, решили с ним посоветоваться.

{242} В день приезда Всеволода Эмильевича в Москву, утром к нам неожиданно явился Николай Щербаков, наш товарищ по Студии на Бородинской, и вот что он рассказал.

Собираясь ехать в Москву, Мейерхольд уговаривал Щербакова ехать с ним и пообещал занять его в своем фильме «Сильный человек». Когда же они приехали в Москву, Всеволод Эмильевич неожиданно на вокзале сказал ему: «До свидания, Щербаков!» И распрощался, ни слова не говоря о дальнейшем. Щербаков поехал в контору кинофабрики, узнал наш адрес и явился на Божедомку, где мы тогда жили. Он был растерян, встревожен и обижен. Мы все трое впервые столкнулись здесь с тем, о чем впоследствии так точно написал Эйзенштейн: «Счастье тому, кто соприкасался с ним, как с магом и волшебником театра. Горе тому, кто зависел от него, как от человека». Щербакова мы успокоили, приютили, пока он не разыскал своих родственников в Москве, и обнадежили, что займем его у себя в фильме, подыщем, если не роль, то эпизод.

В тот же день в конторе кинофабрики А. М. Смирнов увидел Всеволода Эмильевича. Мейерхольд был очень оживлен, сказал, что хочет нас повидать. Он пригласил нас на следующий день на просмотр своего фильма «Сильный человек». Ни словом не упомянул Мейерхольд о Щербакове, а на вопрос Смирнова, не может ли Всеволод Эмильевич порекомендовать нам натуру где-либо в Подмосковье, уклончиво ответил, что плохо знает окрестности Москвы. Работой нашей над картиной он даже не поинтересовался. Это было вторым ударом в тот день. И снова вспоминаются слова Эйзенштейна: «Счастье тому, кто умел учиться, глядя на него, и горе тому, кто доверчиво шел к нему с вопросами».

На следующий день мы были на просмотре заснятых кадров «Сильного человека». Я плохо помню все виденное, помню только, что в этом фильме, в противоположность «Портрету Дориана Грея», Мейерхольд решал какие-то иные задачи. Очень своеобразен, интересен был сам Мейерхольд в роли Гурского. Его лицо, голова были необыкновенно скульптурны.

Всеволод Эмильевич, как всегда, живо интересовался нашим впечатлением от фильма, с пристрастием расспрашивал нас. Мы не выразили восторга, это ему не понравилось. Он еще раз, как часто любил это делать, таинственно подчеркнул, что нам необходимо встретиться, поговорить и что это надо сделать вне стен кинофабрики, в балетной Студии Э. И. Рабенек, где он думает вести театральные занятия. Он дал нам адрес студии и назначил день встречи. О Щербакове он опять не упомянул.

В намеченный день и час мы встретились с Всеволодом Эмильевичем в Студии Э. И. Рабенек. Это была большая комната, с эстрадной площадкой, с громадным окном во всю стену, {243} с мягким ковром на полу. Вся она была затянута сукном светлого тона. Когда мы пришли, Мейерхольд познакомил нас с хозяйкой, известной танцовщицей, и сказал, что вот она любезно предоставляет нам свою студию для театральных занятий и сама хочет присоединиться к нам. Но в тот день мы не занимались, а проговорили весь вечер.

Мейерхольд рассказал, что в апреле в Петрограде в зале Тенишевского училища он делал доклад на тему «Революция и театр». Как и 12 марта, ему пришлось выступать против кадетов. Кадетская партия упрекала его (даже в газетах) в подхалимстве перед «господином пролетариатом». Это возмущало и бесило Мейерхольда до крайности.

Тут же он вспоминал, что все три года войны выступал и писал о своем недовольстве состоянием современного буржуазного театра — всюду, и в студии и в журналах, твердил о необходимости создания театра для народа. И мы вместе стали вспоминать о том, как раненые солдаты постоянно присутствовали на студийных занятиях, как они хорошо принимали наши этюды, пантомимы и как по-дружески относились к нам. Ведь тоща же Мейерхольд говорил, что они, солдаты, и есть тот зритель, для которого будет создаваться новый народный театр. А кадеты публично упрекают его в каком-то подхалимстве!

И снова он с увлечением говорил о театральных традициях площадного народного театра и об актере, идеально владеющем своим телом со всем мастерством, присущим актеру-гистриону.

И вдруг, глядя на стены студии, затянутые сукном, неожиданно сказал: «Вот как хорошо, что нет никаких декораций. А надо бы попробовать совсем обнажить стены театра. Все, все убрать! Тогда актер сможет до конца показать себя в своем мастерстве. А зритель воображением будет дополнять происходящее на сцене и сам определять место действия. Вот какой эксперимент необходим». Когда несколько лет спустя я смотрела постановку «Великодушного рогоносца», то мне казалось, что я вижу что-то хорошо знакомое.

Мейерхольд был весь в мыслях о театре. О своем фильме, о кинематографии, а уж о нашей работе над картиной и подавно он ни словом не обмолвился. Поздно вечером мы разошлись и уговорились встретиться вскоре для занятий. Тут Всеволод Эмильевич вдруг вспомнил о Щербакове и просил привести его с собой в следующий раз.

Всеволод Эмильевич в те дни переделывал и торопился закончить «Сильного человека». Несмотря на его занятость, мы вскоре снова встретились в студии Рабенек. Это был вечер прекрасной импровизации под музыку. Мне хорошо запомнился Мейерхольд, показывающий нам как режиссер и вместе с нами {244} участвующий как исполнитель, на площадке. Он много говорил о значении движения и жеста актера в связи с музыкой. Может быть, потому, что хозяйка студия была танцовщицей, последовательницей ритмической теории Жак-Далькроза, Мейерхольд много говорил о том, какое важное значение может иметь музыкальный фон для игры драматического актера. Он говорил, что современный актер последнее время начал осознавать значение жеста и движения на сцене, но что новый актер в новый театр должен прийти со специальными познаниями в области музыкальной и пластической. Мелодекламацию Всеволод Эмильевич ненавидел. По его мнению, она нарушала основные законы музыки.

Он говорил также о том, что ему хочется создать экспериментальный спектакль, построенный на музыкальном фоне, с пантомимами, особыми мизансценами, музыкальными паузами. Музыка в драматическом спектакле даст богатейшие возможности режиссеру. Впоследствии спектакль «Учитель Бубус» в Театре Мейерхольда как бы явился отражением того, о чем мечтал Всеволод Эмильевич в тот вечер.

О кино опять разговора не было. Нам так и не удалось поговорить о волновавших нас вопросах режиссуры и актерской игры в кинематографе.

На этот раз с нами пришел Щербаков. Мейерхольд встретился с ним, как ни в чем не бывало, и наравне со всеми занимался с ним этюдами и пантомимой.

После занятий, как рассказывал потом Щербаков, он провожал Всеволода Эмильевича домой. И опять Мейерхольд ни словом не упомянул о своем приглашении сниматься в фильме.

Он мог обласкать, одарить человека и не видеть в этом своей заслуги. И так же отвернуться, обидеть и не признавать своей вины. Таков он был!

В следующую нашу встречу с Всеволодом Эмильевичем, в двадцатых числах июня, в Студию Рабенек во время занятий пришла артистка Александринского театра Н. Коваленская, одна из исполнительниц роли Нины в «Маскараде».

Может быть, потому, что на занятиях появилась Коваленская, Мейерхольд вспоминал «Маскарад» и говорил о том, что фактически русская классика не была еще должным образом осуществлена на сцене, что Пушкин, Лермонтов, Гоголь и Островский в своей драматургии были связаны с лучшими традициями мирового театра: Гоголь — с театром Мольера, Пушкин — с театром Шекспира, Лермонтов — с испанским театром, и в творчестве Островского тоже видно влияние испанского драматурга Сервантеса. Произведения наших классиков построены на театральных традициях прошлого. И надо восстановить эту основу подлинной театральности. Такой подход к великим произведениям {245} наших драматургов даст много нового театру. Вдохновенная беседа Мейерхольда вспомнилась, когда я увидела его постановку пьесы Островского «Лес», в которой были использованы традиции народного театра.

Назначенное в студии Рабенек следующее свидание с Мейерхольдом не состоялось, так как он на время уехал в Петроград. По возвращении его в Москву мы продолжали встречаться в студии. Как-то раз туда пришел В. Инкижинов. В конце 1916 года Инкижинов поступил в Студию на Бородинской и покорил всех нас, а особенно Мейерхольда, своей виртуозной акробатической и пластической техникой. Гибкость и ловкость движений были у него сверхъестественные, напоминавшие пластику тигра, кошки. Возможно, именно тогда, с его появлением в студии, и зародилась у Мейерхольда мысль о будущей биомеханике. Вместе с Инкижиновым они составляли различные виды упражнений, необходимых для актера, для его поведения на сцене. Приход Инкижинова в Студию Рабенек очень обрадовал Всеволода Эмильевича. Мы стали делать этюды и упражнения, построенные главным образом на акробатике. Занимались в тот день очень весело и непринужденно. И стали фантазировать о том, как можно было бы построить спектакль, в котором приемы балагана нашли бы себе применение. Мейерхольд снова говорил о странствующих комедиантах, которые несут в себе традиции подлинного искусства актера.

После этого вечера Мейерхольд снова уехал в Петроград. У нас началась работа над сценарием нового фильма «Расплата», в мотором мне была поручена роль. Меня не так прельщало сниматься в кино, как было интересно на себе самой проверить пригодность для кино актерских навыков, полученных в Студии на Бородинской.

Несмотря на то, что я помнила слова, когда-то сказанные Мейерхольдом о том, что жест, движение актера в кино должны быть более сдержанными, чем на сцене, я чувствовала, что мне не хватает актерской техники. Это беспокоило, и процесс съемки был мучителен. Видимо, для кино актеру нужна какая-то особая, «своя» школа, думала я. Очень хотелось об этом поговорить с Всеволодом Эмильевичем. Он назначил нам свидание, на сей раз у своих сестер. Шел сентябрь 1917 года.

Квартира сестер Мейерхольда помещалась в небольшом домике на Сретенке. На этот раз встреча наша получила неожиданный оборот. Не произошло разговора ни о кино, ни о театре. В связи с предстоящими выборами в районные советы Мейерхольд говорил о великом вожде пролетариата — Ленине, о том, что за большевиками победа, и на выборах при голосовании они должны получить большинство голосов, что необходим мир, и что за это бьются большевики.

{246} Вскоре пришел Инкижинов. При нем разговор о политике продолжался. Мы ушли, и в памяти остался взволнованный Мейерхольд с его страстными речами о революции, о Ленине.

С Мейерхольдом мы больше в том году не встречались. Он уехал в Петроград, где должен был ставить в Александринском театре «Смерть Тарелкина, или Веселые расплюевские дни» Сухово-Кобылина.

В декабре 1917 года приехал из Петрограда в Москву Маяковский. Он сообщил нам, что в дни Октября вместе с Мейерхольдом был в Смольном среди небольшой группы работников искусств. О своих драматургических планах и общей с Мейерхольдом театральной работе Маяковский тогда ничего не говорил. Он рассказал только, что Всеволод Эмильевич: был нездоров, но тем не менее накануне Революции, 23 октября 1917 года, сдал постановку «Смерть Тарелкина».

## **{****247}** Ю. Гольцев В Москве и Новороссийске

Всеволод Эмильевич Мейерхольд был младшим братом моей матери Эльфриды Эмильевны. Она была замужем за саратовским агрономом-лесоводом Иваном Николаевичем Гольневым. В 1908 году, когда мне исполнилось восемь лет, наша семья переехала в Москву. А в это время в Петербурге уже громко звучало имя молодого талантливого режиссера Всеволода Эмильевича Мейерхольда, приглашенного в императорские театры.

С 1908 по 1916 год Всеволод Эмильевич не раз приезжал из Петербурга в Москву и всегда останавливался у нас.

С ранних лет мы — три брата и сестра — увлекались «театром», участвуя сперва в домашних, а потом в школьных спектаклях.

В те краткие дни, когда Всеволод Эмильевич бывал в Москве, особенно шумно было в детских комнатах. Мы играли и декламировали произведения Пушкина, Горького, Сологуба, Бальмонта, Апухтина. Всеволод Эмильевич с удовольствием смотрел на наш «театр» и делал свои замечания. Невольно он становился нашим режиссером и актером. Во время одного из домашних представлений, сняв с кровати белую простыню, Всеволод Эмильевич молча облачился в нее и включился в игру. Импровизируя, он изображал то старуху в покрывале, то старика в плаще, то молодого рыцаря. При помощи простыни он проделывал {248} всевозможные штуки и фокусы. В любом нашем действии он умел находить место для «третьего» персонажа (не предусмотренного автором).

Мы очень любили такие вечера импровизации и в свободное время готовились к ним как актеры, режиссеры и авторы. Нас поощряли предсказания Всеволода Эмильевича о том, что в конце концов мы станем артистами. Впоследствии эти предсказания в какой-то мере оправдались.

Дальше вспоминаются бурные годы гражданской войны.

В 1919 году в Новороссийске находилась вся семья Всеволода Эмильевича. Вместе с ними жил и я. Ялта, где лечился В. Э. Мейерхольд, была захвачена белыми, и он бежал на фелюге в Новороссийск, надеясь остаться там незамеченным.

Однако летом 1919 года в новороссийской белогвардейской газете появилась заметка некоего Бобрищева-Пушкина, махрового реакционера, журналиста, сбежавшего из Петрограда. Заметка заканчивалась такими словами: «… что думают наши власти об охране населения от большевистской заразы, когда по нашим улицам свободно разгуливает — большевистский эмиссар, небезызвестный левый режиссер Всеволод Мейерхольд?»

И этого было достаточно для местных властей, чтобы обратить внимание на особу Всеволода Эмильевича. Мейерхольда вызвали в следственные органы.

Дело приняло плохой оборот. Он был арестован. В лучшем случае ему грозила тюрьма и белогвардейские застенки. Следственные материалы были переданы на доклад главнокомандующему белой армии генералу Деникину, который на деле Мейерхольда наложил собственноручную резолюцию: «Судить». Что означало это слово, станет понятным, если вспомнить бушевавший повсюду на юге белогвардейский террор.

Мейерхольд в тюрьме. Местная передовая интеллигенция объединяется и хлопочет об освобождении Мейерхольда. Хлопоты увенчались успехом. Всеволод Эмильевич был взят местным адвокатом на поруки под залог, без права выезда из города.

Прошло несколько месяцев. Терпя на всех фронтах поражения, под натиском Красной Армии белые отступали. В конце марта 1920 года под огневой завесой английских крейсеров в новороссийском порту шла паническая погрузка остатков разгромленной белогвардейщины.

Наш отдельный домик с открытым дворам, который уходил в степь и в сторону моря, находился на самой окраине Новороссийска. Здесь кончалась улица, а дальше шла дорога через степь в горы, туда, куда за несколько дней до прихода Красной {249} Армии уходили к «зеленым» все те, кто стоял между белыми и красными, кто опасался быть насильно мобилизованным и не хотел сражаться на стороне белых.

Но были и такие, которые не уходили к «зеленым», а вели полуподпольный образ жизни и страстно ждали прихода Краевой Армии. Таким были Н. Н. Иванов (Кока), участник петроградской Студии Мейерхольда, гардемарин Балтийского флота. Судьба забросила его в далекий Новороссийск. Здесь он неожиданно встретился с Мейерхольдом и, сбежав от белых, жил и скрывался в его семье в ожидании прихода Красной Армии.

В доме Мейерхольда под одной из комнат со стороны двора мы с Кокой организовали подпольное жилье, так как деникинские власти в последние дни насильно мобилизовывали молодых людей и увозили их с отступающей белой армией.

В организации «подполья» помогал сам Всеволод Эмильевич и его дочери Татьяна и Ирина. Это было опасно для Мейерхольда — ведь он находился под надзором, но долг коммуниста обязывал его, не считаясь с трудностями, спасти двух юношей. К счастью, в эти последние дни деникинским властям было не до Мейерхольда. 27 марта 1920 года Красная Армия вошла в Новороссийск.

Красные входили в город со всех сторон, также и по нашей улице. Мы все, во главе с Всеволодом Эмильевичем, вышли к околице с красными ленточками в петлицах и радостно приветствовали проходящие отряды. Особенно блестели глаза Всеволода Эмильевича. Он неудержимо выкрикивал приветственные слова и долго стоял с непокрытой головой.

Вечером того же дня в семейном; кругу он прочитал нам текст своей телеграммы Анатолию Васильевичу Луначарскому, содержание которой было примерно таким: «Поздравляю с освобождением Новороссийска и Юга Республики. Нахожусь здесь. Готов приступить к работе. Жду Ваших указаний. *Всеволод Мейерхольд*».

Не дожидаясь ответа А. В. Луначарского, Мейерхольд немедленно связался с политотделом 9‑й армии и принялся за налаживание культурной жизни города.

Началась кипучая пора собирания местных работников искусства и культуры. Мейерхольд был назначен заведующим подотделом искусств городского отдела народного образования.

Летом 1920 года в сравнительно небольшом приморском городе, каким был тогда Новороссийск, развернулась бурная театральная и общественная жизнь.

Волею судеб там застряло немало артистов, художников, режиссеров, драматургов, писателей из Москвы, Петрограда, Киева, Одессы, Харькова и других городов. Среди них находился писатель Федор Гладков, который часто встречался с Мейерхольдом, {250} позже приехали писатель Александр Рославлев, режиссер В. Б. Вильнер; актерами местного театра были А. В. Богданова и Д. Н. Орлов.

В Новороссийске было несколько балетных пар, и, зная мое увлечение пантомимой, Мейерхольд поставил меня во главе организованного вскоре «Театра пантомимы и танца». В нем приняли участие мейерхольдовские студийцы из Петрограда Николай Иванов, Николай Порошин, местные цирковые артисты, балетные пары.

Мы имели свое помещение. Всеволод Эмильевич поставил у нас большую музыкальную пантомиму «Арлекинада». Основная декорация пантомимы воспроизводила обложку журнала «Любовь к трем апельсинам». Здесь все было в стиле петербургской мейерхольдовской студии; занавес, например, открывали и закрывали «арапчата», в антракте давалась клоунада или пелась серенада под аккомпанемент гитары и т. д.

В городе работали цирк, передвижная концертная группа, которая обслуживала воинские части, заводы и клубы. В городском саду, вход в который был бесплатным, выступал симфонический оркестр.

Были организованы литературные кружки, устраивались диспуты по вопросам литературы, театра и искусства в «Поэтическом кафе».

Заведуя подотделом искусств, наряду с административной и организаторской деятельностью Мейерхольд находил время и для творческой работы. Театральной сенсацией Новороссийска явилась постановка Мейерхольдом в Театре имени В. И. Ленина «Норы» Г. Ибсена с участием А. В. Богдановой в заглавной роли и Д. Н. Орлова в роли доктора Ранка.

По настоянию Мейерхольда срочно организуются театральные коллективы в клубах и на заводах. При подотделе искусств создается инструкторская группа для руководства самодеятельными кружками на крупнейших заводах и фабриках Новороссийска.

Наш «Театр пантомимы и танца» реорганизуется в передвижной «Театр политической сатиры», в котором была поставлена буффонада-сказка А. Рославлева «Царь Обалдуй». Этот веселый спектакль со злободневным содержанием имел огромный успех.

Кроме того, был создан политсатирический репертуар, ставились антирелигиозные пьесы, сценки, агитировавшие за борьбу с разрухой, голодом, за успешное проведение политики Советской власти.

Мейерхольд очень интересовался судьбой «Театра политической сатиры» и находил время присутствовать на наших репетициях. Этот театр весной 1921 года успешно гастролировал {251} на Кубани, потом в полном составе был вызван в Москву и под названием «12‑й Передвижной театр РСФСР имени В. Э. Мейерхольда» был направлен в Поволжье, где гастролировал до сентября 1921 года.

Всеволод Эмильевич отдавал работе много сил и энергии, возвращался обычно поздно, очень усталым. Он долго скрывал от окружающих свою тяжелую болезнь. Только мы, близкие, знали, что на лопатке левого плеча у него была открытая туберкулезная рана. От этой болезни Всеволод Эмильевич очень страдал. Собственно, это и заставило его искать исцеления под солнцем Черноморского побережья.

Новороссийск жил в условиях мирного строительства, но гражданская война еще полыхала. В начале осени 1920 года под прикрытием норд-оста разгромленный, но еще недобитый барон Врангель с помощью английских миноносцев пытался произвести высадку десанта в районе Анапы. По призыву Новороссийского горкома партии немедленно были мобилизованы и поставлены под ружье все коммунисты города. Мейерхольд шагал рядовым в общей шеренге, с вещевым мешкам за плечами. Потребовалось только три дня штурмовых контрударов, чтобы сбросить в море непрошеных «гостей».

Осенью 1920 года по вызову наркома А. В. Луначарского Мейерхольд выехал в Москву, где был назначен заведующим Театральным отделом (ТЕО) Наркомпроса.

## **{****252}** А. В. Богданова-Орлова Мейерхольд репетирует «Нору»

Много дорогих воспоминаний о Всеволоде Эмильевиче Мейерхольде храню я в своей душе. Особенно яркие сохранила память о той суровой поре, когда мы с Дмитрием Николаевичем Орловым впервые встретились с ним.

Новороссийск. Театр имени В. И. Ленина. 1920 год. Как сейчас, вижу Всеволода Эмильевича в его повседневном костюме: вельветовые брюки и толстовка зеленоватого цвета, серая кепка с большим козырьком, надетая высоко на затылок. На ногах тяжелые военные башмаки. К этому костюму в прохладную погоду добавлялся теплый красный шарф, перекинутый вокруг шеи, что придавало Всеволоду Эмильевичу еще более романтический вид.

Труппа большая, молодая, неоперившаяся. Например, у Д. Н. Орлова и у меня за спиной всего два сезона работы с прекраснейшим режиссером и педагогом Н. Н. Синельниковым.

Все мы жадно ловим каждое слово, каждое движение Всеволода Эмильевича, жаждем скорее познать смысл актерского искусства в революционную эпоху. Кругом бурлит новая, небывалая жизнь!

Всеволод Эмильевич говорил нам: «Смотрите, чувствуйте, слушайте голос современной жизни» и добавлял: «Актер должен быть зрячим человеком. Тогда-то он будет актером-трибуном». {253} Мы старались смотреть, слушать и испытывали чувство радости от сознания своего актерского долга.

Бывало, в разгар репетиции Всеволода Эмильевича вызывали к телефону, после чего он выходил на сцену подобранным, в особом, боевом настроении и объявлял: «Товарищи актеры, репетиция прерывается. Быть готовыми к выступлению на митинге. Садиться в машину!» Мы быстро собирались, влезали на грузовик и ехали по назначению.

Особенно запомнился мне один концерт на берегу бушующего моря, напротив цементного завода. Выступал Всеволод Эмильевич, выступали рабочие, выступали и мы, не сходя с грузовика. Дул сильнейший норд-ост, осыпая нас цементом. Трудно было перекричать рев моря, но мы «старались» вовсю. Читали материал, выбранный Всеволодом Эмильевичем: Д. Орлов — «Тройку» Гоголя и стихи Эмиля Верхарна, я — Валерия Брюсова. Жалею, что не запомнила репертуара других товарищей, но знаю, что все выступали с воодушевлением. Ведь не зря Всеволод Эмильевич после митинга говорил нам: «Хорошо, товарищи актеры! Спасибо!» Вымокшие и охрипшие мы смотрели на него сияющими от счастья глазами. А потом ехали обратно в театр на прерванную репетицию.

Однажды Всеволод Эмильевич объявил нам, что мы будем ставить пьесу Ибсена «Нора». Спросил, есть ли у кого-нибудь эта книга. Нет — ответили мы. Он обещал дать свою. Назвал участвующих и прибавил: «Прочтите все вместе. Читайте умно, обдумывая все роли, свои и товарищей. Репетиция будет, вероятно, завтра или послезавтра».

Долго обсуждали мы слова Всеволода Эмильевича. «Умно». Что это значит? В конце концов расшифровали так: умно — значит: мы — труппа, все — товарищи, и мы должны помогать ДРУГ другу.

Что ждет нас?

Нас ждала назавтра первая репетиция «Норы» Ибсена — репетиция Мейерхольда. Первые подступы к новому искусству.

В зрительном зале, где собралась вся труппа, — гробовая тишина. Внимание напряжено донельзя. Всеволод Эмильевич держит паузу, переводит серьезные глаза с одного актера на другого. Медленно, отчеканивая слова, он говорит: «Товарищи, срочно, через неделю, а может быть, и еще раньше мы должны сыграть “Нору”». Пауза.

Он следит за нашими лицами, стараясь угадать наше настроение. А мы, онемевшие, испуганные невероятно коротким сроком постановки, молчим! Кто-то тихо, как бы говоря сам с собой, произносит: «А у нас даже еще нет ролей на руках». Всеволод Эмильевич оборачивается и очень быстро, мимоходом говорит: «А ролей и не будет». И добавляет: «Товарищи, у нашего {254} государства сейчас нет лишней бумаги». И тут же, как будто стыдя нас за малодушие, продолжает: «А мы, товарищи, попробуем другой способ работы над спектаклем, чтобы вы в одно и то же время и *чувствовали и запоминали роли*».

— Я буду, — говорит Всеволод Эмильевич, — сидеть на сцене и подбрасывать вам характеристики людей, которых вы играете, чтобы вы скорее улавливали их сущность и острее воспринимали друг друга.

И вдруг весело, задорно крикнул свое неизменное: «Хорошо! Это очень интересно!» И, громко назвав по имени, вызвал на сцену общего любимца, суфлера Йосю.

Всеволод Эмильевич преобразился. Движения быстры, слова точны, голос чуть приказывающий.

— Товарищи рабочие, поставьте на сцену маленький столик и стул для суфлера, рядом стул для меня. Вы, — обращаясь к суфлеру, говорил Всеволод Эмильевич, — будете читать пьесу вслух, а вас, товарищи актеры, попрошу действовать, чувствовать, не торопясь. Действуйте без слов или со словами, если будете к этому внутренне готовы. А я буду по ходу действия помогать каждому исполнителю, подсказывать то, в чем *в данный момент он нуждается*.

Мейерхольд попросил всех актеров сесть в первый ряд партера. А пока начал действовать сам. Вызывая на сцену по имени то одного, то другого рабочего, давал четкие приказания:

— Товарищ (следует имя), раздвиньте до отказа порталы.

В один миг «кукольный домик» Норы превратился в богатый дом Торвальда. Видя, как мы взволнованно воспринимаем то новое, что «не по автору» делал Всеволод Эмильевич, он то с усмешкой, то серьезно, как бы вскользь обращаясь к нам, объяснял, почему он это так делает. Помню, как он пошутил, глядя на молодого актера, который всегда задавал вопросы: «Товарищи, я все заранее покажу и расскажу, чтобы Митя Орлов не прерывал меня среди действия своими вопросами». Все рассмеялись, а Всеволод Эмильевич мгновенно снял шутку, снова стал собранным. И снова звучит его властная, четкая команда: «Товарищи рабочие, ставьте стены». Быстро, точно, без суматохи ставились и крепились стены.

— Картину на заднюю стену!

И сразу же, по мановению, как в сказке, вносится и вешается картина в широченной золотой раме, занимающая чуть ли не весь задник.

— Круглый стол на середину сцены! Рояль направо, чтобы через широко открытую дверь видно было, что делается в соседней комнате. Там в отчаянии будет танцевать Нора, и на нее будет смотреть самодовольный, самоуверенный собственник Торвальд.

{255} Всеволод Эмильевич, что называется, обставлял сцену вещами.

— А вот тут *(указывая место)* будет стоять обреченный Ранк, знающий и ожидающий час своей смерти, — продолжает Мейерхольд, искоса взглянув на Орлова в ожидании его обычного вопроса: «Как, Всеволод Эмильевич?» Но Орлов молчал и с широко открытыми глазами жадно слушал учителя. Звучит голос Мейерхольда: «Камин!» Немедленно вносится камин, и Всеволод Эмильевич пальцем указывает для него место. «Внести удобное кресло, сюда, заемного глубже камина, на правом плане. Дайте шкуру белого медведя». Вот шкура уже в руках Всеволода Эмильевича, и он, как фокусник, легким движением набрасывает ее на кресло. С насмешливой интонацией, выражающей его отношение к тому, для кого это место приготовлено, говорит: «Пусть, пусть подремлет пока в этом кресле».

Он подвигает к креслу лежащую на полу голову медведя и объясняет, что сейчас здесь произойдет: вот тут выпивший Торвальд будет похрапывать, освещаемый пламенем камина. Он давал объяснения, планировал обстановку и в то же время сам пребывал в ритме действия.

Неожиданно Всеволод Эмильевич сам садится или, вернее, полуложится в кресло и кладет ноги на голову медведя. Одна нога лежит твердо, а другая явно неполновесна, чувствуется, что она вот‑вот скатится вниз. Пьяный Торвальд с довольной, идиотской улыбкой на лице, с закрытыми глазами тихо похрапывает в кресле. Мы чувствуем шаткость его положения. Это была фигура, виртуозно вылепленная и настолько выразительная, что мы по-детски непосредственно захлопали в ладоши и расхохотались.

Всеволод Эмильевич быстро встал с кресла, слегка улыбнулся, пытливо взглянул на нас и сразу же, в еще более быстром ритме стал давать точные, четкие приказания, которые тут же немедленно выполнялись. То ставился один только стул на левой стороне у входной двери, то он сам останавливался у кресла и прищуренным, как бы прицеливающимся глазом измерял расстояние от одной вещи до другой.

— Дайте тумбу!

Незамедлительно вносится высокая граненая тумба красного дерева. Режиссер указывает для нее точное место — напротив кресла Торвальда. Еще раз проверяется расстояние от кресла До тумбы.

Всеволод Эмильевич выпрямился, оглядел зрительный зал. Глаза его остановились на мне и ласково, как будто обращаясь не ко мне, а к Норе, сказал: «Нора, идите на сцену».

Я вбежала на сцену, подошла к Всеволоду Эмильевичу, который стоял около тумбы. Он указал мне место напротив себя, {256} а актера Долинина, игравшего Торвальда, попросил сесть в кресло. Всех нас поразило, что Долинин буквально точно повторил позу Всеволода Эмильевича. Значит, актер уже впитал от режиссера, а может быть, и сам пережил состояние Торвальда.

В голосе Всеволода Эмильевича прозвучала новая, торжественная интонация: «Подайте канделябр». И снова немедленно выносится большой, многосвечный тяжелый канделябр, мерцающий огнями.

— Ставьте сюда, — указывает Мейерхольд на тумбу. Минутная тишина. Затем Всеволод Эмильевич смотрит на меня и говорит: «Нора, снимите канделябр и, не сходя с места, дайте мне прикурить».

В руках у него папироса. Я снимаю канделябр с тумбы, чувствую его тяжесть, она оковывает мои движения. В голове одна мысль, как сделать, чтобы Всеволод Эмильевич мог закурить. В этот момент он нагибается и прикуривает. Я вопрошающе смотрю на него. А он, продолжая пристально глядеть в мои глаза, после короткой паузы, как будто не своим голосом говорит: «Вот, Анна Васильевна, так они, Нора и Ранк, одинаково почувствовали свою обреченность». Он оказал это тихо, устало, с тоской и беспредельной преданностью, не отрывая своего взгляда от моих глаз. Передо мной был не Всеволод Эмильевич, а кто-то другой, духовно бесконечно близкий. Мерцающий огонь свечей освещал наши лица. Мейерхольд выпрямился. «Не ставьте канделябр, — сказал он. — Держите его в вытянутых руках, пусть лицо будет освещено свечами. Не опускайте широко открытых глаз — так, как сейчас, — глаз Норы. Следите за Ранком. Почувствуйте связывающую вас длинную, тонкую ниточку. Не рвите ее, а натягивайте до самого ухода Ранка».

Всеволод Эмильевич поворачивается и медленно уходит по прямой линии вдоль портала на противоположный конец сцены, к выходной двери. Не обрывая «мысленно» натянутой струны, которую держал Мейерхольд — Ранк, и проходя мимо Ранка — Орлова, сидевшего в зрительном зале, Всеволод Эмильевич тихо сказал ему: «Ранк, уходя, не рвите связи с Норой. Это последняя ваша встреча».

У меня подступил комок к горлу. Что выдало мое волнение? Дрожание свечей в канделябре, а может быть, легкий стон Норы? Не знаю. Но в этот момент я услышала тихий наказ Мейерхольда: «Нора, держите! Держите крепко, не выпускайте туго натянутую нить. Не торопитесь! Доживайте главное до конца».

И я вижу, чувствую в полумраке фигуру усталого-усталого Ранка, медленно уходящего во тьму, в противоположный конец сцены. В руках у меня не канделябр, а что-то живое, трепещущее. Я хочу закричать, остановить, вернуть уходящего Ранка — Мейерхольда.

{257} Вот он подходит к выходной двери. На один миг останавливается, поворачивается ко мне. В полумраке я вижу только контур его фигуры и последний вспыхнувший огонек папиросы. Тихо говорит Ранк Норе: «Спасибо за огонек». Он открывает входную дверь, и яркий свет в последний раз освещает его. Слышу стук захлопнувшейся двери. Снова мрак вокруг и тоска в глазах Норы, освещенных огнем одиноких горящих свечей. Слышу голос Мейерхольда: «Не двигайтесь. Доживайте главное. Не торопитесь». А рядом, распластавшись в кресле, похрапывает Торвальд.

Сколько бы я простояла с этим канделябром в руках, переполненная чувством стремления Норы к новой жизни, если бы не режиссер Мейерхольд? Всеволод Эмильевич сразу вернул меня к действительности. Он поднялся на сцену, взял из моих онемевших рук канделябр и сказал: «Ну вот, артистка Богданова сыграла главное в Норе… А дальнейшее само придет». И сразу же, чтобы дать, наверно, отдых моим напряженным нервам, отошел и так просто сказал рабочему сцены: «Дорогой товарищ, подрежьте тумбу. Она высока для Анны Васильевны. Правда, Анна Васильевна?» «Да, как будто немного высока», — ответила бедная актриса чуть не со слезами и с чувством разочарования оттого, что режиссер спустил ее на землю с той высоты, на которой она пребывала. Всеволод Эмильевич окончательно отрезвил меня, деловито сказав рабочему: «Срежьте ровно на два сантиметра», — и при этом взглянул на меня и на тумбу.

Я стояла обескрыленная, жалкая и винила в этом Мейерхольда, о котором только что думала как о великом режиссере. А он как будто понял мое состояние, наклонился ко мне и заботливо сказал: «Отдохните, Нора. Я сейчас закончу сцену, в которой будет рушиться мир Торвальдов».

Всеволод Эмильевич сошел со сцены, через несколько минут возвратился с маленькой, только что срубленной березкой. За ним шел рабочий сцены, неся большую вазу, которую поставил на стол для березки.

Что это? Букет или необычная деталь, трюк для развлечения публики, в чем часто упрекали Мейерхольда? Нет, мы, актеры, в те годы восприняли все совершенно по-другому. Березка — Нора, живущая для украшения дома Торвальда.

А вот еще одна запомнившаяся мне деталь в этой сцене. Поставив березку, Всеволод Эмильевич приказал: «Осветите картину».

Актеры стояли рядом с ним на сцене взволнованные, всей душой следя за каждой деталью в его работе. Нас интригует, что же сделает Мейерхольд с освещенной картиной? Для чего она, эта вещь? С чем она будет связана?

{258} Мейерхольд неотрывно смотрит на картину. Золотая рама осветилась какими-то движущимися, как бы по-паучьи ползущими по ней огоньками. Я наблюдала, как Всеволод Эмильевич смотрит на эти огни с лицом, полным титанической энергии, и Что-то суровое, побеждающее было в его выражении. У меня неожиданно вырвался вопрос:

— Я чувствую что-то особенное, но не знаю, как назвать это освещение.

И мне стало стыдно, что я непрошенно ворвалась в его размышления. Всеволод Эмильевич быстро обернулся ко мне с тем же суровым выражением лица и неожиданно радостно сказал: «Нашел! Товарищи, это сползает мишурная позолота с домов господ Хельмеров». И снова это был волевой, немного по-мальчишески озорной Мейерхольд.

Это была наша первая репетиция без текста в руках, без сидения за столом. Ничего похожего на старый театр. Была живая игра в живых обстоятельствах. Мейерхольд своим талантом окунул нас с головой в фантастически-реальный водоворот жизни и искусства. Как будто он привел нас в царство сказки, которую сам написал, один за всех сыграл, блестяще организовав помощников — рабочих сцены, которые так точно и картинно провели свою работу, что их тяжелый труд был похож на красивые гимнастические упражнения. И надо сказать, между прочим, что дисциплина общего ритма рабочих очень помогала актерам.

Та незабываемая первая репетиция по теперешней театральной терминологии могла бы называться последней генеральной репетицией.

Чем же объяснялся такой необычный способ работы?

В ту пору, в двадцатые годы, когда не было современных пьес, трудно было с бумагой для переписывания ролей, трудно было с костюмами (отсюда возникла и прозодежда актеров в спектаклях Мейерхольда), нужно было немедленно создавать новый театр для народа. А для этого необходим был человек, кровно живущий идеями своей эпохи, человек огромного таланта, фантазии, смелости. В то время таким был Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

«Генеральная» репетиция окончилась. Актеры вышли из театра со своим учителем. Мейерхольд улыбался, высоко подняв голову, и казался нам необыкновенно красивым. Между собой мы даже называли его «рыцарем без страха и упрека». А он в плисовом костюме, в копке с большим козырьком шел победным шагом и вел за собой актерскую вольницу, которая по одежде была похожа на бродячую труппу.

Дорогой Всеволод Эмильевич советовал нам срочно искать у знакомых и *незнакомых* (подчеркнул он) — костюмы и {259} обувь. «Ранку, — сказал он, — я дам свой пиджак. Немного его подправить, и он будет выглядеть сюртуком». Меня просил к завтрашней репетиции сшить из материи, хорошо бы из белого атласа, туфельки, как у балерин.

На углу одной из улиц мы распрощались. Домой вернулись сияющие от счастья. Прежде всего нужно приготовиться к завтрашнему дню. Передо мной задача — сшить бальные туфельки из белого атласа. Материала нет, шить я не умею. А туфли должны быть. Завтра.

Д. Орлов тоже рьяно готовился к завтрашней репетиции. До блеска начищает свои заплатанные башмаки, закрашивает их черным гримировальным карандашом. Любуясь ими на расстоянии, восторженно говорит: «Совсем как новые! А сюртук принесет Всеволод Эмильевич. Я готов!» Он доволен и счастлив. Не выдержав такой похвальбы, я заплакала и сказала, что у меня ничего нет и не будет. Что делать?

— А мы, — сказал Митя, — пойдем сейчас по порядку ко всем знакомым и незнакомым, как велел Всеволод Эмильевич.

Этот совет оказался правильным. В первом же доме, куда мы зашли, жила швея, которая выслушала нас и охотно взялась помочь. Она нашла остатки какого-то белого шелка и не только дала его нам, но и скроила туфельки. А уж дома мы вдвоем, советуясь друг с другом, пришили их к стельке, сделали завязочки и вышли они, по-нашему, «очень прекрасно».

Вторая репетиция. Мы в театре, сцена уже обставлена. Всеволод Эмильевич, серьезный, собранный, приглашает актеров на сцену. Просит принести столик и два стула — один для суфлера, на второй садится сам. Конечно, он чувствует наше волнение и начинает говорить с нами как бы *о чем-то давно нам понятном и знакомом* (этим приемом он, наверно, хотел немного успокоить нас). Он говорит актерам, что суфлер будет вслух читать текст пьесы.

— А вас попрошу во время ваших реплик действовать, то есть ходите, куда хотите, куда поведет вас чувство. Можете делать паузы, не бойтесь, что суфлер не даст вам ее сделать. Я рядом с ним и подскажу, когда продолжать текст.

Всеволод Эмильевич объяснил, почему он выбрал такой метод работы:

— У нас нет времени для длительных репетиций. Товарищи, мы обязаны сыграть новый спектакль для нашего зрителя так, чтобы он воспринял самое главное, смысл спектакля в целом, чтобы почувствовал, для чего поставлена пьеса, чтобы, придя домой, опять подумал бы над тем, что его потрясло в этом спектакле.

Что, по-вашему, должно быть в центре внимания? Это должны быть переживания Норы, ожидание письма, которое решит {260} ее судьбу. Мы должны сыграть так, чтобы зритель переживал вместе с Норой. Времени у нас мало, поэтому мы начнем репетировать с главного, покажем Нору в кульминационный момент пьесы. А для этого начнем со второго акта. Сыграть этот акт как надо — значит сыграть смысл пьесы. Все остальное после этого получится у вас с двух-трех репетиций. Запомните, Анна Васильевна, никогда не надо играть все одинаково «филигранно», как говорят режиссеры, и все делать одинаково важным. В жизни так не бывает. А вот, что нужно, то есть *главную тему*, мы должны сыграть очень сильно, на полном накале чувств. А для этого нужно, начав жить этим куском жизни Норы, создать подлинную атмосферу правды. Вы обязаны начать и закончить кусок, то есть сделать его предельно насыщенным и законченным, чтобы все было ясно и понятно.

Ваш кусок, Анна Васильевна, начинается с разговора с Крогстадом: все рухнуло. Вы одна на сцене. Вся сцена принадлежит вам. Идите, куда хотите. Сердцем кричите, зовите на помощь Торвальда, а губы едва шевелятся. Сказать, оказать ему все. Должно случиться чудо, и ужас уйдет… Я хочу, чтобы самым страшным для Нары было ожидание письма. Вы сыграете это ожидание *спиной к публике*, у самой рампы. Не сводите глаз с ящика для писем. К нему должны быть прикованы и глаза зрителя. Знайте, на каждом спектакле я буду сидеть в ложе и ко мне будет проведен звонок из-за кулис. По моему сигналу-звонку письмо Крогстада будут опускать в почтовый ящик. А я дам этот сигнал только тогда, когда почувствую по вашей спине, что у вас перед глазами зеленые круги и вы готовы упасть в обморок. Не беспокойтесь, этого не случится, — смеясь, добавил Всеволод Эмильевич, — я вовремя почувствую и дам сигнал опустить письмо в ящик. Это будет всегда одинаково точно. Вы и публика увидите, как тихо, вкрадчиво покажется в щелке кончик письма, и оно будет, как живое, то опускаться, то снова подниматься. Это должно быть очень страшно. У вас прерывается дыхание. Онемев, вы ждете. «Упадет или нет?» — думает Нора, и с вами вместе переживает зритель. Все замрут, все будут неотрывно следить за тихо движущимся письмом, которое вдруг останавливается, как бы дразня Нору. Это игра смерти с жизнью. По вашей спине я прочту — пора! Я даю звонок за кулисы, и в этот миг он резко бросает письмо. Послышится удар письма о дерево, и весь зал должен ахнуть! Все взоры сразу направятся на вас.

Началась сцена. Суфлер читает текст, глядя в книгу. Мейерхольд неотрывно смотрит на актера, наблюдая за его состоянием. Выход Крогстада. Сложнейшее самочувствие Норы. Вера сменяется неверием в адский замысел Крогстада. Нет! — кричит сердце Норы, — лет, нет, этого не будет! Будет, — говорит {261} Крогстад. Смятение сменяется ужасом одиночества. Сказать… оказать Торвальду. Как раненая, Нора мечется по всей громадной сцене из угла в угол, ища выхода. Губы холодеют, еле шевелятся, непрерывно шепча: «Торвальд, Торвальд, Торвальд…» В этих словах и мольба, и надежда, и любовь, и тоска, и ужас. Вдруг за дверью шорох. Нора остолбенела, стоит с широко раскрытыми глазами. Опять шорох… Нора, как птица, перелетает из дальнего угла прямо к самой рампе, как бы ища защиты у публики. Остановившись, смотрит молящими глазами на сидящих в зале и, как обреченная, тихо, медленно оборачивается спиной к публике, не сводя безумных глаз с ящика. Тишина. Я одна в этой ловушке. В ушах звон, зеленые круги перед глазами, и точно в этот момент показывается письмо. Я чувствую, что сейчас упаду, руки хватают воздух, и вдруг громкое спасительное: «а‑а‑а‑х!» Это мои товарищи, по совету Всеволода Эмильевича, помогают мне. Я очнулась, в ушах как будто остался звук письма, падающего в ящик. Непроизвольно поворачиваюсь лицом в публику. В зале тишина. У меня из широко открытых глаз падают крупные слезы.

Эту трагическую тишину неожиданно нарушает веселый смех и разговор. Торвальд выходит из кабинета с доктором Ранком, в руках у него бутылка и бокал с тайном.

— Нора, — слышу шепот Мейерхольда, — сейчас Торвальд вынет из ящика письмо.

Этот шепот, видимо, услышал актер Долинин, играющий Торвальда, и, резко повернувшись, пошел к почтовому ящику.

— Вешите, не допускайте, — шепчет Всеволод Эмильевич, — сейчас, сию минуту произойдет самое страшное, гибель для Норы.

И вдруг я услышала текст, громко читаемый суфлером. Я схватилась за него, как за спасение, и стала молить Торвальда порепетировать танец сейчас, а почту из ящика он вынет потом, после вечера, на котором она будет танцевать.

Так же тихо, как внушение, подсказывает Всеволод Эмильевич Торвальду и Ранку. Веселый после выпитого вина, садится Торвальд за рояль, а Нора бежит в соседнюю комнату, дверь которой широко раскрыта напротив рояля. Накинув платок, она кричит оттуда: «Играй, прошу тебя, Торвальд!» Торвальд заиграл. «Играй…» Ранк, стоя за спиной Торвальда, смотрит в комнату, где танцует Нора. Зрителю Нора не видна. Слышны только звуки бубна и топот ног, отбивающих ритм танца. Музыка нарастает. Торвальд играет, подгоняемый темпом танца. Удивленный нервозностью Норы, Торвальд бросает играть. На сцене тишина, замолчал и суфлер. Снова шепот Мейерхольда: «Нора не успеет, Торвальд сейчас вынет письмо. Обманите его…»

{262} Нора в платке, конец которого волочится по полу, выбегает из комнаты. Мейерхольд шепчет: «Быстро-быстро, не успеете, быстро к стулу, у вас развязалась туфелька». Секундная остановка на пороге. И вдруг, подняв бубен над головой, Нора птицей перелетает через сцену наперерез Торвальду к двери. Скользящий взгляд на ящик. Письмо в ящике. Отвоевана еще одна секунда жизни. Мгновенно Нора у стула, ставит на него ногу, загораживая дверь, и делает вид, что у нее развязалась ленточка. От волнения и от танца прерывисто дыша, громко кричит: «Торвальд, видишь, видишь, Торвальд, я все забыла». Усиленный звук, взволнованный голос оправданы тем, что она стоит далеко от Торвальда. Нора оборачивается и встречается с глазами внимательно смотрящего на нее Ранка. Шепот Мейерхольда: «Ранк — друг, не отводите от него глаз, когда вы встречаетесь взглядами».

Дальше шло так, как на первой репетиции, когда Ранка показывал Всеволод Эмильевич. А сегодня вторую репетицию я провожу с тем актером, который был для меня Ранком на всех спектаклях. Я слышу голос Д. Орлова, ощущаю его взволнованность, любовь в глазах, в тоне… И тоска — тоска разлуки. Мерцающие свечи между нами роняют на наши лица трепетные, загадочные блики. Эта сцена без слов — томящие душу, необъяснимые ощущения, борьба жизни со смертью живут в нас. Мы помним наставления Мейерхольда — не торопиться, наживать чувство до предельного конца, пока не захлопнется дверь, померкнет сцена и Ранк уйдет в небытие…

А как я играла последнюю сцену — уход Норы? Не знаю. Не помню. Вероятно, так, как говорил Всеволод Эмильевич: просто и легко игралось, потому что все было правильно понято и пережито в предыдущем акте.

А теперь надо сказать о самом, может быть, главном, о том, как был воспринят наш спектакль зрителями. Они пришли бесплатно, многие из них впервые попали в свой, народный театр.

Закрывается занавес. Аплодисменты. Все актеры на сцене, с нами Мейерхольд. Публика не расходится, а остается, чтобы выслушать режиссера и самим сказать свое искренно-простое слово о спектакле. На первый же вопрос Всеволода Эмильевича: «Понравился ли вам, товарищи, спектакль?» — зрители коротко ответили: «Да!»

— Хорошо ли играли актеры?

— Хорошо! — последовал дружный взволнованный ответ.

## **{****263}** А. Февральский Мейерхольд и Маяковский

Творческое содружество В. Э. Мейерхольда и В. В. Маяковского — одна из очень ярких и значительных страниц истории советской художественной культуры. Постановка Мейерхольдом (в сотрудничестве с авторам) «Мистерии-буфф» Маяковского в Петрограде в 1918 году была первым советским спектаклем: первую советскую пьесу перенес на сцену советский режиссер. А затем все крупные пьесы Маяковского — «Мистерию-буфф» (вторую редакцию), «Клопа» и «Баню» — уже в Москве — поставил Мейерхольд, привлекая Маяковского к участию в сценическом воплощении пьесы. Каждый из этих спектаклей был выдающимся явлением политического театра, новым словам в искусстве. И в наши дни результаты сотворчества Мейерхольда и Маяковского благотворно сказываются в художественной жизни нашей страны и за ее рубежами.

Вот почему все, что касается тех или иных взаимоотношений этих двух замечательных мастеров, представляет несомненный интерес.

Материалы, входящие в состав настоящей публикации, характеризуют различные стороны связей В. Э. Мейерхольда с Драматургией Маяковского. В первом из этих материалов — записях Мейерхольда — зафиксировано его отношение к спектаклю «Мистерия-буфф», поставленному другим режиссером. {264} Далее идут воспоминания В. М. Бебутова, сорежиссера Мейерхольда по постановке «Мистерии-буфф» в Москве, а затем высказывания Мейерхольда и других лиц по поводу предполагавшейся в 1936 году новой постановки «Клопа».

Публикация подготовлена к печати автором этих строк, которому принадлежат также краткие введения в ее отдельные части и все сноски.

### 1

Вскоре после того как В. Э. Мейерхольд и В. М. Бебутов показали зрителям «Мистерию-буфф» в Театре РСФСР Первом (премьера состоялась 1 мая 1921 года), в помещении Первого московского государственного цирка в конце июня были даны спектакли «Мистерии-буфф», также во второй, шестиактной редакции, но на немецком языке (в переводе Риты Райт). Эти спектакли в честь происходившего тогда в Москве III конгресса Коммунистического Интернационала организовал ТЕО (Театральный подотдел) Главполитпросвета. Постановщиком был А. М. Грановский, художественный руководитель Государственного еврейского камерного театра (Госект), до революции учившийся и работавший в Германии, в частности, у знаменитого немецкого режиссера Макса Рейнгардта; художниками — Н. И. Альтман и Е. В. Равдель (второй занимался главным образом организационной стороной).

Грановский, подобно Мейерхольду и Бебутову, стремился создать народное театральное зрелище. Однако он шел совершенно иным путем. Массовость в его постановке оказалась прежде всего понятием арифметическим. Все в спектакле было количественно грандиозным. Как указывала программа, в нем было занято 350 актеров (вероятно, большую часть их составляли артисты балета). Роли были «размножены»; так, к «семи парам чистых» и к «семи парам нечистых» добавлялись бессловесно действующие буржуи и пролетарии. В некоторых случаях функции персонажей распределялись между несколькими актерами. Роли с текстом исполняли актеры различных московских театров, владевшие немецким языком.

Многие сцены разыгрывались на четырех пандусах (закругленных спусках), которые сверху вели на арену. Оркестровая раковина, соединенная с ареной системой лестниц, использовалась для отдельных диалогов, для интермедий, для апофеоза. Для сцены ада сооружалась пространственная композиция из кубов.

Спектакль приближался к феерии. В нем было немало эффектных сцен, трюков, много красок, танцев. Но ему недоставало {265} мужественности и простоты, напряженного ритма, недоставало силы и в возвеличении и в ниспровержении. Он был несколько приглаженным, изысканно-изощренным. Стиль его приближался скорее к манере шикарного буржуазного ревю, чем к духу революционною зрелища, и по существу своему не отвечал стремительной, вздыбленной и грубоватой пьесе Маяковского.

Состоялись три представления для делегатов Конгресса и две официальные генеральные репетиции для художественной интеллигенции Москвы.

В бумагах Мейерхольда сохранились записи, сделанные им на картонной обложке программы спектакля в цирке (ЦГАЛИ, ф. 998). Из этих беглых заметок видно, что Мейерхольд не принял постановки Грановского. Это естественно: у него было свое видение пьесы. Мейерхольд ставит Грановскому в вину смешение стилей, недостаток вкуса («немецкое остроумие», «немецкая патока»), видя в этом результат учебы в Германии. Хотя сам Мейерхольд происходил из немецкой семьи, он не раз критиковал художественные вкусы немцев. Так, в докладе «“Учитель Бубус” и проблема спектакля на музыке» он говорил: «Немцы — очень умный народ. Конечно, в ряде областей они приносят величайшую пользу. <…> Но когда дело доходит до искусства, то они делают совершенно непоправимые грехи». И далее он упоминал о «мещанском вкусе немецкого буржуа» (Двухтомник, ч. 2, стр. 68 – 69).

Важно, что, наряду с отрицательной оценкой спектакля в цирке, Мейерхольд приветствовал самый факт появления «Мистерии-буфф» еще в одной постановке. Это видно из его слов: «Радуюсь за Маяковского. Хорошо, что никто как он завладел в сезон 1920 – 21 умами зрителей».

Записи, сделанные простым карандашом, в некоторых местах обведены чернильным карандашам, которым также приписаны отдельные слова. Следовательно, Мейерхольд, набросав записи во время спектакля, затем уточнял их, собираясь их использовать.

Можно полагать, что он сделал это на диспуте о двух постановках «Мистерии-буфф», состоявшемся в июле 1921 года в помещении Госекта. Об этом диспуте сообщений в печати не было, но о выступлении на нем Мейерхольда говорили мне участники спектакля в цирке С. М. Михоэлс и А. Б. Оленин, также выступавшие на диспуте. По словам А. В. Азарх (Грановской), тогда по сцене Эрез, игравшей роль Дамы с картонками, Мейерхольд на диспуте резко критиковал постановку Грановского и сравнил ее с известным берлинским универсальным магазинам Вертхайма, в котором торгуют всем, чем угодно, притом всем иностранным.

{266} Мейерхольд делал записи для себя, поэтому они отрывочны, коротки, суммарны, и публикация их требует попутных разъяснений. Здесь предпринята попытка таких разъяснений в виде многочисленных сносок к отдельным фразам, и поневоле сноски занимают больше места, чем самый текст.

### Вс. Мейерхольд Записи на программе спектакля «Мистерия-буфф» в цирке

*(Четвертая страница[[269]](#footnote-160))*

*(Сверху:)*[[270]](#footnote-161) I.

4 часа[[271]](#footnote-162)

+ Как использ. цирк

Построение спираль цирк[[272]](#footnote-163).

Пьеса и заслуги ТЕО Главполитпросвета[[273]](#footnote-164).

*(Слева:)* Не агитац[[274]](#footnote-165).

Тенты *(?)*

Якуловский шашлык вертел[[275]](#footnote-166).

внизу вылизанность немецких выставок (ступенечки)

{268} орхестра театра Диониса, а в аду Г. Крэг[[276]](#footnote-167). мюнхенские игрушки выход немцев[[277]](#footnote-168).

{269} Австралийцы Голейзовский[[278]](#footnote-169)

Нельзя же стилизованные приемы в футурпостановку

выход восточных — балет Мариинского театра, когда туда

врывается Мир искусства[[279]](#footnote-170) мешанина *фокинизма*[[280]](#footnote-171), дурно понятая, и таировщина

(Вельзевул) «дорого стоющая суматоха»[[281]](#footnote-172)

{270} *куклы* с картонками позавидовал бы Бакст[[282]](#footnote-173)

режиссер хотел, очевидно, снабдить деньгами большее количество актрис, потому дробление монолога Дамы на нескольких

костюм меньшевика?

рабочие (нечистые) вышли тоже как марионетки

вышло столько красноармейцев![[283]](#footnote-174) Стреляй, да и конец делу.

затыкание дыры немецкое остроумие

*(Слева:)* дыра жертвен[[284]](#footnote-175)

Поп изображен, как мог бы это сделать берлинец, не видавший попа (по картинке из Нивы[[285]](#footnote-176))

*нечистые качаются в ритме с чистыми* перед приездом американца

нечистые радуются «zwei hyndert Milliarden»[[286]](#footnote-177) вместе с чистыми[[287]](#footnote-178)

если текст разрывается временем на переходы, то нитка не сучится[[288]](#footnote-179)

нечистые вразброд уходят, дезорганизованно, потом *(слово неразборчиво)*

режиссер-любитель

{271} *(Третья страница)*

Радуюсь за Маяковского. Хорошо, что никто как он завладел в сезон 1920 – 21 умами зрителей[[289]](#footnote-180).

Нечистые не там размещены, режиссер плохо владеет данными строении, сделанных художником

кушаний много, но лучше от них отказаться, если на вынос их надо так много времени[[290]](#footnote-181)

«Корсар» | Игра с бумагами плагиат | Кораблик вплыл в бассейн (вот результат неумения компоновать основное сильно)[[291]](#footnote-182)

Ад. Почему надо было сделать так, что к аду постоянные в спектакле планы уже надоели

Нечистые не громят, а убегают[[292]](#footnote-183)

рай в аду украшение к елке

немецкая патока[[293]](#footnote-184)

нет разрухи[[294]](#footnote-185)

финал дефиле — нет победы[[295]](#footnote-186)

*(Первая страница)*

Альтман:

1 — спирали

{272} 2 — паруса для акустики[[296]](#footnote-187)

3 — Татлин[[297]](#footnote-188)

4 — кубики поставлены как формы[[298]](#footnote-189)

5 — круг (Якулов)[[299]](#footnote-190)

6 — да из Нивы ангелы!

7 — агитационный *(слово неразборчиво)* из Коминтерна

8 — автомобиль настоящий

### 2

Статья «Незабытое», автором которой является сорежиссер Мейерхольда по второй его постановке «Мистерии-буфф» (Москва, 1921) В. М. Бебутов, дает описание подготовки этого спектакля. Валерий Михайлович, обладавший прекрасной и точной памятью, написал статью в 1957 году.

### В. Бебутов Незабытое

На Отарой Триумфальной площади (в настоящее время площади Маяковского) в 1920 году возник театр, который его создатель и вдохновитель Вс. Эм. Мейерхольд назвал «театром пяти магических букв» — «Театр РСФСР Первый».

Это и был первый революционный театр молодой Страны Советов. Лозунг «Театрального Октября» был провозглашен Вс. Мейерхольдом — руководителем этого театра. Уже первая постановка — «Зори» Верхарна — резко отличалась от спектаклей того времени: кардинально переработанный текст со стремлением изъять свойственный пьесе реформистский колорит и сообщить спектаклю большевистское звучание, кубо-конструктивное оформление с орхестрой для хоревтов, униформа и отсутствие грима у актеров, агитационные призывы со сцены, {273} сообщения с фронта о победах Красной Армии (например, о взятии Перекопа), летящие с верхнего яруса листовки и, наконец, как выражение борьбы с театром натуралистической или условной иллюзии, — анонс: «Знаки поощрения (аплодисменты) и знаки порицания (свистки) допускаются на протяжении всего хода представления».

Поэтическая судьба Владимира Маяковского — непризнанного новатора в дореволюционные годы — имеет много общего о судьбой Вс. Мейерхольда.

Маяковского с Мейерхольдом связывала большая творческая дружба. Во многом они были единомышленниками. Они одинаково не терпели психонатурализма. Они оба с одинаковой страстностью безоговорочно примкнули к движению великого Октября, с негодованием говорили о саботажниках, обывателях-мещанах, бюрократах, консерваторах в искусстве, оба были рыцарями воинствующего коммунизма, оба были великими новаторами каждый в своей области.

Тематику, форму и материал творчества Маяковского определили теснейшая связь с революционным процессом разрушения и созидания и «точная наука» чисто производственного процесса словотворчества с «заготовками» рифм, доведенная до виртуозности, поражающей слух.

На все участки советского революционного строительства Маяковский приходил как хозяин и как неутомимый работник.

Таким — деловым, хозяйственно-требовательным, внимательным и чутким товарищем, грубо-боевым, а подчас иронически конфузливым и застенчивым, готовым загнать десяток Пегасов, дымя сотней папирос, — таким и представился мне Маяковский, когда он пришел в Театр РСФСР Первый смотреть «Зори» Верхарна в постановке Вс. Мейерхольда и моей, с переработанным нами текстом.

Спектакль, видимо, ему понравился. В беседе со мной он сказал: «Хорошо, что большевистским спиртом сняли меньшевистский лак с Верхарна и хорошо, что нет психонатурализма. Только вот что это за Оппидомань?» — спросил он строго и брезгливо перекосил рот с зажатой в углу папиросой. Как известно, так назвал Верхарн свой легендарный город. Я объяснил: французское Oppidomagne — от латинского Oppidum magnum — Великий город. «Так и называйте, — ответил Маяковский. А впрочем, Великий город — не точный перевод…» Он на несколько секунд задумался… «Великоград, — проскандировал он басом. — А то Оппидомань! — звучит как ругательство».

Я рассказал об этой беседе Вс. Э. Мейерхольду, который пришел в восторг и сказал, что он решил пригласить Маяковского на пост поэта театра. Печатая нашу переделку «Зорь» в {274} журнале «Вестник театра», мы заменили Оппидомань — Великоградом.

Следующей основной, программной постановкой Театра РСФСР Первого была намечена вторая (новая) редакция «“Мистерии-буфф” — героического, эпического и сатирического изображения нашей эпохи».

Как известно, «Мистерия-буфф» была поставлена в первой редакции в Петрограде в 1918 году, прошла всего три раза. Случайно набранная труппа, в большинстве своем состоявшая из любителей, не могла справиться со сложным постановочным замыслом, несмотря на вдохновенное руководство такого мастера, как Мейерхольд, и такого поэта, как Маяковский. Владимир Владимирович рассказывал мне, как трудно ему было, играя *три роли*, переключаться с Человека на Мафусаила и на Черта.

Мейерхольда также не удовлетворяла первая редакция (точнее — ее осуществление), и он со страстным увлечением взялся за постановку второй. Меня он пригласил в качестве сопостановщика, так как руководство Театральным отделом Наркомпроса и состояние здоровья не давали ему возможности отдать этой сложнейшей работе все свое время.

Со времени петроградской постановки прошло два года, политическая обстановка изменилась, и Маяковский основательно переработал «Мистерию-буфф», наполнив ее конкретным содержанием эпохи перехода к мирному строительству.

Работа поэта над текстом новой редакции пьесы продолжалась на протяжении всего репетиционного периода и шла параллельно с его работой с актерами над стихом — смысловой и ритмической акцентировкой, темпизацией, мелодической структурой, характерным для его поэзии «ступенчатым построением», цезурами, междусловесными перерывами и взрывами рифм в конце строчек.

В настоящее время, когда любой участник самодеятельности, любой школьник читает и декламирует стихи Маяковского, — трудно представить себе всю сложность этой работы труппы со взыскательным авторам, которому приходилось с голоса учить профессиональных актеров.

Маяковский нередко проявлял нетерпение, раздражительность и стремительно мчал «к результату». Большинство труппы было увлечено им и работало с любовной горячностью, но и среди этого большинства зачастую возникали бунтарские настроения: «Владимир Владимирович! Я это понял, я это донесу, сделаю; но дайте же мне это пережить по-своему».

«Но вы же калечите мой стих», — басит, сдерживая раздражение, поэт. — «Вы не понимаете, какого труда мне стоило найти эту рифму, а у вас она вчистую пропала, как будто ее я {275} не было». Он настойчиво требовал от актеров не только *отношения* к изображаемому лицу, но и своеобразного декламирования стиха, его как бы импровизационного рождения.

Особенно трудно приходилось актерам, озабоченным логическими ударениями, которые стушевывали рифму.

Вот один из бесчисленных примеров. Немец в первом действии в диалоге с Рыбаком говорит:

Виясь вкруг трактирного остова,  
безводный прибой,  
суетне вперебой,  
бежал,  
кварталы захлестывал.

Актер делает привычные ударения на дополнениях: суетне и кварталы. Тут Маяковский, буквально грызя папиросу и впиваясь тяжело-внимательным глазом в исполнителя, толкает меня и говорит: «А куда же делись рифмы: прибой — вперебой, остова — захлестывал?» Я заверяю его, что на следующей репетиции он услышит не только логические акценты, но и взрывы рифм. Он успокаивается и, придя через некоторое время на репетицию, удовлетворенно кивает головой.

На этой же репетиции дошли и до диалога Раджи с Дипломатом:

Раджа  
Да,  
не было дождика.

Дипломат  
Значит и эта идея тоже дика.

Актеры на мою беду перестарались и, сцепившись друг с другом в общении, сделали ударения на «не было» и на «тоже». Маяковский конвульсивно сжал мою руку и закричал громогласно: «*дождика — тоже* дика».

Не желая предавать актеров, я принял вину на себя. Актеры повторили диалог и донесли рифму.

Маяковский не уставал проявлять порой педантическую заботу о стихе. Подчас стих принимал у него сложный ритмический строй чисто моторной метрики. Так, в шестом действии Машины в диалоге с Машинистом (в чтении Маяковского) в своеобразном метроритмическом скандировании как бы давали ощущение своей работы:

Вы **нас** собрали,  
до**бы**ли,  
лили,  
А **нас** забрали,  
За**ка**балили.

{276} И дальше:

**Вал** на **ва**ле  
**вас** веками  
рем**ня**ми рвали  
**мах**овиками.

Как видно, здесь стих освобожден не только от логических, но и от грамматических ударений на словах: «закабалили, маховиками».

Среди исполнителей ролей «нечистых» выделялась В. К. Звягинцева (впоследствии известный поэт), актриса большого лирического темперамента, которая буквально жила стихом. Она играла роль Швеи с большой поэтической силой и с заражающим воздействием. В этой же группе «нечистых» были и другие даровитые актеры. Подтянутый и легко возбудимый Красноармеец — Голубев, нервный и темпераментный Фонарщик — Эллис, импозантный и внушительный Батрак — Хохлов, горячий и живописный Плотник — Грызунов, отличный Слуга — Тенин, красавец Кузнец — Мухин, рыцарь здравого смысла Машинист — Смелков. Из них каждый был индивидуально очерчен и талантливо изваян рукой такого скульптора сценического образа, каким всегда был Вс. Мейерхольд. К сожалению, они все играли в прозодежде, и не очень внимательный глаз не улавливал индивидуальных особенностей каждого образа. «Нечистые» в смысле зрительного восприятия были в менее выгодном положении, чем «чистые», индивидуализированные в костюмном решении, которое во многом использовало принципы Пикассо.

Подлинным героем буффонной части спектакля был исполнитель роли Меньшевика — Игорь Ильинский. Он талантливо воплотил образ, родственный плакатам Маяковского в «Окнах РОСТА». Одетый в крылатку, встрепанный, рыжеволосый, в очках, с зонтиком, неоднократно избиваемый за свое соглашательство, он давал комедийное нарастание. И мимическая и речевая стороны роли были разработаны с виртуозным блеском.

Чахлого Интеллигента, вдумчивого идеалиста-метафизика, очень хорошо воплотил Мане Терешкович.

Великолепно играла Е. А. Хованская роль Дамы с картонками. Речевое мастерство прекрасно сочеталось у нее с превосходно разработанной техникой сценического движения. Она не впервые встретилась с Мейерхольдом на совместной работе. Еще в дореволюционном Петербурге в Доме Интермедий она сыграла роль Коломбины в замечательно поставленной Мейерхольдом пантомиме Шницлера — Донаньи «Шарф Коломбины».

Уже в ту пору Мейерхольд (режиссер и актер) в совершенстве владел главными принципами сценического движения, которые впоследствии легли в основу его стройной системы биомеханики. Борясь с психонатурализмом на сцене и увлекаясь {277} принципами условного театра, Мейерхольд в то время, естественно, обеднил сценическую и жизненную выразительность актера, стремясь к скупым, лаконичным, стилизованным движениям, напоминавшим полотна и фрески примитивистов, и к речевому единообразию. Подобная сценическая практика находилась в теснейшей зависимости от репертуара условного театра и от стремления выразить ничем не заслоняемую символистскую концепцию поэта-драматурга (Метерлинк, Блок, Пшибышевский и др.). Однако мастер такого диапазона, каким был Мейерхольд, не мог не тяготиться этим обеднением сценической выразительности; он сбрасывает корсет условной формы и в своем опыте актера и режиссера начинает овладевать игрой освобожденного тела и темперамента, послушного его творческим намерениям.

Вс. Э. Мейерхольд рассказывал мне о том, как он впервые постиг основной закон сценического движения. Идя по улице во время гололедицы, он поскользнулся и, падая на левую сторону, вынужден был обе руки и голову отнести на правую сторону (контрапост) и таким образом удержался на ногах. «Я понял, — оказал Мейерхольд, — что естественная природа движения всегда основана на потере равновесия и на восстановлении равновесия». Этот закон движения приобрел виртуозное развитие не только на уроках биомеханики, которые под руководством Мейерхольда проходили наряду с актерами и мастера спорта, но и в развитии мимического плана в пантомиме и этюдах движения. Побеждая косность невоспитанного тела актера, Мейерхольд не раз говорил: «Помните, что у вас не две ноги, а четыре: правая передняя и правая задняя, левая передняя и левая задняя». Он утверждал в сценической практике закон: каждому движению должна предшествовать подготовка (то, что на языке балета называется préparation), которую он называл «отказом» по аналогии с музыкальным термином (бекар — знак отказа от повышенной или пониженной музыкальной ступени — диеза или бемоля).

Когда Маяковский увидел занятия биомеханикой, он сказал Мейерхольду: «Хорошо, что ты привел игру актера к производственному процессу; я так же работаю над стихом».

Маяковский любовался вдохновенным творчеством Мейерхольда на репетициях, его блестящими показами, когда в процессе показа игры Мастер обнаруживал как бы самую технику вдохновения.

«Неистовый» Всеволод умел, как никто, через физический строй, через мимику всего тела выразить сокровенный смысл, самую суть образа и явления и донести их до любого взыскательного зрителя средствами огромного эмоционального заражения. Не могу не отметить одно примечательное явление: для {278} Мейерхольда-актера не существовало границ мужских и женских ролей. Известен случай, когда он на одной из репетиций «Дамы с камелиями» вместо неявившейся актрисы сыграл в глубоко драматической сцене роль Маргариты Готье, взволновав до слез зрителей репетиции. Мейерхольд никогда не был формалистом. Я это утверждаю.

Оформление спектакля проходило сложные перипетии. Вначале и Мейерхольд, и Маяковский, и я единогласно выдвинули кандидатуру всеми нами любимого художника-новатора В. Е. Татлина, о приглашении которого Мейерхольд мечтал еще при постановке «Зорь». Татлин увлекся было идеей конструктивно-монументального оформления «Мистерии-буфф», но затем, будучи перегружен другой работой, отказался от нашего предложения.

Тогда мы привлекли Г. Б. Якулова. Он дал интересный, построенный с ренессансным блеском в форме своеобразного амфитеатра макет, который, несмотря на высокие художественные достоинства, никак не вязался с природой «Мистерии-буфф». Мы сохранили его для постановки вагнеровского «Риенци». После Якулова возникла бригада, состоявшая из трех художников. Храковский, Лавинский и Киселев горячо взялись за работу, первые двое — за декоративное, а последний — за костюмное решение постановки.

Я не буду здесь останавливаться на постановочной стороне спектакля. Интересующиеся могут найти описание в статье А. В. Февральского, озаглавленной «“Мистерия-буфф”. Опыт творческой и сценической истории пьесы»[[300]](#footnote-191). И решение глобуса, и ковчег, и ад, и рай — вся топография спектакля, его горизонтальное и вертикальное решение вплоть до принципиальной основы мизансцен — все это обстоятельно описано в названной статье.

В 1921 году, будучи молодым режиссерам, влюбленным в огромный талант Мейерхольда и подготовляя для его шлифовки и творческой отделки ряд сцен, я был очень взволнован, когда он поручил мне самостоятельно поставить четвертое действие — «Рай». Ответственность и перед Маяковским заставила меня с особой тщательностью и одушевлением сосредоточить свои усилия на этом участке спектакля.

Перед премьерой «Мистерии-буфф» представления на большой основной сцене театра были прекращены вследствие того, что и сцена и зрительный зал частично были, по выражению {279} Маяковского, «разворочены» и приуготованы для восприятия невиданно-грандиозных масштабов новой постановки, о разборке которой нечего было даже думать. Спектакли «Мистерии-буфф» шли бессменно в течение двух с лишним месяцев с огромным успехом. В период подготовки премьеры на «малой» сцене, в зеркальном зале театра шел поставленный мною шиллеровский спектакль, состоявший из сокращенной редакции «Вильгельма Телля» и инсценированной для хоревтов и хора «Песни о Колоколе».

Эту мою работу я положил в основу начала картины «Рай», пародируя клерикальный оттенок в постановке «Песни». «Ангелы» начинали картину аккордом сладостно-нежного мажорного трезвучия, сразу вводившего в «райскую обитель». В числе «ангелов» был актер Новицкий, великолепно пародировавший женские роли. Ему-то я и поручил роль ангела-приживалки, услужливо нежного подхалима с душком какой-то маниловщины. Маяковский был так восхищен его игрой, что на время даже забыл о стихе. Вообще эта картина удалась, что отметили и Мейерхольд, и Маяковский.

Среди ряда сцен, вдохновенно поставленных Мейерхольдом, вспоминаю эпилог победы над разрухой: на фоне и на ритмической основе звучавшего марша Мейерхольд в чеканном ритме с подъемом огромной поэтической силы играл перед исполнителем роли Красноармейца А. А. Голубевым монолог торжествующего трудового подвига:

Ровен путь,  
гладок и чист.  
Первый будь —  
вперед, машинист!  
На волны!  
На рельсы!  
Добытый трудом,  
он близок,  
грядущего радостный дом.  
Пространство жрите,  
в машину дыша.  
Лишь на машине  
в грядущее шаг.  
Взмах за взмахом!  
За шагом шаг!

И весь хор участников спектакля на этой репетиции в порыве увлечения, зараженный вдохновением своего руководителя, подхватил:

Вперед!  
Во все машины дыша.

Все словно предчувствовали превращение Страны Советов в могучую индустриальную державу. Взор великого поэта уходил {280} в будущее. И Мейерхольд своим замечательным чутьем схватил это. Недаром он собирался поставить на сцене Театра РСФСР Первого «Дифирамб электрификации».

Программная роль Человека, которую в первой (петроградской) постановке играл сам Маяковский, представляла большие трудности для исполнителя. Роль была дана В. А. Сысоеву, дублировавшему главную роль — Эреньена — в «Зорях». С ролью он оправился хорошо (недаром впоследствии он стал выдающимся чтецом), но, конечно, тягаться с изумительным чтением-игрой Маяковского ему было не под силу. Однако он достойно вошел в ансамбль исполнителей.

Незадолго до генеральной репетиции Маяковский обрадовал нас своего рода театральным манифестом: взамен старого монолога «семи пар нечистых» он написал заново пролог, который прочел под аплодисменты и дружное одобрение участников спектакля.

Я не могу забыть того озорства, задора, убийственного сарказма и брезгливой иронии, с которыми он читал следующие строчки:

Для других театров  
представлять не важно:  
для них  
сцена —  
замочная скважина.  
Сиди, мол, смирно,  
прямо или наискосочек  
и смотри чужой жизни кусочек.  
Смотришь и видишь —  
гнусят на диване  
тети Мани  
да дяди Вани.  
А нас не интересуют  
ни дяди, ни тети, —  
теть и дядь и дома найдете.

Мейерхольд расхохотался и обнял Маяковского.

Тогда один из актеров, обиженный за Московский Художественный театр, опросил Мейерхольда: «Как это вы можете, Всеволод Эмильевич, вы, который играли в Художественном театре Треплева и Тузенбаха, восхищаться этим?» Мейерхольд посмотрел на говорившего холодными серыми глазами и ответил: «Всему свое время».

Мейерхольд страстно любил Чехова, всегда чтил Станиславского — своего учителя, но он умел сжигать «все, чему поклонялся» во имя высших целей.

Немало хлопот доставил нам финал спектакля, по настоянию Маяковского завершавшийся «Интернационалом». Поэт почти до генеральной не ушел написать полностью новый текст «Интернационала». Вспоминаю, как я ворвался к нему в плакатную {281} мастерскую Главполитпросвета. Маяковский гулял по комнате, на полу которой лежали его плакаты с острыми, эпиграмматическими двустишиями. Он останавливался и застывал над ними с кистью в руках. Я потребовал от имени Мейерхольда и всей труппы театра, чтобы он тут же, не сходя с места, написал обещанное.

Поэт сжал губы и задумался. Затем он отложил кисть, сел со мной на широкий подоконник и взял принесенный мною листок с французским текстом «Интернационала».

Ему хотелось сохранить четыре рифмованные строчки припева, как в подлиннике:

C’est la lutte finale,  
Groupons-nous et demain —  
L’lnternationale  
Sera le genre humain.

Однако недостаток времени вынудил его ограничиться рифмованием только второй и четвертой строк.

«Мистерия-буфф» имела огромный успех у широкого зрителя: премьера закончилась овацией и триумфом первого опыта советской пьесы, которая использовала народные, площадные средства выражения мистерий и буффонады, наполнив их кипящим, «сиюминутным» содержанием революционной действительности.

### 3

В 1936 году Мейерхольд задумал поставить заново «Клопа». Пьеса должна была пойти в новой литературной редакции под названием «Феерическая комедия», то есть подзаголовок, данный Маяковским, становился заголовком. Предполагалось, сохраняя весь драматургический костяк «Клопа», ввести в пьесу отдельные элементы киносценария Маяковского «Позабудь про камин» и различных поэтических текстов Маяковского — от лирических до рекламных стихав. Действие второй части комедии должно было развертываться в более близком будущем, что помогло бы внести в нее большую конкретность. Сценарий «Феерической комедии» был составлен Мейерхольдом вместе с А. В. Февральским. Мейерхольд начал репетиции двух картин комедии (его замечания на этих репетициях опубликованы в Двухтомнике, ч. 2, стр. 362 – 366), но затем отложил репетиции, и работа над спектаклем осталась незавершенной.

Здесь публикуется стенограмма совещания, посвященного переработке «Клопа». Оно состоялось в Государственном театре {282} имени Вс. Мейерхольда 9 февраля 1936 года. В совещании участвовали работники театра и литературные друзья Маяковского, которых предполагалось привлечь к этой переработке. Запись сделана постоянной стенографисткой театра Н. Б. Тагер. Стенограмма хранится у автора публикации.

### Стенограмма совещания о переработке феерической комедии В. В. Маяковского «Клоп»

9 февраля 1936 года

Присутствовали: В. Э. Мейерхольд, Н. Н. Асеев, Л. Ю. Брик, О. М. Брик, В. А. Катанян, А. В. Февральский, режиссеры-лаборанты Н. А. Басилов и Б. И. Равенских, сотрудник научно-исследовательской лаборатории театра А. К. Гладков.

Февральский. Установка Всеволода Эмильевича в отношении «Клопа» была рассказана в его вступительном слове на вечере Маяковского 19 января в Доме Союзов. Это прежде всего — ликвидация абстракции во второй части «Клопа». Надо дать не неуловимое будущее, а то будущее, которое очень сильно приближено к настоящему. Всеволод Эмильевич думает показать во второй части стахановцев как прообразы людей будущего.

Маяковский писал в предисловии к изданию второй редакции «Мистерии-буфф»: «“Мистерия-буфф” — дорога. Дорога революции… Меняйте содержание, — делайте содержание ее современным, сегодняшним, сиюминутным». О своей переработке «Мистерии-буфф» он говорил: «Оставив дорогу (форму), я изменил части пейзажа (содержание)». Примерно то же мы думаем сделать при переработке «Клопа», который также может быть отчасти трактован как «дорога революции» — культурной революции: мы сохраняем линию Присыпкина, но меняем его окружение во второй части.

В первой части нужно переделать лишь отдельные моменты. Основная же наша работа будет сводиться к переработке второй части. Там надо снять элементы техницизма и двойственность, которая вносила путаницу в «Клопа». Многим была непонятна трактовка будущего: с одной стороны — дифирамбика, а с другой стороны — ирония.

При новой трактовке это устраняется. Вторую часть нужно насытить конкретным положительным содержанием. Нужно хотя бы в общих чертах показать достижения нашего строительства {283} и дать прогноз на ближайшее будущее. Тогда противопоставление первой и второй частей будет более резким, хотя разрыв во времени будет меньше; действие первой части будет относиться к 1926 – 1928 годам, а второй — к 1938 – 1940 годам (какие-то очень близкие к вам годы). В первой части надо усилить общественно-политическую характеристику мещанства.

«Клопа» надо дополнять, конечно, прежде всего материалами самого Маяковского. При составлении плана переработки мы решили заимствовать некоторые моменты из сценария Маяковского «Позабудь про камин» — прототипа «Клопа». Сначала мы думали взять кое-что и из «Бани», но весь строй языка «Бани» настолько сильно отличается от строя языка «Клопа», что это оказалось невозможным. В стихотворениях же Маяковского есть много такого, что очень хорошо вкомпонуется в пьесу. И включение стихотворений даст нам возможность пропагандировать Маяковского не только как драматурга, но и как поэта.

Нам хочется выпустить этот спектакль к 14 апреля — шестой годовщине смерти Маяковского.

То, что мы делали до сих пор, — это работа над либретто; изменениями в тексте мы еще не занимались.

Пройдемся по картинам.

В первой картине Всеволод Эмильевич предлагает добавить рекламный материал, который имеется у Маяковского в изобилии и в собрании сочинений и среди не опубликованных еще текстов.

Вс. Мейерхольд. В постановке 1929 года, хоть мы и мобилизовали большие силы, оказалось, что текст так быстро проходит, что его маловато. Можно туда втиснуть еще рекламный материал Маяковского. Это было бы грандиознее, а то много игровых моментов, а текста мало.

Голоса. Разгар нэпа надо показать. — Можно дать и конкуренцию, когда Моссельпром перешибал частника.

О. Брик. Нужно подумать.

Асеев. Можно еще такую задачу поставить: борьба государственной торговли с частным рынком.

Февральский. Во второй картине основное остается на месте, мы только предполагали небольшие добавления: так, слесарь приходит с песней: «Ешь ананасы, рябчиков жуй». Стихи «Шел я верхом, шел я низом» и т. д. мы передаем самому Присыпкину, а то раньше бывало, что публика не понимала иронии.

Мейерхольд. Публика даже бывала дезориентирована.

Февральский. И при этой иронии стихи прозвучат как открытая, наглая программа перерожденца. Затем у нас есть такой замысел, чтобы персонажи общежития появились и во второй части.

{284} Название «Улица Луначарского» надо изменить — теперь, после смерти Анатолия Васильевича, оно не годится.

Мейерхольд. Тогда было время полемическое. Теперь это не подходит, нужно другое название, сильно подчеркнутое, — название этой улицы появится и во второй части.

Февральский. Третья картина — «Свадьба» — остается без изменения. Тут только можно где-нибудь вставить вот это двустишие Маяковского из сценария «Позабудь про камин»: «Я дарю вам за улыбку эту маленькую рыбку».

Четвертая картина — «Пожар» — остается тою же. Только нужно как-то изменить донесение пожарного: «Среди трупов недосчитывается один, так что согласно ненахождения, полагаю — сгорел по мелочам» — и сильнее подчеркнуть, что один оказался ненайденным.

Мейерхольд. Публика не нанимает: все сгорели, а вдруг один возникает — не сгорел. Тут должно быть *отчетливое* донесение, что все сгорели, кроме одного.

Февральский. Дальше — первая часть кончается. В прежней постановке перед второй частью было музыкальное интермеццо. Мы предлагаем заменить его демонстрацией немого фильма. То есть мы даем то же, что есть в сценарии «Позабудь про камин». Там соответствующий кусок построен на демонстрации наших достижений тех лет, которые протекают между действием первой и второй частей: «Книга “Пятилетний план”» раскрывается; направо — «Было», налево — «Будет». Страницы перелистываются по кадрам.

Мейерхольд. Хорошо, это будет и в виде отдыха.

Февральский. Кинофильм мы хотим пустить под чтение стихов Маяковского, как, например, «Мы», «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое», «Марш ударных бригад» и другие.

О. Брик. Я хочу предложить следующее. Очевидно, фильм будет сделан из хроникальных кадров, и сопровождать его хорошо не стихами, а лозунгами, тоже такими короткими.

Мейерхольд. Не целыми стихотворениями, а отрывками — лозунгами, такими хорошими и динамичными. Это хорошо!

О. Брик. А если мы не найдем достаточного количества лозунгов, то можно взять производственные плакаты.

Мейерхольд. Это даже желательно, потому что пропал большой материал.

О. Брик. Можно, например, показывая какой-нибудь кадр, произнести слова Маяковского: «Слушай, земля, голос Кремля!» Конечно, нужны стихотворные лозунги. Можно во время произнесения лозунга показать Володю [Маяковского. — *Ред*.] на экране…

Л. Брик. Фильм о Маяковском в очень плохом состоянии, оттуда вряд ли можно будет что-нибудь взять.

{285} О. Брик. Тогда можно сделать кадр из Володиной карточки.

Мейерхольд, Это будет длинный временной переход от первой части ко второй. У нас было раньше музыкальное интермеццо, но оно было неудачно.

О. Брик. Десять лет пройдут по экрану.

Мейерхольд. Этот прием одобряется?

Голоса. Да… Конечно,… Вполне.

Февральский. Пятая картина: сцена голосования — здесь очень значительное изменение.

Л. Брик. Это такая скучная сцена!

Мейерхольд. И тут ирония из-за того, что масса механизирована.

Февральский. Разговор двух механиков мы хотим совсем отбросить, так как он ничего не дает.

О. Брик. Видите ли, мне кажется, что в этой сцене совершенно неудачно это механическое голосование, но перекличка по эфиру разных мест — это можно.

Мейерхольд. Этого мы и хотим.

Февральский. Начинается картина с сообщения о размораживании.

Мейерхольд. Вот как мы хотим сделать. Вдруг выходит человек с газетой и прямо говорит, что это «Известия» от 30 января 1936 года, и читает заметку «Оживление организмов». Тогда какой-то другой человек выскакивает: «Позвольте, нельзя ли тут человека, замерзшего в таком-то году, нельзя ли его присобачить к этому самому делу?» И хорошо, что это так конкретно.

Асеев. Это хорошо.

Мейерхольд. Здесь прямо можно сделать упоминание о той организации, которая это делает.

Февральский. Это при Академии наук.

Мейерхольд. А подзаголовок какой?

Февральский. «Конференция по изучению вечной мерзлоты».

Мейерхольд. «Вечная мерзлота!» Это очень хорошо, такое хорошее слово! Присыпкин — который представляет собой вечную мерзлоту *(говорит, смеясь)*.

Асеев. Тут и мерзостность звучит в этом слове.

Февральский. Потом появляются знатные люди, мы хотим, чтобы появились стахановцы, колхозники, зимовщики Арктики и Эльбруса.

О. Брик. То есть пошире развернуть участие в голосовании.

Мейерхольд. Чтобы не было абстракции, а чтобы весь земной шар говорил с помощью этого аппарата. Как сейчас {286} бывает перекличка по радио; в это публика поверит и это не покажется абстракцией:

Л. Брик. Может быть, так и сделать — радиоперекличка.

Мейерхольд. Можно смешать и перекличку, чтобы было так: и люди на сцене голосуют, и вдруг через рупор слышны голоса.

Слова газетчиков передаются дикторам, а то эти газетчики стали избитым приемом мюзик-холла, оперетты и т. д. А лучше дикторы произносят у каких-то аппаратов на сцене. Это какая-то радиостудия, чтобы люди, здесь находящиеся, говорили для тех, кто находится вовне. И опять публика поверит, а потом это публике и интересно, она не знает, как выглядит радиостудия. Это даст и какую-то фантастику. Я всегда чувствую фантастику в радиостудии: закрывают окна, тишина. Мне все это кажется какой-то уэллсовщиной. И это нужно дать. Мне всегда там (в радиостудии) страшновато. Сидишь так, идет передача, вдруг подходит какой-то техник и ногу вашу подымает *(Мейерхольд становится на пол на колени и переставляет чью-то ногу, показывая, как это с ним делали)*, какую-то штучку вытаскивает и потом дальше идет. Мир какой-то страшноватый. С наушниками ходят, через стекло, как в аквариуме, какие-то жесты делают…

Л. Брик. А потом вдруг надпись всплывает — «Говорите громче».

Мейерхольд. Этот мир надо показать.

Февральский. Шестая картина — размораживание. У нас эта картина разбивается на пять небольших сценок. Первая маленькая сценка — «Словарь умерших слов» — это будет не в операционной, а где-то около нее, и Всеволод Эмильевич предлагает…

Мейерхольд. … расширить эту сцену и сделать ее как маленькую интермедию. Кто-то называет слово, а другой в большом словаре находит его значение. Можно даже из публики заказы принимать. Сидит зритель и произносит слово, актер лезет в словарь и разъясняет. И тут надо ряд интересных терминов дать. И очень осовременить можно. Взять такой ряд слов и их сущность вскрыть. Например, «мейерхольдовщина» *(смех)* — злободневно! — в связи со статьей в «Правде»[[301]](#footnote-192). Вдруг словарь берут и в свете будущего дают ответ. Мне кажется, это интересно. Из поэтического фронта можно многое взять — доклад Суркова. Это интересная задача!

{287} Февральский. Самый процесс размораживания — вторая маленькая оценка — мы не хотим показывать, а как в нынешней редакции «Горе уму»…

Мейерхольд. … мы хотим дать голубоватый занавес, а там за ним какие-то блестящие предметы двигаются. И тогда публика больше поверит в таинственность этого размораживания, — черт! что такое ворочают? Дадим шипение соответствующее, потом пар и т. д.

О. Брик. Это и может быть Институтам вечной мерзлоты.

Голос. Должна быть какая-то фантастика, чтобы был сюрприз.

Февральский. Третья маленькая сценка — разговор Присыпкина с врачами.

Мейерхольд. Присыпкина потом принесут еще не совсем размороженным, и тут его еще нужно какими-то тряпочками растирать, косметику еще какую-то делать, приводить в порядочный вид.

Февральский. Четвертая маленькая сценка происходит у подъезда…

Мейерхольд. … мы хотим ее в дождь дать. Там его разморозили, а тут проливной дождь окончательно его приводит в порядок.

Февральский. Он садится в какое-то такси, дальше мы инсценируем эпизод из сценария «Позабудь про камин». Он попадает на улицу Луначарского, дом № 17, только несколько измененный, на котором вывеска «Электростригобрей» (финал четвертой части сценария — кадры 298 – 313). Это стремительная двухминутная пантомимическая интермедия. Она придаст действию большое оживление.

Мейерхольд. Он сразу из операционной попал в переделку. Автоматы мы сделаем так: это будут живые фигуры, которые будут работать.

Февральский. Этой пятой маленькой сценкой кончается шестая картина. Всю седьмую картину мы предлагаем заменить новой: там неверно то, что люди будущего оказываются настолько слабыми, что они сразу поддаются всем болезням, занесенным из прошлого. И потом, сцену ловли клопа Всеволод Эмильевич считает неубедительной. Здесь нужно дать встречу Присыпкина с новыми людьми, среди которых появляются персонажи общежития, но они настолько выросли, что они и Присыпкин говорят на разных языках. «Все попытки сделать из Присыпкина будущего человека разит неудача» (фраза Маяковского из газетной заметки о «Клопе») — может быть одной из тем этой картины. Здесь еще такой момент: Присыпкин чувствует себя неловко в этом мире, и он ищет подходящего для себя занятия. Так что эту сцену предстоит написать целиком заново.

{288} Восьмая картина в основном остается, там только небольшие переделки в конце. Когда Присыпкин говорит: «Я же не для того размерз, чтоб вы меня теперь засушили», — публика всегда ему здесь сочувствовала, так как развлечения, которые ему предлагает Зоя Березкина, не очень-то увлекательны. По тексту Маяковского Присыпкин читает объявление о поисках человека для обкусывания клопом — про себя, и это объявление публика слышит только в следующей картине. Мы теперь делаем по-другому. Он текст этого объявления здесь же читает вслух.

Мейерхольд. А то публика не понимала — появился какой-то листочек, а что в нем — непонятно.

Февральский. Присыпкин, наконец, нашел себе занятие и радостно возглашает лозунг: «Не трудящийся не ест», — он полагает, что вновь стал трудящимся. Он не находил себе работу, а теперь нашел — его клоп будет объедать. (Этот момент мы заимствовали из сценария.)

В начале девятой картины мы хотим выбросить «отцов города», старух и стариков. Детей же мы не только оставим, но и покажем их рассматривающими зверей. Для этого мы вкомпонуем стихотворение «Что ни страница, то слон, то львица». От обезьяны, которой кончается стихотворение, — прямой переход к двуногим. Тут мы предлагаем выставить целый ряд экспонатов — это вроде аллеи прогульщиков в Парке культуры и отдыха. Это такие экспонаты, которых руководители экскурсий будут характеризовать отрывками из стихотворений «Трус», «Слувкака», «Оплетник», «Подлиза», «Ханжа» и т. п. А за ними появится и главный экспонат — Присыпкин.

Меняется и финал: «Граждане! Братцы! Свои! Родные!» — не выйдет, потому что аудитория другая. Присыпкин подумал, что это «свои», а оказалось, что это совсем другие, и он тут теряется.

Вот наша программа, которую мы выдвигаем. Она приемлема?

Л. Брик. По-моему, очень хорошо.

О. Брик. Хорошо.

Февральский. Мы просим вас подумать об этом нашем плане, проверить его идейную и конструктивную основу, наметить более четкие переходы от картины к картине, подработать текстовые моменты.

Мейерхольд. Еще вопрос о названии. Может быть, назвать пьесу ее подзаголовком «Феерическая комедия», но только нужно, чтобы слово «Феерическая» не ассоциировалось с внешней фееричностью, которой было слишком много в прежней постановке и от которой надо освободиться.

Л. Брик. Но здесь «феерическая» в ином смысле. По-моему, это название хорошее.

{289} Мейерхольд. «Феерическая комедия» — это ведь определение, данное Маяковским, и оно торжественно звучит. А в газетах мы сообщим, что переделка сделана на основе не только его пьесы, но и его сценария, и поэтому она возникает как новая вещь. Мы выпустим афишу балаганного характера, где будет видна сама конструкция спектакля. Мы объявим, что будут объясняться термины из книги и что разрешается из зрительного зала заказывать слова. Можно такую афишу сделать, что сама афиша будет феерической. Такой стиль под Маяковского, чтобы публике был ясен весь спектакль. Зритель уже будет начинен каким-то содержанием. И технологически это уже не «Клоп», и правильно будет назвать вещь по-новому.

О. Брик. Меня только смущает, что тут выпадает целая картина (седьмая). Но при том материале, который в ней имеется, правильно, что выпадает, — у Володи это место слабовато и надуманно. Нужно, чтобы здесь была драматическая сцена, нужно Присыпкина очень обидеть.

Асеев. Нельзя ли любовное что-нибудь дать?

Катанян. Всегда было сочувствие зрителя к Присыпкину. Всегда, когда человек скучает, — сочувствуют ему.

Асеев. Нужно, чтобы он был обижен кем-нибудь из зала, скажем, девушкой из зала. Если это будет идти из зала, то зал не будет ему сочувствовать.

Гладков. Это хорошо, сотрется грань между зрительным залом и сценой, и этот момент даст целый ряд приемов.

Асеев. Тут можно связать то, что «вы» теперь уж не те, уже перековались.

О. Брик. Мысль правильна, что во второй части Присыпкин одинок не только на сцене, но и во всем театре.

Мейерхольд. Да, да, да.

Голос. Обязательно надо, чтобы Присыпкин нигде не находил сочувствия.

Мейерхольд. Последний монолог нужно сделать не в порядке просьбы сочувствия у зрительного зала, а в порядке брани, обращенной к зрительному залу, как в «Ревизоре».

О. Брик. В сцене, когда Присыпкин куксится, его можно столкнуть с персонажами первой части и здесь нужно с ними разговор устроить.

Мейерхольд. Образы уже выявлены. Там есть слесарь, есть изобретатель — легко себе представить, что они будут говорить в данной ситуации.

В восьмой картине должна быть также игра с книжками, как там со словами, и здесь можно с книжками сделать такую же интермедию.

Февральский. Главное — придумать эту новую сцену, главное — нужно показать новое, положительное и дать конкретное {290} окружение, противостоящее Присыпкину во второй части.

Голос. Нужно будет поискать у Маяковского намеки.

Голос. Кто играет теперь Присыпкина?

Мейерхольд. Боголюбов. Мне он нравится, он не комикует, но получается смешно. Он с удовольствием работает, по-видимому, ему нравится работа. Мы уже начали работать над «Общежитием»: звучит лучше, чем раньше. Но окружение Присыпкина пока еще абстрактно.

В образе Баяна надо дать какую-нибудь современную фигуру.

Февральский. У Маяковского ясно показано, что Баян — конкретная фигура; особенно это видно в черновой рукописи «Клопа».

Мейерхольд. Нужно, чтобы для этой роли был подобран такой тип, чтобы публика слышала текст Баяна, а в это время видела кого-то еще. Это надо придумать. Должен быть шаркун, верх элегантности и немножко величественный. Может быть, пригласить Андроникова, он замечательно умеет копировать.

(Вопрос о подборе кинокадров решен так: обратиться в Союзкинохронику с просьбой дать людей, которые займутся подбором нужных моментов, а потом попросить С. М. Эйзенштейна их смонтировать.)

## **{****291}** Александр Безыменский Художник современности

Первое мое знакомство с Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом состоялось на спектакле «Великодушный рогоносец». Я увидел не его самого, а его режиссерскую работу.

Я был потрясен. Занавеса нет, суфлер сидит на виду у всех на сцене, актеры в униформе, в глубине сцены конструкция, сначала непонятная, а затем незаметно сливающаяся с действием, работающая на сюжет, реагирующая на психологические нюансы духовной жизни «действующих лиц».

Не могу сказать, что мне понравилась пьеса Кроммелинка, но от Мейерхольда я был в полном восторге. Ярко видны были его огромный талант, его творческие устремления ниспровергателя и первооткрывателя, его уверенная поступь новатора.

Уже лично знакомый с Всеволодом Эмильевичем, я увиден позже спектакли «Смерть Тарелкина», «Д. Е.», «Рычи, Китай!», «Горе уму», «Ревизор», «Лес», «Клоп». Неистощимость режиссерской фантазии Мейерхольда и его творческих поисков продолжала меня восхищать. Меня не смущали зеленый и золотой парики на персонажах «Леса», гусар у ног Анны Андреевны. Я увидел во многом обогащенное прочтение «Ревизора», а уж «Лес» и «Рычи, Китай!», по-моему, были спектаклями превосходными во всех отношениях.

{292} Во время встреч с Всеволодом Эмильевичем у него дома я не раз беседовал с ним о театральном искусстве, о его творческих замыслах, о поставленных им пьесах.

Я увидел перед собой человека, который не только был влюблен в свою профессию, но и жил ею в самом лучшем смысле этих слов. Сложный путь его творческой биографии приводил подчас к приемам режиссерской работы подчеркнуто экспериментального характера, но он сам был искренне убежден в том, что эти приемы нужны для обострения *содержания* драматургического произведения. Многие из его режиссерских выдумок (скажем, стреляющие стулья в «Смерти Тарелкина») или трактовка иных сцен в той или другой пьесе вызывали во мне чувство протеста, но нельзя было не видеть, что эти «вольности» являлись лишь малой частью его новаторской работы в театре и не позволяют нам ни в малейшей степени принижать или охаивать то, что он для советского театра сделал.

Когда я закончил пьесу «Выстрел», у меня не было сомнений в том, что я предложу ее Театру Мейерхольда.

Я читал пьесу у Всеволода Эмильевича в Брюсовском переулке. После окончания чтения он много говорил о репертуаре тогдашних театров страны, он рад был сатирическому звучанию «Выстрела», на ходу планировал режиссерские трактовки отдельных сцен пьесы.

Постановку «Выстрела» поручили Зайчикову, Нестерову, Козикову. Но они построили только фундамент спектакля — и то по прямым указаниям Всеволода Эмильевича. Когда сей фундамент был построен, Мейерхольд взялся за «редактирование» спектакля, и тут-то я оказался свидетелем замечательных примеров его режиссерского творчества. После указаний, советов, прямых распоряжений мастера «ожили» многие диалоги, выразительней зазвучали слова, доходчивей стали афоризмы. От его режиссуры многие эпизоды приобрели размах, точное политическое звучание, художественную остроту и выразительность. Все мастерство Мейерхольда было направлено на то, чтобы усилить социальное звучание пьесы.

Незабываем тот поздний-поздний вечер, когда после очередного спектакля в какой-то крохотной комнатке Всеволод Эмильевич репетировал с актером Старковским монолог Пришлецова.

В середине комнатки стоял не очень большой диван, старенький, как говорится, «задрипанный». На самом диване и вокруг него разворачивалось чтение монолога. Пьяный Пришлецов, один из главных персонажей пьесы, менял десятки поз, всякий раз подчеркивающих текст монолога, — и эти позы в большинстве были рекомендованы Мейерхольдом. И не только рекомендованы, но и *показаны*! Репетиция продолжалась {293} очень долго, ибо Всеволод Эмильевич то и дело останавливал Старковского, подходил к дивану и демонстрировал необходимую для данной ситуации мизансцену, необходимое подчеркивание той или иной фразы, а то какого-либо отдельного слова во фразе. Когда, например, Пришлецов произнес кичливую формулу:

Противны будничные хляби.  
Хочу весь век вождем прожить!  
Пускай перерожденцем быть,  
Но все же в мировом масштабе…

Всеволод Эмильевич крикнул: «Шлепнитесь на пол! Не упадите, а именно шлепнитесь, чтобы ярче засияла и ударила его бревном по голове фраза “в мировом масштабе”… Самостоятельно отрепетируйте, а затем сообщите мне, как вы будете произносить эти слова “в мировом масштабе”. Интонация здесь очень важна».

Когда Старковский произносил заключительные строфы монолога, Мейерхольд велел ему встать на диван в героической лозе и пафосно вещать:

Я сам себе и черт и хват!  
Людские души — кучи хлама.  
Я заявляю людям прямо:  
Я бюрократ! Я бюрократ!  
Я гений! Я подобен чуду!  
Сегодня, может, я умру,  
А завтра, вставши, поутру,  
Сидеть с тобою рядом буду,  
С тобою рядом, лютый враг,  
Сидящий здесь, вот в этом зале…

Наблюдая за Старковским, серьезный, сосредоточенный Всеволод Эмильевич вдруг засмеялся. Актер остановил чтение монолога и, смущенный, стал ожидать какого-либо замечания.

— Нет, нет! — сказал Мейерхольд. — Не волнуйтесь. Все у вас идет хорошо. Я засмеялся своей мысли. Мысль, по-моему, подходящая, но я пока что ее утаю. Продолжайте.

Не сказал нам Мастер, что в ту минуту, когда будут произноситься в спектакле вышеприведенные строки, с вершин колосников *тучи бумажных листков* низвергнутся на Пришлецова, в одиночестве стоящего на дрянном диване, и гений бюрократизма предстанет перед зрителями в символическом и вместе с тем реальном окружении разлетающихся листов бумаги. Стоит кичливый Пришлецов, а сверху падают и падают вокруг него входящие и исходящие — драгоценный для Пришлецова арсенал канцелярий. Эта *символическая* сцена была предельно ясна зрителям, перед которыми только что «гений бюрократизма» дал клятву: «Я поведу весь этот мир, держась за вожжи канцелярий». Эта *реалистическая* {294} сцена всегда вызывала в театре бурную овацию зрителей. До тонкости разработанный Мейерхольдом ход монолога привел к тому, что, когда Пришлецов говорил, обращаясь к зрителям:

Нет сил пройти мне через залу,  
А вы бы пропустили? Да?

не было ни одного спектакля, когда бы из партера или с галерки не раздавался хор голосов: «Нет!», «Нет!», «Не пропустим!»

«Выстрел» очень долго не сходил со сцены Театра Мейерхольда. Не скрою, я был весьма доволен тем, что в столице появилась поговорка: «Безыменский ходит Грибоедовым, а кассир театра гоголем». Гоголем, потому что билеты на «Выстрел» были проданы на много месяцев вперед. Но я был не только доволен, но и счастлив тем, что строки «Выстрела» бытовали в «шапках» газет, в заголовках статей, участвовали в докладах на текущие темы. Прославляла пьеса социалистическое соревнование, только-только начинавшее разворачиваться в 1929 – 1930 годах («Выстрел» был поставлен в декабре 1929 г.), прославляла ударников и ударные бригады, только-только становившиеся реальной силой соревнования.

Нельзя сказать, что Мейерхольда не обеспокоили дикие нападки «налитпостовцев» на пьесу, попытка В. Киршона устроить обструкцию во время представления «Выстрела» и прочие каверзы. Но очень скоро его совершенно успокоили неизменное одобрение зрителей, статья «Правды», отзыв Маяковского, отзыв народного комиссара по просвещению А. С. Бубнова…

{295} Слава Мейерхольда была велика и заслуженна. Режиссеры я актеры любых творческих направлений бесконечно уважали Всеволода Эмильевича, учились у него и пользовались любой возможностью проникнуть в лабораторию его режиссерского творчества.

Мейерхольд шел навстречу этим желаниям. Достаточно вспомнить «открытую репетицию» пьесы Ю. Германа «Вступление». Актеры и режиссеры московских и многих иногородних театров заполнили зал. В заключение показа разнообразных режиссерских приемов пошла репетиция того фрагмента «Вступления», когда безработный инженер Нунбах с глазу на глаз беседует со статуей Гете. Несчастный человек, не нашедший работы, несмотря на высшее образование, человек, вынужденный торговать порнографическими открытками, чтобы прокормиться, ведет разговор с великим поэтам о своей доле, о своей человечьей судьбе и о судьбе всего человечества.

Эта сцена наверняка была скрупулезно режиссерски отредактирована до происходившего показа. Два или три раза вторгшись в монолог, произносимый Львом Свердлиным, Всеволод Эмильевич дал актеру возможность сыграть сцену до конца — и сразу понятным стало, какие краски внесли в этот монолог автор Герман, актер Свердлин и режиссер Мейерхольд.

Герман был превосходен, Свердлин замечателен. Но всего великолепней был Всеволод Мейерхольд…

После постановки «Выстрела» я неоднократно встречался с Всеволодом Эмильевичем и в театре и вне театра. И вот что я хочу засвидетельствовать.

Мейерхольд больше, чем кто-либо другой, искал *современные* пьесы большого политического звучания. Он неустанно искал и новые приемы показа современности. Многие пьесы, поставленные им, удостоверяют это.

Всеволод Эмильевич Мейерхольд, несмотря на «излишества», присущие его творческой манере, оказал огромное революционизирующее влияние на жизнь и работу советского театра и обогатил многообразные режиссерские приемы показа со сцены живой жизни, и в том числе жизни современной, советской.

Это был огромный художник и прекрасный активный деятель нашей эпохи.

## **{****296}** Д. Шостакович Из воспоминаний[[302]](#footnote-193)

Первая моя встреча с Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом произошла в Ленинграде в 1928 году. Всеволод Эмильевич позвонил мне по телефону и сказал: «С вами говорит Мейерхольд. Я хочу вас видеть. Если можете, приходите ко мне. Гостиница такая-то, номер такой-то». Я и пошел.

Не помню, о чем шла беседа. Помню только, что Всеволод Эмильевич опросил, не хочу ли я пойти работать к нему в театр. Я сразу ответил, что такое желание у меня, конечно, есть. В скором времени я поехал в Москву и стал работать в Театре Мейерхольда по музыкальной части.

Еще раньше, до этого были гастроли его театра в Ленинграде. Происходили они в Большом зале Консерватории. Мне очень хотелось попасть на спектакль «Великодушный рогоносец». Но билета у меня не было, и я не мог пройти в театр. Вдруг я увидел, что Всеволод Эмильевич входит в консерваторию. Набравшись храбрости, я подошел к нему и попросил устроить меня на спектакль. Он сказал: «Пожалуйста» — и провел меня куда-то за кулисы, потом в зал и как-то устроил. Но это нельзя считать {297} знакомством. Это, скорее, мое самое первое воспоминание о Всеволоде Эмильевиче.

В 1928 году я пришел в Театр Мейерхольда и в том же году ушел оттуда. Мне как-то не особенно там понравилось. Было слишком много технической работы. Я не нашел себе применения, которое удовлетворило бы и меня и Всеволода Эмильевича, хотя вообще мне было интересно. И самое замечательное — репетиции Мейерхольда. Когда он готовил свои новые спектакли, это было необыкновенно увлекательно, это было захватывающе.

Моя работа в театре, собственно, заключалась в том, что я играл на рояле. Скажем, если в «Ревизоре» актриса по ходу действия исполняла романс Глинки, то я надевал на себя фрачок, выходил, как один из гостей, и садился за рояль. Играл я также и в оркестре.

В то время я жил у Всеволода Эмильевича на Новинском бульваре. Вечерами мы часто говорили о том, что нужно создать музыкальный спектакль. Тогда я много работал, сочиняя оперу «Нос». Как раз в это время у Всеволода Эмильевича на квартире случился большой пожар. И вот, он удивил меня. В этот момент меня не было дома, он подобрал мои рукописи и отдал мне их в полной сохранности. Словом, рукописи мои не погибли. Это был с его стороны прекрасный поступок, ведь у него были вещи куда более ценные.

В 1929 году Всеволод Эмильевич опять позвонил мне по телефону в Ленинграде и пригласил к себе в гостиницу. В тот день он предложил мне написать музыку к комедии Маяковского «Клоп».

В те годы я написал уже ряд музыкальных произведений. Очевидно, ой знал это и заинтересовался. Я как-то не опросил его, а надо было спросить: «Почему вы, собственно, мне звоните?» Тогда это не пришло мне в голову. Мне просто было очень приятно и лестно, что такой замечательный артист мне позвонил. Видимо, его вообще тянуло к молодым художникам, к молодым композиторам.

Я, конечно, сразу согласился, начал писать музыку, играл фрагменты Всеволоду Эмильевичу, он слушал и делал, замечания. Помню, ему нравились эпизоды для трех баянистов. У него в театре было великолепное трио баянистов. Он интересно все это поставил в спектакле.

Не могу не оказать, что «Клоп» мне тогда не нравился. Не нравится и сейчас. Мне кажется, что это неудачное творение Маяковского. Однако авторитет Мейерхольда, решившего поставить эту пьесу, был для меня настолько велик, что я не смел выразить свое мнение. А постановка была замечательная. Музыки в спектакле было сравнительно немного. Помню, что {298} в театре был хороший дирижер — Юрий Сергеевич Никольский, предшественник Анатолия Георгиевича Паппе, тоже превосходного дирижера, который потом стал заведующим музыкальной частью.

Спектакль хорошо принимался зрителями.

Когда я увидел Всеволода Эмильевича в первый раз, он мне понравился. Был скромным, милым, тактичным, гостеприимным, чем-то угощал. Я по наивности думал, что великие люди витают где-то в облаках, что с ними трудно общаться, а он был очень прост, но при этом ни малейшего намека на фамильярность или что-либо подобное.

Я видел многие спектакли Мейерхольда: «Смерть Тарелкина», «Лес», «Мандат», «Учитель Бубус», «Ревизор», «Командарм 2», «Последний решительный», «33 обморока», «Дама с камелиями», «Пиковая дама», «Маскарад».

Во время гастролей театра в Ленинграде я видел и несколько репетиций последнего его спектакля «Одна жизнь» по роману Николая Островского «Как закалялась сталь». Всеволод Эмильевич приглашал меня написать к нему музыку, но я тоща не смог взяться за эту работу[[303]](#footnote-194). Спектакль, как известно, не увидел света.

Чрезвычайно трудно сказать, какой из этих спектаклей произвел на меня наиболее сильное впечатление. Все было необыкновенно интересно. И все-таки, пожалуй, ближе всего мне был «Ревизор», может быть потому, что в нем было какое-то соприкосновение с моей работой над оперой «Нос».

Мне также очень понравилась «Пиковая дама». Этот спектакль, поставленный в Ленинградском Малом оперном театре, вызвал большие споры в музыкальных кругах. Спорили много, но победителей не судят. Публика очень интересовалась и ходила на спектакль. Он пользовался большим успехом, хотя выступали в нем не самые лучшие артисты. Лучшие сосредоточились в Театре имени Кирова, бывшем Мариинском.

До сих пор у меня перед глазами стоит Н. И. Ковальский, который великолепно исполнял Германа. Мейерхольд, войдя в незнакомый коллектив, каким-то образом открыл этого артиста, который раньше мало выделялся.

Помню сцену в спальне и изумительное исполнение Н. Л. Вельтер роли графини. Удивительная была артистка. Всеволод Эмильевич умел раскрыть талант человека. Он нашел общий язык с замечательным дирижером Самуилом Абрамовичем Самосудом. На меня, как на музыканта, спектакль произвел сильное впечатление. Теперь я жалею, что не видел других {299} оперных постановок Мейерхольда, например «Каменного гостя», тем более, что из всех Дон-Жуанов больше всего люблю эту оперу.

В «Пиковой даме» кое-что, думается, было сделано Мейерхольдом чрезмерно смело. Может быть, не всегда было нужно передавать арии одного действующего лица другому. Может быть, не надо было в конце показывать Германа в сумасшедшем доме. Но если бы я не знал подлинника «Пиковой дамы», то расценил бы спектакль Мейерхольда как цельное и очень сильное произведение.

Как ни странно, я смутно помню разговоры Мейерхольда о музыке, как таковой. Помнится, что он любил Шопена, Листа, Скрябина. С большим восхищением отзывался о Сергее Сергеевиче Прокофьеве. А когда познакомился с Виссарионом Яковлевичем Шебалиным, полюбил его музыку, и не только ту, которую Шебалин писал для спектаклей Мейерхольда. Он посещал все концерты, где исполнялись произведения Шебалина.

Посещал Всеволод Эмильевич и мои концерты. По-моему, он хорошо относился к моей музыке, и у него даже возникло намерение поставить оперу «Леди Макбет Мценского уезда». Но, видимо, ему трудно было оторваться от работы в своем театре, и его намерения не осуществились.

Всеволод Эмильевич часто просил меня играть ему и мои и чужие произведения. Он всегда слушал музыку с большим интересом, очень ее любил и чувствовал.

Несомненно, он оказал на меня творческое влияние. Я как-то по-иному даже стал писать музыку. Хотелось в чем-то стать похожим на Мейерхольда.

Писатели, художники, композиторы почему-то часто конфузятся или боятся говорить, что на них повлиял тот-то или тот-то. Но этого не стоит стесняться. Влияние — это явление закономерное. Хорошо, когда на вас влияет какой-либо крупный художник. До сегодняшнего дня на меня влияют многие литераторы, художники, композиторы, особенно наши современники, и мои сверстники, и более молодые.

Под влиянием Мейерхольда я понял, что творчество это не только вдохновение — как птица в полете, а большая, вдумчивая работа. Я видел, как Всеволод Эмильевич много думал, как он готовился к каждой репетиции. Я понял, что творчество — это огромный труд, который требует отдачи всего себя, а не занятие между прочим.

Но бывало и так: задумает Мейерхольд какую-нибудь сцену (он иногда делился со мной, когда я жил у него на Новинском бульваре). А потом приходит на репетицию, и тут начинается блестящая, совершенно поразительная импровизация. Он ставил сцену совсем не так, как рассказывал вчера.

{300} Большой подготовительный труд, большая работа разума и чувства восхищали меня. После встречи с Мейерхольдом я стал еще больше работать, глубже готовиться к каждой своей следующей композиции. Заражало вечное стремление Мейерхольда двигаться вперед, искать и каждый раз говорить новое слово.

Впрочем, надо сказать, что иногда музыка в его спектаклях производила несколько странное впечатление. Так, например, в постановке «Учителя Бубуса» была подобрана музыка из произведений Шопена и Листа, и, мне кажется, она не всегда совпадала с самой пьесой и со спектаклем.

И даже в «Ревизоре» не вся музыка была подобрана так, как этого бы хотелось. Хорошо была введена музыка в «Горе от ума», или «Горе уму», как назывался спектакль в ГосТИМе. Там Чацкий музицировал, играя на рояле классические пьесы-Бетховена, Моцарта, Фильда. Это было интересно и убедительно.

Последняя наша встреча произошла в Ленинграде в 1939 году. Я возвращался домой. В квартире у меня никого не было, семья жила на даче, а у меня что-то случилось с ключом, и я никак не мог открыть входную дверь. Вдруг смотрю, Всеволод Эмильевич поднимается по лестнице. Он шел на этаж выше, где жил чемпион СССР по гимнастике Н. П. Серый. Они вместе должны были поставить физкультурный парад на Дворцовой площади в Ленинграде и на Красной площади в Москве. Всеволод Эмильевич застал меня за непривычным занятием — я ковырялся в замке. Он начал мне помогать, и мы вместе открыли дверь. Мы договорились, что завтра или послезавтра он ко мне зайдет.

Но он не пришел…

В заключение хочется сказать: нередко велись разговоры о том, что, дескать, Мейерхольд подавлял актеров своим режиссерским величием, что актер в его театре как-то терялся. Это нелепость, если вспомнить таких артистов, как Ильинский, Бабанова, Зайчиков, Гарин, Мартинсон, Свердлин, Боголюбов, Зинаида Райх, Тяпкина, Логинова, Атьясова. Это ярчайшие актерские индивидуальности. И все они ученики Мейерхольда. Он обучал их актерскому искусству и находил в них то, что было самым ценным, — их индивидуальность.

Роль Мейерхольда в искусстве театра поистине грандиозна. Я счастлив, что сейчас его вспоминают, изучают, выходят его книги и книги о нем. Но этого мало. Надо бы восстановить «Маскарад» и «Пиковую даму», которые произвели огромное впечатление на всех, кто видел эти спектакли. Надо восстановить «Ревизор», «Последний решительный», «Лес», «Командарм 2» и др. Это были действительно большие и прекрасные явления советского театрального искусства.

## **{****301}** Л. Варпаховский О театральности музыки и о музыкальности театра

Неоценима новаторская деятельность Всеволода Эмильевича Мейерхольда в театре. Буквально нет области в многогранном искусстве сцены, в которой он не оставил бы яркий след. Одним из его достижений является связь, установленная им между театром и музыкой. Недаром, когда говорят о мейерхольдовском театре, в первую очередь вспоминается необыкновенная музыкальность его спектаклей.

Если в бытовом, натуралистическом театре музыка, как правило, допускалась лишь по ходу действия, когда это совпадало с жизненными обстоятельствами пьесы, или как увертюра перед началом действия, то Мейерхольд, разрабатывая теорию и практику условно-реалистического театра, рассматривал значение музыки неизмеримо шире. Для сочинения своих спектаклей он изучал и заимствовал законы музыкальной композиции и свободно вводил музыку в драму, руководствуясь не только бытовым оправданием. «Каждый из режиссеров должен быть не просто режиссером, а режиссером-мыслителем, режиссером-поэтом, режиссером-музыкантом, — говорил Мейерхольд, — не в том смысле, что он будет либо на скрипке, либо на рояле играть, а в том смысле, что он проникается формулой, которая {302} на сегодняшний день не потеряла значения, формулой Верлена: De la musique avant toute chose[[304]](#footnote-195)»[[305]](#footnote-196).

В беседе с коллективом пражского театра «Д‑37» Мейерхольд вновь возвращается к этой же теме: «Скажу вам в порядке информации: я из музыкальной семьи. С детства учился играть на рояле, а потом долгие годы на скрипке. Первоначально должен был посвятить себя музыке, потом оставил ее и пошел в театр. Свое музыкальное воспитание я считаю основой своей режиссерской работы»[[306]](#footnote-197).

Первые заметные поиски Мейерхольдом нового подхода к музыке в театре следует отнести к 1905 году, когда он в содружестве с К. С. Станиславским создавал Театр-студию на Поварской. Тридцатилетний режиссер, прошедший школу Художественного театра, имел к тому времени за своей спиной 155 постановок! Трудно поверить в такую цифру, но факты остаются фактами. Как известно, после ухода из Художественного театра в 1902 году, Мейерхольд уехал в провинцию и там в Труппе русских драматических артистов под управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда и в Товариществе новой драмы в Херсоне, Севастополе, Тифлисе и Николаеве поставил все эти спектакли. Именно там Мейерхольд овладел основами режиссерского ремесла, и там же зародились его мечты о новом театре, противостоящем натурализму.

Для постановки пьесы М. Метерлинка «Смерть Тентажиля» в Театре-студии Мейерхольд пригласил молодых художников нового направления С. Ю. Судейкина и Н. Н. Сапунова, а для написания музыки никому не ведомого композитора Илью Саца. Эта встреча оказалась весьма знаменательной и для режиссера, и для композитора.

Любопытно познакомиться с одним из рапортов Мейерхольда, которые Всеволод Эмильевич отправлял после каждой репетиции Станиславскому. Данный рапорт свидетельствует о первой встрече Мейерхольда с Сацем. Привожу отрывок из этого документа:

«Пьеса “Смерть Тентажиля”.

Беседа вторая.

Начало в 7 часов.

Окончание в 10 1/2 часов.

Замечания: выправляется текст ролей.

Потом снова беседа, которая сильно подожглась присутствием молодого композитора из “новых”, Ильи Саца, который экспромтом принимает самое горячее участие в беседе. И странно, не имея никакого предварительного разговора со мной, он {303} высказывает те же взгляды на душу метерлинковского творчества»[[307]](#footnote-198).

Совместная работа Ильи Саца с Мейерхольдом наложила отпечаток на всю дальнейшую деятельность композитора в Художественном театре. Он убедился в том, что без режиссерского подхода к пьесе не может быть угадан музыкальный сценарий спектакля — где и какая музыка должна прозвучать на сцене, я что коллективный характер творчества в театре накладывает на композитора особые обязательства. «Кроме того, чтобы быть музыкантом, надо еще уметь забыть, что ты музыкант», — впоследствии говорил Илья Александрович. И поэтому, прежде чем: начать писать музыку, он режиссерски изучал пьесу, ходил на репетиции и по ходу работы режиссера с актерами делал лишь черновые наброски, которые впоследствии, когда спектакль уже складывался, превращались в законченное музыкальное сочинение. Илья Сац чувствовал и понимал, что музыка в театре не должна иллюстрировать происходящее на сцене и не должна быть аккомпанирующим фоном, она рождается из спектакля и в то же время формирует спектакль. Музыка, написанная в стороне от спектакля, как бы ни был талантлив композитор, никогда не станет его органической составной частью.

«“Пер Гюнт” Грига едва ли уступает “Перу Гюнту” Ибсена, — писал В. И. Немирович-Данченко, — но “Пер Гюнт”, вдохновленный Ибсеном, произведение совершенно самостоятельное. Его место — концертный зал. И когда играют поэму Ибсена в сопровождении музыки Грига, как это было допущено в Художественном театре, то слушатель обретается в непрерывной раздвоенности, его напряженное внимание то и дело переносится из настроений концертной акустики в театрально-драматическую. С ощущением чувствительных сдвигов или толчков. И от этого драма теряет в своей непосредственности, в своей динамической непрерывности, а музыка в той четкости и незасоренности, какую она имела бы в концерте»[[308]](#footnote-199).

Творчество Ильи Саца было неотделимо от творчества театра. Режиссеры и актеры, работавшие вместе с Сацем, свидетельствуют, что иногда ключ к решению сцены, к ее интерпретации композитор находил в музыке раньше, чем режиссеры и актеры находили ее на сцене. В таких случаях сцена шла за музыкой. В. И. Качалов вспоминает, что однажды во время репетиций «Драмы жизни» Леонида Андреева, которую ставили К. С. Станиславский и Л. А. Сулержицкий с музыкой Саца, после очень мучительных и неудачных поисков какой-то сцены {304} к нему вдруг подбежал радостный Сулержицкий со словами: «Ну, пошло, Сац так заиграл! Все объяснения и мои и Станиславского побледнели. Музыка Саца заставила понять то, что не в силах были передать все наши слова»[[309]](#footnote-200).

Спектакль «Смерть Тентажиля» почти весь шел в сопровождении музыки. Она возникала не только в тех случаях, когда надо было поддержать внешние эффекты пьесы, как, например, вой ветра, прибой волн, гул голосов, но и все подчеркнутые режиссером особенности «внутреннего диалога» также выявлялись с помощью музыки. Сац вместе с Мейерхольдом буквально колдовал в поисках новых неведомых созвучий. Спутывая тембры, уничтожая материальность звука, Сац заставлял петь хор с закрытыми ртами, присоединял к оркестру шуршание брезента, по-новому использовал звук медных тарелок, с помощью струйки воздуха из мехов заставлял звучать гонг. Сац был недоволен, когда самый звук был слишком материален и знаком, когда чувствовалось, что где-то в люке стоит хор и поет по палочке дирижера. Он так же упорно экспериментировал с составом оркестра, чтобы избежать концертности звучания. Так, например, он выбрасывал середину оркестра, оставляя только его края: флейту и контрабас, скрипку и тубу, вводил сурдинки для медных инструментов и давал инструментам новую функцию в партитуре, словом, делал все, чтобы оркестр не звучал привычно, как в опере или на концертной эстраде.

К сожалению, пьеса Метерлинка не была доведена до премьеры. Театр-студия закрылся поело генеральной репетиции. Однако значение этого спектакля в преодолении влияния бытового, натуралистического театра было огромным. Генеральная репетиция оставила после себя не только живой след в памяти людей, но и значительную литературу.

Одним из самых запоминавшихся моментов не показанной зрителям премьеры была общая музыкальность всего спектакля и особенно его отдельных моментов, связанных с музыкой Ильи Саца, в ее непривычном сочетании с драматическим действием. Через несколько лет Л. Сулержицкий говорил, что Илья Сац добился в «Смерти Тентажиля» такого впечатления, что его не могут забыть все, кто присутствовал на этой репетиции. «Кто бывал на репетициях “Тентажиля”, — подтверждал Р. М. Глиэр, — тот помнит жуткую красоту как самой музыки, слившейся в одно целое с драмой и декорациями, так и необычайных звучностей, впервые найденных И. А. Сацем»[[310]](#footnote-201). М. Ф. Гнесин, написавший через двадцать лет музыку к мейерхольдовскому {305} «Ревизору», признавался, что он находился под влиянием театральной музыки Саца.

Приходится очень сожалеть, что творческая встреча Всеволода Мейерхольда и Ильи Саца была единственной. Несмотря на это, она была для обоих очень плодотворной, радостной и, несомненно, оказала большое влияние на дальнейшее развитие театра.

Изучая мейерхольдовские постановки, мы видим, что после встречи с Ильей Сацем Мейерхольд привлекал к работе композиторов, руководствуясь самыми высокими требованиями. Достаточно перечислить их имена: Р. М. Глиэр, А. К. Лядов, А. К. Глазунов, М. Ф. Гнесин, Б. В. Асафьев, Д. Д. Шостакович, В. Я. Шебалин, Г. Н. Попов, С. С. Прокофьев.

С некоторыми из них он работал по нескольку раз, но, пожалуй, композитором, с которым Мейерхольд работал больше всего, поставив совместно семь спектаклей, был Виссарион Яковлевич Шебалин. Первая их встреча состоялась в 1929 году, когда двадцатисемилетний Шебалин только окончил Московскую консерваторию и стал ее аспирантом. К тому времени Виссарион Яковлевич уже написал несколько романсов, свою Первую симфонию, Первый струнный квартет и Первую сонату для фортепьяно, но известен он был только узкому кругу музыкантов. Мейерхольд имел удивительную способность находить среди начинающих поэтов, художников и композиторов людей, имена которых со временем становились знаменитыми. Так было в начале его режиссерской деятельности с Ильей Сацем, так стало через двадцать лет в последний период работы с Виссарионом Шебалиным.

Начав в 1929 году с музыки к пьесе «Командарм 2» И. Сельвинского, Шебалин на протяжении восьми лет работы с Мейерхольдом последовательно пишет музыку почти для всех его постановок:

1930 год. В. Маяковский, «Ваня».

1931 год. Вс. Вишневский, «Последний решительный».

1933 год. Ю. Герман, «Вступление».

1934 год. А. Дюма-сын, «Дама с камелиями».

1935 год. А. Пушкин, «Каменный гость» (радиоспектакль).

1937 год. А. Пушкин, «Русалка» (радиоспектакль).

1937 год. Л. Сейфуллина, «Наташа» (спектакль не был выпущен).

Ко всем этим работам Шебалин относился очень серьезно и впоследствии музыкальный материал некоторых из них вошел в его симфонические и камерные сочинения.

Всего Шебалиным было написано тридцать пять сочинений для театра. После Мейерхольда он работал с Завадским, Хмелевым, Сахновским, Симоновым, Захавой, Таировым и другими {306} крупными режиссерами. Но работа с Мейерхольдом занимала в его биографии особое место. В архиве жены композитора А. М. Шебалиной хранятся неопубликованные воспоминания Виссариона Яковлевича, в которых есть важные признания. Шебалин писал:

«С конца двадцатых годов я начал писать музыку для драматических спектаклей. Писал много для разных театров, и с увлечением. *Особенно интересно и поучительно было работать с В. Э. Мейерхольдом. Он придавал серьезное значение музыке, как активному компоненту действия. Деятельность в этом жанре помогла мне ощутить законы театра, воспитывала чутье музыкально-сценического эффекта*…» (разрядка моя. — *Л. В*.).

Отношение Мейерхольда к музыке в спектакле, как к одному из действенных компонентов, ко многому обязывало композитора, и он на это ответил изучением театра, изучением законов драматургии. Его не смущали ни, казалось бы, прикладное значение музыки, ни ограниченные оркестровые возможности театра. Подобно Илье Сацу, он понимал, что к малому составу театрального оркестра нельзя подходить, как к большому симфоническому, и что две скрипки не могут заменить звучание целой скрипичной группы. «И для маленького состава можно написать так, что будет хорошо звучать, — говорил он композитору Н. Александровой. — Ну, скажем, для рояля, ударных и трубы!»[[311]](#footnote-202)

Талант, высокая музыкальная культура и опыт работы с Мейерхольдом сделали Шебалина непревзойденным театральным композитором. Он как бы принял эстафету из рук Ильи Сапа.

Это великолепно понимал Мейерхольд. Недаром в последние годы творчества он приглашал Шебалина писать музыку чуть ли не для каждой своей постановки.

Многолетний союз Мейерхольда с Шебалиным достоин того, чтобы быть изученным. Полезно рассмотреть все имеющиеся материалы их совместной работы. Это относится и к опыту создания советской трагедии — к пьесе И. Сельвинского «Командарм 2», и к пьесе Ю. Германа «Вступление», и, наконец, в первую очередь к спектаклю «Дама с камелиями». Это была их пятая совместная работа, и строилась она на взаимопонимании и вере друг в друга. Поручая Шебалину написать музыку к «Даме с камелиями», Мейерхольд писал ему:

«Милый Виссарион Яковлевич, Вы лучше меня знаете, что надо. Никто никогда не удовлетворял нас так, как Вы. Любим Вас очень и как композитора и как Виссариона Яковлевича».

{307} Примерно в те же дни Виссарион Яковлевич пишет ответное письмо заведующему музыкальной частью ГосТИМа — А. Г. Паппе, которому Мейерхольд поручил практические переговоры с Шебалиным.

«24/VI-33 г.

Дорогой Толя!

Передайте, пожалуйста, Всеволоду Эмильевичу, что я не только согласен, но и чрезвычайно рад предлагаемой им работе. Если бы даже я и был чертовски занят, то для того, чтобы поработать с Всеволодом Эмильевичем, я готов отказаться от любой другой работы и предать ее анафеме»[[312]](#footnote-203).

Рассмотрим же, как практически развернулась работа Мейерхольда с Шебалиным над постановкой спектакля «Дама с камелиями».

Репетиции «Дамы с камелиями» начались весной 1933 года и продолжались летом во время гастролей театра в Харькове, Виннице и Одессе. Это были беседы и читки пьесы, на которых редактировался перевод Густава Шпета, определялись характеры персонажей пьесы и уточнялись их взаимоотношения, выяснялись столкновения, конфликты, кульминации, определялся, как любил говорить в те времена Всеволод Эмильевич, «смысл игры» каждого действующего лица в эпизоде, акте и во всей пьесе в целом.

Во время этих репетиций Мейерхольд увлек актеров своими удивительными рассказами о будущем спектакле и о новой трактовке пьесы Дюма, как драмы социальной. Он говорил о том, что «Даму с камелиями» следует рассматривать, как первую часть будущей трилогии театра о женщине. Маргерит Готье — образ женщины, раздавленной капитализмом (женщина-товар). Вторая часть трилогии будет посвящена женщине, борющейся с капиталистическим обществом, женщине-революционерке — Софье Перовской. Такая пьеса была заказана театром драматургу В. Волькенштейну. Наконец, третью часть трилогии театр заказал поэту Борису Корнилову о женщине наших дней, о ткачихе Груне Корнаковой, женщине современной, свободной, строящей новую жизнь.

«Если нам удастся заставить зрителя следить с вниманием за всеми перипетиями женщины, угнетаемой “сильной частью человеческого рода” (мужчина), — говорил Мейерхольд, — мы будем считать себя удовлетворенными; мы покажем, что полное раскрепощение женщины возможно лишь там, где достигнуто полное уничтожение эксплуатации человека человеком, то есть в том мире, который строит бесклассовое общество»[[313]](#footnote-204).

{308} Самым удивительным было то, что Мейерхольд, когда актеры еще только-только получили роли, вызвал на первые же репетиции дирижера театра А. Г. Паппе и концертмейстеров — Е. В. Давыдову и А. Ф. Мускатблита. Они получили задание принести побольше нотного материала.

— Что же именно может понадобиться? — пытались уточнить музыканты.

— Принесите оперетты Лекока и Оффенбаха, — ответил Всеволод Эмильевич, — принесите как можно больше разных вальсов, полек, галопов, характерных для Франции второй половины XIX века.

Никто тогда не подозревал, сколько возникнет сложностей именно в этом разделе работы, когда на репетициях потребуется подобрать ту или иную музыку. Хоть она и временная, репетиционная, но все равно часами будут проигрываться все имеющиеся в запасе у концертмейстеров польки, вальсы, будут перерыты все музыкальные магазины и нотные библиотеки, и, в конце концов, самим придется с грехом пополам сочинять музыку, нередко подсказанную и даже напетую Мейерхольдом.

Трудно было понять, почему, например, при исполнении всего запаса «медленных и нежных» вальсов Всеволод Эмильевич, прослушав обыкновенно несколько тактов, кричал: «Нет!», или «Пошлятина!», или «Слишком салонно!». И вдруг, словно победным кличем, зал оглашался всем нам отлично знакомым мейерхольдовским возгласом: «Хорошо!» Думаю, что вопрос был вовсе не в ценности самой музыки, не в ее качестве, а в структуре задуманной режиссером сцены и в ее связи с музыкой, субъективно угадываемой и почувствованной Мейерхольдом.

На первых же читках за столом Мейерхольд определял места, где вступала музыка и где она оканчивалась (в ходе дальнейших репетиций иногда происходили изменения, но это бывало крайне редко), подбирал временную музыку на репетиционный период, определял ее образно-эмоциональный характер, тональность, темп, метр, ритмический рисунок. Наконец, Мейерхольд на тех же репетициях выверял общую партитуру спектакля, деля пьесу на части не столько по событиям, сколько по музыкальному ощущению, по законам музыкальной композиции.

В период созревания режиссерского замысла спектакля Мейерхольд и Шебалин жили в разных городах, и именно этому обстоятельству мы и обязаны тем, что были написаны два интереснейших письма Мейерхольда, в которых дано подробное режиссерское задание композитору. Эти письма, датированные 24 июня 1933 года из Винницы и 16 июля того же года из Одессы, были опубликованы в двухтомнике сочинений Вс. Мейерхольда {309} и в его «Переписке»[[314]](#footnote-205). Несмотря на это, я решаюсь вновь процитировать их чуть ли не полностью, дополняя фактическими сведениями о ходе репетиционной работы. Это поможет по-новому раскрыть конкретное содержание мейерхольдовских писем, вернуть им в какой-то мере их действенную силу, которую они имели в период создания спектакля.

Во время репетиций «Дамы с камелиями» работа Мейерхольда над музыкальной стороной спектакля была одним из объектов моих наблюдений. Я тщательно собирал и фиксировал не только музыкальные номера, отобранные для сопровождения того или иного эпизода пьесы, но и музыку, отвергаемую Мейерхольдом в момент ее подбора. Таким путем я пытался уловить различие между музыкой, которая казалась Мейерхольду подходящей к сцене, и музыкой неподходящей. Я тщетно надеялся разгадать мейерхольдовскую «тайну», не понимая, что в творчестве не все может быть объяснено и разгадано. В моем архиве тогда собралось по пять-шесть вариантов для каждого музыкального эпизода. Библиотечные ноты я переписывал, а собственные ноты концертмейстеров настойчиво выпрашивал.

Право, удивительно было найти в 1971 году в материалах ЦГАЛИ толстую папку с надписью:

«Государственный театр имени Вс. Мейерхольда.

Режиссерская часть.

Запись режиссером Л. Варпаховским планировочных репетиций по подбору музыкального оформления к спектаклю “Дама с камелиями” (с записью и приложением нот, использованных на этих репетициях).

Крайние даты: 1933 – 1934 гг.

Количество листов 125»[[315]](#footnote-206).

Сто двадцать пять листов, или же 250 страниц, собранного на репетициях нотного текста и подробных объяснений к каждому номеру! На эти самые номера и ссылается Мейерхольд в своих письмах к Шебалину.

Итак, перехожу к его письмам:

*Дорогой Виссарион Яковлевич*,

*прошу Вас простить мне мою ошибку: обещав Вам побеседовать с Вами о музыке к «Даме с камелиями», о том, что нам хочется иметь от Вас для этой пьесы А. Дюма-сына, я не постарался выкроить хоть полчасика из моего бюджета времени, которое хотя и сильно было загружено в Москве делами и работами, но все же не настолько, чтобы не вместить в себе столь важного для нас обоих, необходимого получаса для нашей беседы*.

{310} Для Мейерхольда был характерен второй этап работы над спектаклем. После того как изучена пьеса, автор, эпоха, иконография, история и т. п. (первый этап работы), Мейерхольд, еще до начала репетиций, приступал к сочинению спектакля. В этом втором этапе принимали участие режиссура, художник и композитор. В данном случае Мейерхольд и Шебалин находились в разных городах, и своими письмами Всеволод Эмильевич пытался хоть до некоторой степени восполнить несостоявшуюся беседу. Это благоприятное для нас обстоятельство позволяет как бы присутствовать на беседе режиссера с композитором и услышать задание Шебалину по пунктам. Начал Мейерхольд с общей характеристики стиля будущего спектакля и его социальной атмосферы.

*Пьесу Дюма мы переносим из 40 – 50‑х годов в конец 70‑х годов. На действующих лиц этой замечательной драмы мы смотрим глазами Эдуарда Мане. Для выражения идеи, вложенной в эту пьесу ее автором, нами заостряемой, эта фаза буржуазного общества кажется нам более благодарной в свете тех заострений, которые мы намерены провести в нашей композиции этого спектакля*.

*В музыке не «Invitation à la valse»[[316]](#footnote-207) Вебера должно волновать Маргариту, не фантазия Розелена*.

*Мы берем время расцвета* ***канкана***.

*А* ***вальс****, плавный, медленный, прозрачный, скромный, даже наивный (Ланнер, Глинка, Вебер) переходит в сладострастный, пряно-цветистый, стремительный (Иоганн Штраус). Явный декаданс. Расцветом кабаре в разлагающемся Париже (великолепные традиции Флобера, Стендаля, Бальзака далеко позади, одинокий Мопассан бежит из Парижа от Эйфелевой башни) разливается море скабрезных песенок. Diseur’ы и diseuse’ы[[317]](#footnote-208), они и на сцене и в салонах, рассыпают по зрительным залам непристойности без лирики (Флобер: «непристойность всякая допустима, если она лирична»)*.

*Царство Мистингетт. Новая «мораль» в семье с обязательным присутствием «друга». «Содержанка» — ходкое словцо для нового типа парижанки. Молодежь показывает себя во всем блеске на празднике четырех искусств, где разврат альковный вырастает в разврат вселенский*.

*Вот атмосфера, в которой погибает Маргарита Готье*.

От этой общей характеристики, в которой Мейерхольд указал композитору на перенесение времени действия, с ссылкой на художников-импрессионистов, под влиянием которых будет складываться внешний образ спектакля, дав общий музыкальный {311} ориентир, Всеволод Эмильевич переходит к конкретным заданиям. Тогда в июне репетировался в Виннице первый экспозиционный акт пьесы — вечер в доме Маргерит Готье. Артисты читали пьесу по ролям, сидя за столом, в сопровождении рояля. Уже была выбрана и размечена временная репетиционная музыка. Задания Шебалину по каждому отдельному номеру полностью совпадают с требованиями Мейерхольда, которые он предъявлял концертмейстерам на репетициях. Сообщение Виссариону Яковлевичу детализировано, поскольку репетиционная музыка не только выбрана, но и размечена в соответствии с актерской читкой.

*Уточнен пока первый акт для Вашей работы*.

*В экземпляре пьесы, который Вам одновременно посылается, отмечены все моменты первого акта, где есть музыка, и указан хронометраж*:

*Вот некоторые подробности и направляющие разъяснения*.

*Варвиль — у нас военный, нечто вроде «майора», очевидно, посетитель всяких варьете, балетоман, циничный при внешней воспитанности. Играет на фортепиано*.

Мейерхольд так подробно характеризует личность Варвиля, так как в первом акте он, по замыслу режиссера, играет на рояле и композитору важно понять диапазон и вкус военного балетомана.

*Музыка первого акта*.

*«Мадам Нишет, мадам Нишет…» Варвиль подобрал какую-то рифму на «Нишет» и, сымпровизировав две двусмысленные строчки, напевает их на мотив непристойного куплета, аккомпанируя себе на рояле*.

Когда за столом начались репетиции пьесы, это был первый музыкальный эпизод. Нанин — служанка Маргерит — вяжет на спицах, а в гостиной гость — «майор» Варвиль. Ждут прихода Маргерит из оперы. Неожиданно вошла молоденькая мидинетка, подруга Маргерит — Нишет. Узнав о том, что Маргерит нет дома, она тут же уходит. Естественно, Варвиль начинает расспрашивать у Нанин о мадемуазель Нишет. Узнав, что она не мадемуазель, а мадам, Варвиль не может пройти мимо этого факта. Мейерхольд просит Старковского, игравшего роль Варвиля, подсесть к роялю, а пианистов подобрать несколько тактов фривольной музыки.

Проигрываются многие произведения до тех пор, пока Мейерхольд не останавливается на салонной пьесе Ф. д’Орсо «Когда настанет вечер». Мейерхольд просит Старковского сказать реплику: «Ах, значит, *мадам* Нишет» — и заиграть на рояле, подпевая: «Мадам Нишет, мадам Нишет». Мелодия выбранной пьесы не соответствует размеру, но тут же на репетиции ритмический рисунок видоизменяется. Варвиль — Старковский {312} поет и играет, вкладывая в свое исполнение пикантный смысл. Мейерхольд очень доволен. Получается яркая экспозиция нравов, отношения к женщине и характеристика самого майора. Действие пьесы как бы остановилось, но это не противоречит обстоятельствам — ведь Нанин и Варвиль ждут.

Мейерхольд тут же пишет письмо поэту М. А. Кузмину с просьбой сочинить текст песенки Варвиля, разумеется, подробно объясняя ему ситуацию[[318]](#footnote-209). Через несколько дней Кузмин присылает семнадцать стихотворных строчек. Мейерхольд их редактирует и получается шесть коротких стихов:

Мадам Нишет!  
На целом свете  
Подобной нет.  
Майор, корнет  
Бегут, как дети,  
К мадам Нишет.

Хотя М. А. Кузмин и приписал: «Делить и дробить как угодно» — ничего не получалось. Текст не укладывался в размер. Пришлось Старковскому петь, как на первых репетициях.

Этому номеру не повезло и в дальнейшем. Когда Шебалин, следуя репетиционному образцу, дал свой вариант на слова Кузмина, артист П. И. Старковский совсем запутался. Он слишком привык к репетиционной музыке и спеть новую было выше его возможностей, хотя Шебалин мало в чем изменил характер номера. Всеволод Эмильевич негодовал. Он решил снять артиста с роли — пропадал важный нюанс в характеристике Варвиля с его циничным отношением к женщине, — но Старковский отлично репетировал, и это вынудило Мейерхольда отступить. В результате пришлось отказаться от чудесного номера, на который было затрачено столько усилий! Впоследствии на спектаклях эта песенка звучала только в фортепьянном изложении. Вот какие опасности таит момент замены музыки репетиционной музыкой, сочиненной композитором. Это отлично знал Мейерхольд и поэтому был так скрупулезен в своих заданиях.

*Варвиль играет не фантазию Розелена, а мелодию скабрезной шансонетки какой-нибудь модной дивы (Мистингетт 70‑х годов)*.

*Примечание. На репетиции (хотя выбор нотного материала у них был очень скуден) игралось что-то танцевальное вроде pas de quatre на 12/8*.

Все гости собрались и ждут приглашения к ужину. Идет игривая беседа. Маргерит усаживает Варвиля за рояль. Он играет, но его никто не слушает, гости оживленно переговариваются. {313} Артюр[[319]](#footnote-210) иронически бросает реплику: «Что вы там играете, Варвиль?» Джиголо дает характеристику: «Грациозная штучка!» Это определение, видимо, послужило отправной точкой для поисков музыки. Мейерхольд вспоминает, что, когда проигрывалась музыка для других эпизодов, он слушал какой-то па‑де‑катр. У пианистов имеется толстый сборник разных пьес с оригинальным названием «Нувелист»[[320]](#footnote-211). Они находят там эту «грациозную штучку» на 12/8, и сцена ставится под эту музыку.

Шебалин впоследствии посмотрел этот эпизод на сцене и, не посчитавшись с заданием Мейерхольда, написал очаровательную пьесу на 2/4 в темпе vivo. Музыка в этой сцене была фоном, и композитор понял, что он может в данном сочинении быть более свободным. Зато он удивительно угадал атмосферу и характер эпизода. Он написал действительно «грациозную штучку».

В период летних репетиций у Мейерхольда еще не возникала идея разделить первый акт пьесы на три картины, как это было сделано впоследствии. Сбор гостей, ужин, ночная оргия и знакомство Маргерит и Армана — все эти эпизоды следовали один за другим. Середина акта строилась как своеобразный дивертисмент. Должны были петь Адель и Прюданс — подруги Маргерит. Однако решение ввести в эту сцену песенку Маргерит заставило Мейерхольда отказаться от пения Адели, о котором есть упоминание в письме к Шебалину. Адели была передана мелодекламация, которая ранее предназначалась для Прюданс, и поэтому максимум внимания было сосредоточено на вокальном номере Прюданс.

*Песенка Прюданс — фривольная, лучше просто скабрезная песенка, очень коротенькая. Слова заказываются М. А. Кузмину*.

По пока не было ни слов, ни музыки. Концертмейстеры, по просьбе Мейерхольда, начали подыскивать что-либо французское, легкомысленное. На репетициях остановились на фортепьянной пьесе Эдуарда Эдгара «Привет любви», исполняя ее в более быстром темпе и придав ей куплетную форму. Мелодию этой песенки на репетициях напевала Прюданс — Ремизова без слов до тех пор, пока не появилась замечательная песенка Шебалина, исполнявшаяся впоследствии на большой концертной эстраде известной в те годы камерной певицей Верой Духовской.

{314} К сожалению, Шебалин написал куплеты Прюданс очень поздно, в период выпуска спектакля, и на репетициях всякий раз, когда доходило до этой сцены, Всеволод Эмильевич недовольно морщился и просил торопить Кузмина. Когда же стихи Кузмина оказались мало интересными, принялся торопить своих помощников. Надо было хоть из-под земли найти подходящий текст, без которого Шебалин не мог сочинить музыку.

Все начали лихорадочно просматривать оперетты, шансонетки, стихи французских поэтов, наперебой предлагая свои варианты. Очень робко протянул и я стихотворение Беранже, показавшееся мне подходящим, только очень фривольным. Мейерхольд, на мое счастье, пришел в восторг от этих куплетов и тут же послал Шебалину текст.



3. Музыка В. Шебалина

*Музыкальный фон (мелодраматический) для произнесения Прюданс строфы из «кровавой трагедии» (может быть, из Вольтера или Расина). Прюданс будет в пурпурном плаще с кинжалом в руке. Она заколет этим ножом присутствующего на ужине одного из красивых юношей*.

Ночное веселье гостей Маргерит неожиданно прерывал один из молодых людей:

«Милостивые государыни и милостивые государи! Перед вами блистательная дива из театра Сен-Жермен». Здесь, как упоминалось выше, вместо ранее предполагавшейся Прюданс входила Адель, закутанная в плащ, и под аккомпанемент Варвиля начинала читать в ложноклассической манере монолог по-французски: «Ma peur à chaque pas s’accroît!» («Мой страх с каждым шагом растет»). Но это были строки не из «кровавой трагедии», не из Вольтера или Расина, а монолог слуги Амфитриона из первого действия мольеровской комедии. Таким образом, {315} отпала идея закалывать красивого юношу кинжалом. Трагическая мелодекламация обернулась пародией на старомодные театры.

Мейерхольд, выбирая музыку для этого эпизода, буквально замучил на репетициях пианистов Елену Васильевну Давыдову и Анатолия Федоровича Мускатблита. Никак не удавалось им найти что-либо подходящее. Было ясно, что музыка должна звучать таинственно, в миноре, на 4/4, с аккордами на каждую четверть, движение аккордов хроматическое, но как найти такую музыку?!

Что-то более или менее подходящее показалось Елене Васильевне в структуре «Джамиле» Ж. Бизе. Она сыграла эту пьесу, а Адель — А. И. Кулябко-Корецкая прочитала монолог под музыку. Всеволод Эмильевич, злой, насупленный, сидел молча. Наступила тяжелая пауза. Все ждали результата. И вдруг Мейерхольд начал кричать на пианистку: «Плохо понимаете, плохо! Идите в нотный магазин и переверните там все вверх ногами!»

На репетиции остался один Мускатблит. Мейерхольд попросил его импровизировать в заданном направлении. Все, что пытался сочинить несчастный Мускатблит, решительно отвергалось. Перепуганный пианист молил только об одном — дотянуть до прихода Елены Васильевны из нотного магазина. Когда объявили перерыв, он принялся тут же сочинять эти дьявольские восемь тактов. Что-то вроде получалось по характеру, но как запомнить? Записать импровизацию решительно не было времени. Он начал напевать мелодию на слова, которые приходили в голову, а слова записывал на бумажку. Вот эти слова: «Елена! Елена! Приди, приди, мой друг! Здесь на Даме на камельях, тяжело мне одному!» Репетиция возобновилась, Мускатблит поставил перед собой эти слова и заиграл сочиненные им аккорды. Из зала неожиданно раздалось громкое и радостное: «Хорошо!» Номер Адели поставили на музыку Мускатблита. Репетиция прошла с подъемом, и Всеволод Эмильевич попросил записать музыку, чтобы не потерять ее к следующему разу.

Вечером Мускатблит с помощью сочиненных им слов вспомнил музыку и записал ее. Этот клавир сохранился в ЦГАЛИ. Хоть слова и музыка, скажем откровенно, нескладные, но они передают атмосферу мейерхольдовских репетиций, показывают, как подчас трудно приходилось музыкантам, а главное, демонстрируют методику работы. Мускатблит написал так называемую «рыбу», «болванку». Эта музыка не имела какой-либо художественной ценности, но зато она точно передавала схему режиссерского задания композитору. Впоследствии Шебалину в дополнение к письменной характеристике Мейерхольда вручили «сочинение» Мускатблита. (Легко себе представить лицо {316} молодого профессора по классу композиции, когда он взглянул в ноты!) Виссарион Яковлевич побывал на нескольких репетициях, внимательно изучил сцену мелодекламации и через некоторое время принес свою музыку. Оригинальная шебалинская музыка была написана точно по схеме Мейерхольда — Мускатблита. Кулябко-Корецкая смогла читать монолог под новую музыку Шебалина без всяких репетиций.

*Относительно музыки в других актах можно сказать пока еще ориентировочно. По мере выяснения и уточнения музыки — Вы сейчас же будете ставиться в известность*.

*В IV акте вводится*:

*а) Канкан и мазурка. Отплясывают бешено за сценой, так что уже в самой музыке слышен звон посуды, дребезжащей в шкафах от топота танцующих*.

*б) Вальс*.

Это крайне характерная выдержка из письма Мейерхольда. Если мы видим скрупулезное задание по первому акту, который репетируется, то четвертый акт еще неясен. Мейерхольд может только сказать, что там потребуются канкан, мазурка и вальс. Даже ремарка о том, что слышен звон посуды, дребезжащей в шкафах, мало что может дать композитору.

Как часто мы наблюдаем в театрах, что музыка мешает спектаклю: актеры сами по себе, музыка — сама по себе. Этого никогда не бывало у Мейерхольда. Ставя спектакль, он либо подбирал к сценической композиции временную музыку и связывал ее с действием миллионами нитей, заменяя впоследствии музыкой композитора, принявшего репетиционную схему, либо ставил спектакль на готовую музыку, как это делается при постановке балета. Вот почему музыка в спектаклях Мейерхольда всегда была органической частью целого. Уберите ее, и актеры не смогут играть дальше.

Но вот прошло со дня первого письма чуть меньше месяца, театр переехал из Винницы в Одессу, приступил к работе над четвертым актом, и Мейерхольд пишет Шебалину уже не ориентировочно, а более чем обстоятельно.

*IV акт*.

*Акт начинается музыкой. Канкан (галоп). Для разгона, перед тем как будет дан свет на сцену (по-прежнему — «перед поднятием занавеса»), — короткое вступление (очень короткое). Музыка по характеру должна напоминать финал (традиционный) оперетты какой-нибудь. То, что наши музыканты тт. Паппе и Мускатблит играли нам на репетициях, выразилось такой схемой*:

*8 тактов forte мажор*

*16 тактов piano мажор*

*8 тактов forte мажор*

{317} *16 тактов рiano минор*

*8 тактов forte минор*

*8 тактов рiano минор*

*8 тактов forte мажор*

*16 тактов рiano мажор*

*8 тактов fff мажор*

*Музыка звучит за кулисами и производит такое впечатление чередования f и p как будто то открываются, то закрываются двери, разделяющие две комнаты (та, что на сцене, и та, что за сценой)*.

*Длительность — 1 минута 10 секунд*.

*Музыка служит фоном к сцене первой IV акта (см. стр. 84 посланной Вам пьесы), явл. 1‑е. Гастон мечет банк: «Ставьте, господа» (начало). Конец этого музыкального номера на стр. 85 после слов доктора: «Болезнь молодости, с годами пройдет». Итак, вот это № 1 музыки в IV акте*.

Как видим, Мейерхольд дает задание, разработанное во всех деталях. Общий хронометраж сцены, чередование мажора и минора, высчитанное по тактам, метр, темп, динамические оттенки и, наконец, характер музыки — галоп в стиле опереточных финалов Лекока. Там же Мейерхольд указывает текст пьесы, который идет под эту музыку. Это начало первой части четвертого акта — «Пир у Олимпии». Гости на правой стороне сцены играют за овальным столом в карты, на левой стороне танцуют канкан. Разметка мест forte и piano указывает на чередование режиссерских акцентов: когда forte — акцентируется танцевальная группа, когда piano — внимание переносится на игроков и на произносимые ими фразы. По этой разметке динамики можно рассмотреть структуру сцены и продолжительность каждой монтажной фразы:

Первые восемь тактов forte даются на темноту в зрительном зале, когда актеры занимают свои места.

Шестнадцать тактов piano — свет и начало сцены. Акцент на правой стороне. Звучит текст:

*Гастон. Ставьте, господа*!

*Артюр. Сколько в банке*?

*Гастон. Две тысячи франков*.

*Артюр. Пять франков направо*.

*Гастон. Стоило спрашивать, сколько в банке, чтобы поставить пять франков*!

*Артюр. Он хочет, чтобы я поставил двести на честное слово*!

Восемь тактов forte: внимание переносится на левую сторону — активная фигура канкана.

Шестнадцать тактов piano: текст около карточного стола:

*Гастон. Доктор, почему вы не играете*?

{318} *Доктор. Зачем*?

*Гастон. А что вы делаете*?

*Доктор. Флиртую с прелестными дамами, приобретаю популярность*.

*Гастон. О, так вы уже в выигрыше, милый доктор*.

*Доктор. Только так и выигрываю*.

Восемь тактов forte: усиление танца и проход Прюданс слева направо к карточному столу.

Восемь тактов piano: сцена у карточного стола:

*Гастон. Господа, банк передается! Ну и игра*!

*Прюданс. Гастон, я ставлю десять франков*.

*Гастон. Где же они*?

*Прюданс. В кошельке*.

*Гастон. Я дал бы пятнадцать, чтобы их увидеть*.

*Прюданс. Ах, потеряла!.. Кошелек потеряла*!..

Восемь тактов forte: оживленная фигура танца, Прюданс ищет по всей сцене кошелек.

Шестнадцать тактов piano: танцующие перешли на второй план. Игроки расходятся. Звучит текст.

*Прюданс. Гастон! Гастон! Милый мальчик — десять франков*.

*Гастон. Вот тебе двадцать*.

*Прюданс. Я верну*.

*Гастон. Твой кошелек знает свое дело*.

*Артюр. Я проиграл… Я проиграл тысячу франков*!

*Анаис. Доктор, вылечите Артюра от его манеры задирать нос*.

*Доктор. Болезнь молодости, с годами пройдет*.

Восемь тактов fortissimo: большой финальный бурный кусок танца.

Так структурно складывалось начало четвертого акта. На этом музыка заканчивалась. Далее шел эпизод шутливой беседы игроков, потом они снова шли к столу, и тогда начиналась мазурка. Мейерхольд чередовал эпизоды с музыкой и без нее, чередовал двухдольный размер (канкан) с трехдольным (мазурка). Он был виртуозом метроритмической композиции.

Но не так просто было подобрать к этой сцене репетиционную музыку, рассчитать ее и уложить текст в моменты, когда громкое колено сменялось тихим, а танец сделать непрерывным, уводя его на второй план, когда это требовалось для разговорного действия. В архиве сохранились бесконечные пробы галопов. Из клавира оперетты Лекока «Les cent vierges»[[321]](#footnote-212) были перепробованы все быстрые эпизоды на 2/4, потом пробовали «Танец кузнечиков» А. Сарторио, галопы Пуни, наконец остановились {319} на четырехручной пьесе Л. Шитте «В степи». Мейерхольд, правда, просил ритмически обострить рисунок мелодии и играть вместо двух восьмушек восьмушку с точкой и шестнадцатую, но тем не менее под эту пьесу было поставлено начало четвертого акта и была определена схема галопа, по которой впоследствии Шебалин написал музыку. Если посмотреть этот клавир, то легко убедиться, что Шебалин полностью выполнил задание режиссера. Единственное, что он просил разрешить ему сделать в нарушение предложенной схемы, — это вместо восьми тактов вступления дать только четыре. Он говорил, что иначе вступление будет восприниматься как первое колено галопа. Мейерхольд понимал, что Шебалин был прав, но согласился неохотно, так как боялся, что за четыре быстрых такта актеры не успеют выйти на сцену и занять к моменту включения света свои места.

В окончательном виде схема сценического действия — чередования диалогов и пантомим в начале четвертого акта и соответственно схема динамической структуры галопа Шебалина сложилась в формулу:

Вступление — 4 такта — forte

Диалог — 16 тактов — piano

Пантомима — 8 тактов — forte

Диалог — 16 тактов — piano

Пантомима — 8 тактов — forte

Диалог — 8 тактов — piano

Пантомима — 8 тактов — forte

Диалог — 16 тактов — piano

Пантомима — 8 тактов — forte

Эта схема полностью совпадает с предварительным заданием Мейерхольда, равномерно, кроме одного случая, чередуя восьмитактовые сольные пантомимические эпизоды с удвоенными по времени диалогами.

*… На реплике «Дайте мне 10 луидоров, Сен-Годан, хочу еще поиграть» после небольшой паузы, перед словами Гастона «Ваш вечер, Олимпия, очарователен», возникает мазурка (brillante)[[322]](#footnote-213). Что называется «шикарная» и удобная для отплясывания, следовательно, резко подчеркнуты в этой музыке толчки этого пляса*.

*Длительность 1 мин. 30 сек. Кончается она на стр. 87 после слов Гастона: «Хорошо, что ты последний, Артюр»*.

Эта «шикарная» мазурка была вторым номером четвертого акта. Когда в период репетиций потребовалась мазурка, у пианистов среди нот не оказалось ничего подходящего. Не желая волновать Мейерхольда, они попытались коду из менуэта Томе сыграть мазуркой, то есть перенести сильную долю с первой {320} четверти такта на вторую и третью. Но этот трюк не прошел. Сразу же Всеволод Эмильевич распознал хитрость и крикнул: «Это не мазурка, а какой-то искалеченный менуэт. Меня не проведешь!»

Репетиция прекратилась из-за отсутствия мазурки. Этот чрезвычайно характерный случай указывает на необычайную музыкальность Мейерхольда и на значение точно отобранной музыки в его постановках.

На следующий день достали известную мазурку С. Шаминад, и она игралась на репетициях до тех пор, пока Шебалин не написал свою мазурку в В dur’е, стремительную и темпераментную, со сменой акцентов то на вторую, то на третью четверть.

Мейерхольд, сам отлично танцевавший мазурку, замучился с актерами. Ими плохо усваивались акценты, сдвинутые на слабые доли, и их перемены внутри тактов. Тем не менее после многих репетиций и специальных занятий с некогда известной балериной Большого театра, преподавательницей мейерхольдовской театральной школы — Верой Ильиничной Мосоловой, мазурка наладилась, и ее эпизоды впоследствии способствовали созданию атмосферы «большого приема» у Олимпии.

По жанровому признаку музыка в спектакле была весьма разнообразная. Это были галопы, польки, вальсы, марши, мазурки, песни, романсы, салонные фортепьянные пьесы и, наконец, французская народная музыка. Но совсем особое место в спектакле занимали вальсы. Они сопутствовали всем важнейшим перипетиям драмы. Их было семь, и все они были разные — веселые и грустные, быстрые и медленные, бравурные и изящные. А ведь не так-то легко написать для одного спектакля семь оригинальных и хороших вальсов!

Я далек от мысли утверждать, что чем больше разнообразной музыки в спектакле, тем лучше.

В данном случае передо мной стоит другая задача. Мне хочется, по мере возможности, рассказать, как протекал процесс создания спектакля, в котором объединили свои усилия режиссер Мейерхольд и композитор Шебалин. Словом, как бы ни относиться к обилию вальсов в одном спектакле, Виссариону Яковлевичу удалось написать семь хороших и разных вальсов. Привожу задания-характеристики, которые давал им Мейерхольд для разных эпизодов пьесы:

*Вальс грубоватый, несколько приподнятый. На этом вальсе Сен-Годан напевает (может быть, в манере итальянских певцов) слово «Аманда», вклинивая его в музыку, и выпевает его, вырывая мелодию его из того, что играет Сен-Годан*[[323]](#footnote-214).

{321} *Вальс очень прозрачный, мягкий, нежный, значительно изящнее первого. Тема — «Арман»… Как будто играющий зацепил момент зарождения предстоящих любовных отношений Арман — Маргарита*.

*Вальс con brio, бравурный, черт те что, рассчитанный на танец в два па (вихревой)*.

*Вальс бойкий,* ***нервный, порывистый****… Длительность 1 мин. 50 сек. … На фоне вальса идет сцена Арман — Прюданс*.

В последнем случае речь идет о появлении Армана на балу у Олимпии, когда должно произойти решительное объяснение его с Маргерит.

*…* ***Вальс второй****. Длительность 2 мин. 50 сек. Вальс нежно-лиричный, эдакий покачивающийся, сосредоточенно-глубокомысленный*.

Речь идет о появлении Маргерит с Варвилем на том же балу у Олимпии. В четвертом акте («Пир у Олимпии») происходят четыре важнейших события:

1. Приход Армана, неожиданно вернувшегося в Париж.

2. Приход Маргерит с новым любовником бароном де Варвиль.

3. Столкновение Армана с Варвилем.

4. Объяснение Маргерит и Армана и публичное оскорбление Маргерит.

Все эти события были отмечены музыкой, которую Мейерхольд выбирал на репетициях с особой придирчивостью.

Для выхода Армана Мейерхольд браковал подряд все предлагавшиеся вальсы. Это происходило до тех пор, пока не заиграли первую часть известного вальса Б. Годара «Moment de valse»[[324]](#footnote-215). Именно этот вальс имел в виду Мейерхольд, когда писал Шебалину: «бойкий, нервный, порывистый».

Далее следовал выход ничего не подозревавшей Маргерит. Она была уверена, что Армана нет в Париже. И в этом случае выручил тот же Б. Годар. Его вальс «Au hameau»[[325]](#footnote-216) как нельзя лучше контрастирует с предыдущим. Он неподвижен, написан в темпе moderate, и у Мейерхольда были все основания написать об этом вальсе: «покачивающийся, сосредоточенно-глубокомысленный».

Вальсы, написанные впоследствии Шебалиным, на мой взгляд, превосходят вальсы Годара. Они написаны рукой образованнейшего композитора, сочинены в XX веке, но в то же время искусно стилизованы в духе французских салонных импрессионистических вальсов конца прошлого столетия. Не случайно {322} среди репетиционных поисков были вальсы Дебюсси и Равеля.

Шебалин полностью выдержал условия: выход Армана ложился на вальс трепетный, нервный, выход Маргерит — выражал ее растерянность и муку. Невозможно забыть звучание этих вальсов в оркестровом изложении (оркестр в данном случае сидел глубоко за сценой), мерцание свечей и последовательные выходы Армана и Маргерит, спускающихся с винтовой металлической лестницы.

Наступает кульминация четвертого акта, да и, пожалуй, всей пьесы. Гости ушли ужинать. Маргерит просит Прюданс прислать Армана. Ей необходимо с ним объясниться. Приходит Арман. Он, не зная подлинных мотивов, заставивших Маргерит уйти от него, не желает никаких оправданий. Маргерит умоляет его покинуть Париж, она боится за его жизнь, она не может ему сказать правду. Тогда он решает сказать все, что думает о ней. Здесь вступала музыка. Вот, что писал о ней Мейерхольд Шебалину:

*Музыка, исполняемая для ужинающих, — «Музыка к десерту». Очень грациозная. Подают пломбир, вероятно, разукрашенный цветными леденцами и разноцветными цукатами. Вот‑вот хочется сказать: Scherzo играют? Нет! Да! Scherzo! Нет, что-то иное. Выразительно. Трезво, а в то оке время под почвой этой музыки бьется что-то лиричное. Ох, как выразительно музыка говорит*.

*Длительность 3 мин. 10 сек. Разбить как-то на отделы. Это «пьеса». Напряжение выразительное (пропитано возбуждением эротического порядка). Не должна сцену размагничивать, наоборот — напрягать так, чтобы к концу она вплелась в сильную сцену финала, когда Арман бросает Маргариту на пол и, крича «Сюда, сюда», при всех бросает в лицо Маргарите деньги. Финал уже не Scherzo, черт возьми. Все вздыбилось. На пломбир наступили ногой*.

Казалось бы, дано очень сложное и ответственное задание. Трудно придется на репетициях Давыдовой, Паппе и Мускатблиту. Когда была назначена репетиция этой сцены, они принесли кипы нот.

Мейерхольд просит найти пьесу в мажоре, на 4/4, с движением. Давыдова робко ставит на пюпитр пьесу М. Габриель «Сладкие речи». Начинает играть, как написано у автора, медленно, с элегантностью. Мейерхольд сразу же с восторгом принимает эту музыку. Она его вдохновила, и он тут же с удивительной легкостью поставил в одну репетицию сложнейшую сцену.

Шебалин, прежде чем писать музыку, несколько раз смотрел репетицию. Как чуткий театральный композитор, он понял, {323} что в структуре пьесы М. Габриель заложено нечто такое, что цементирует объяснение Маргерит и Армана и создает неповторимую, удивительную атмосферу.

Впоследствии, пожалуй, эта сцена стала одной из лучших в спектакле. Музыка Виссариона Яковлевича, как и все, что он писал по схемам Мейерхольда, не только не нарушила ее сложившийся ход, но и многое прибавила. При том, что Шебалин сохранил тональность в соль-мажоре, размер на 4/4 и каждую мелодическую фигуру так же начинал из-за такта пятью восьмыми, он написал музыку в едином ключе со всей музыкой спектакля. Как талантливо ни подбиралась музыка на репетициях, все равно создавалось ощущение «чересполосицы»: Лекок и Дебюсси, Годар и Оффенбах, Равель и пьески из сборника «Нувелист».

Только на последних репетициях в этом смысле наступало полное успокоение. Вся музыка звучала в единой манере, была написана композитором с яркой индивидуальностью, и в то же время вся она до такта, до акцента ложилась на выстроенное сценическое действие.

Мейерхольд в период написания писем Шебалину репетировал только первый и четвертый акты. Поэтому конкретных заданий по другим действиям в письмах не имеется. Но общий план постановки уже созрел и Мейерхольд ясно представлял себе, что в третьем акте, в котором Маргерит и Арман уединились в деревне, надо будет всеми средствами выразить контрастное к сценам в Париже настроение. Вместо фраков, цилиндров, вееров, масок, сигар, моноклей, куртизанок и сутенеров — парное молоко, фрукты, птицы, садовник с рассадой, толстуха-молочница и деревенский музыкант, играющий на старинном народном инструменте.

Режиссер пишет композитору:

*В третьем акте должен быть введен бродячий музыкант, шагающий из деревни в деревню, играет на волынке или на каком-то другом деревенском инструменте. Может быть, этот музыкант будет даже показан на сцене как фигура*.

Этот абзац в письме Мейерхольда заставил Шебалина насторожиться и приготовить подлинный материал, на основе которого он будет впоследствии писать номера бродячего музыканта, а Мейерхольд начал готовиться по своей линии. Желая быть во всем точным, стремясь все подкрепить фактами и документами, Всеволод Эмильевич пишет записку артисту театра Михаилу Чикулу, назначенному на должность «коменданта» спектакля «Дама с камелиями» (в ту пору был организован штаб по выпуску спектакля во главе с «комендантом». Мейерхольд наряду с вдохновением и импровизацией чтил военную дисциплину):

{324} *Тов. Чикулу*

*Напомнить надо т. Паппе: он обещал достать в «Истории музыки» рисунок того инструмента, на котором играет в III акте* ***слепой музыкант****. Достав этот рисунок, необходимо заказать его сделать в спешном порядке (это бычий пузырь в сочетании с дудочками). Вс. Мейерхольд*.

Меня всегда поражало на репетициях Мейерхольда его какое-то особое восприятие музыки, помогавшее ему улавливать среди множества, казалось бы, однородных произведений музыку, подходящую и не подходящую к той или иной сцене.

Репетируется, например, конец первого эпизода первого действия. Гости Маргерит, выстроившись парами, с шутливой серьезностью идут к столу. Варвиль играет на рояле марш. Казалось бы, задача для музыкантов несложная. Но трудно даже представить себе, сколько было перепробовано маршей, прежде чем Мейерхольд согласился начать ставить эту проходную сцену. Когда все имевшиеся марши были исчерпаны, Мейерхольд вдруг крикнул:

— Помните, Елена Васильевна, вы играли что-то с Варпаховским?

Оказывается, Мейерхольд и во время репетиционных перерывов прислушивался к поискам музыкантов.

— Это, Всеволод Эмильевич, из оперетты Лекока «Les cent vierges».

— Сыграйте!

— Но это на 3/4.

— Значит, надо именно в этой оперетте искать на 2/4 или на 4/4.

Елена Васильевна играет эпизод на 2/4.

Мейерхольд отвергает: «Слишком легкомысленно!» Играется второй эпизод на 4/4, почти марш. Снова отвергает: «Не полонезно, гадость!»

Наконец утверждается для репетиций третья проба — из увертюры к оперетте. Через двадцать минут сцена поставлена.

Очень большое значение придавал Мейерхольд началу спектакля. В театре это всегда момент ответственный, а в театре без занавеса — ответственный вдвойне. Обычно порядок начала спектаклей в ГосТИМе был таков: зрители входили в зал и видели на неосвещенной сцене декорацию и реквизит, приготовленный к началу спектакля. Потом раздавался звук гонга и в зале тушился свет. На сцену в темноте выходили актеры и занимали свои места. На второй удар гонга давался свет на сцену и начинался спектакль. Мейерхольд всегда искал в начале представления некую «прелюдию», вступление, хотя бы {325} небольшой зачин. Иногда это было выражено броско, бурно (например, крестный ход в «Лесе»), иногда скромно, лирично, с настроением. Разные спектакли — разные увертюры. Как уже было сказано, «Дама с камелиями» начиналась ожиданием возвращения Маргерит из оперы. На сцене служанка Нанин и барон де Варвиль:

*Варвиль. Звонок*?

*Нанин. Валентин откроет*.

*Варвиль. Маргерит*?

*Нанин. Рано, она дол; на вернуться в половине одиннадцатого, а сейчас и десяти нет. (Входит Нишет.)*

Для того чтобы дать разгон этой начальной сцене (не начинать же ее из ничего!), Мейерхольд сажает Варвиля за рояль, и как только давался свет, Варвиль, по указанию Мейерхольда, на первых репетициях брал на рояле несколько аккордов, а потом раздавался звонок. Мейерхольд просит пианистов поискать эти аккорды, так как они звучат у них как-то без начала и без конца, и помощник режиссера И. Д. Мехамед не может уловить, когда нужно давать звонок. И действительно, звонок совершенно не вытекал из музыки, не было для него места. Мейерхольд объясняет концертмейстерам: «Варвиль играет шикарно, что-то из Листа, а у вас получается, как будто за роялем настройщик! Когда зажжется свет, начните пассаж с баритонального тона и закончите в верхнем регистре мягко, для того, чтобы включить звук колокольчика на последнюю ноту». Пианисты сразу же после второго гонга играют пассаж снизу вверх в As dur, делают широкое замедление и заканчивают его на верхнем «до». На этой последней ноте и должен прозвучать звонок.

Такое начало спектакля утверждается — звонку предпослана небольшая «увертюра», есть ощущение открытия.

Впоследствии Шебалину показалось, что пассаж несколько коротковат и звук «до» не сливается со звоночком, настроенным на звук «соль». Виссарион Яковлевич сохраняет репетиционный пассаж полностью, но дописывает в верхнем регистре три арпеджированных аккорда в соль мажоре. Теперь звук колокольчика органически влился в музыку.

Такое начало настолько понравилось Мейерхольду (оно действительно было очень удачным), что он решает повторить его дважды. К моменту прихода Маргерит Варвиль снова подсаживался к роялю и целиком повторял пассаж, увенчанный на последней верхней ноте колокольчиком. Так были подготовлены в первом эпизоде два разных выхода — выход Нишет и появление самой Маргерит Готье.

В феврале 1934 года, незадолго до премьеры, Мейерхольд ставил пьесу публичного оскорбления Маргерит в четвертом {326} акте. После тяжелого и бурного объяснения Арман, видя, что все мольбы вернуться к нему тщетны, решается на публичный скандал. Он созывает всех гостей. Зал наполняется народом. Общее недоумение. Арман стоит в центре на лестнице, внизу в левом углу — Маргерит. Арман, не помня себя от бешенства, обращается к гостям Олимпии:

*«Милостивые государыни и милостивые государи! Сюда! Сюда! Все, все сюда скорей, скорей сюда! Скорей сюда! (Гости столпились вокруг лестницы; музыка смолкает.) Вот мадемуазель Маргерит Готье! Знаете ли вы, что она сделала? Она продала все, что у нее было, чтобы жить со мной, так она меня любила. Как прекрасно, не правда ли?! Знаете ли вы, что сделал я? Я поступил как негодяй. Я принял жертву и ничего, ничего не должен этой женщине!»*

*(Маргерит взглядом молит о пощаде, она через всю сцену идет к лестнице, потом начинает по ней подниматься, почти доходя до Армана, а он достает из кармана ворох денег, только что выигранных в карты.)*

*«Но еще не поздно, — продолжает Арман, — я раскаялся и вернулся отдать свой долг. Вы, вы все свидетели, что я больше ничего, ничего не должен этой женщине!»*

С последними словами Арман швырял деньги прямо в лицо Маргерит. Она падала на лестнице, а Арман быстро уходил вверх. Все на мгновение замирало. С криком: «Подлец», выхватив из ножен саблю, бежал по лестнице Варвиль. В напряженной тишине было слышно только бряцание его шпор. После паузы вступала музыка. Маргерит, напрягая последние силы, спускалась в своем черном платье и шла в сторону, чтобы скрыться от людей. Но силы оставляли ее, и она, как подбитая птица, освещенная мерцающими свечами, падала без чувств на белую скатерть стола. Оркестр доигрывал последнюю фразу, раздавался удар гонга, наступала темнота, а потом зажигался свет на сцене и в зрительном зале. Так кончался четвертый, кульминационный акт спектакля. Не могу на мгновение по отклониться от темы. Именно в этом месте на каждом спектакле публика устраивала Мейерхольду овацию, заставляя его выйти на сцену. Аплодировали зрители, аплодировали актеры.

Возвращаясь к этой репетиции четвертого акта, необходимо отметить, что в день, когда ставился финал, Зинаиды Райх на репетиции не было: она заболела. Роль ее на той репетиции блестяще сыграл сам Мейерхольд. Именно тогда он попросил дать музыку на этот последний ход Маргерит. Он говорил, что должна звучать тема виолончели в низком регистре, медленно, lugubre[[326]](#footnote-217). Е. В. Давыдова предложила эпизод из «Monolog des Oberst Chaberts»[[327]](#footnote-218), сыграв его вдвое медленнее, чем он был написан {327} автором, и на октаву ниже, удваивая мелодию октавами. Мейерхольд контрапунктом вписал в эту музыку свою актерскую партию. Это была поистине незабываемая репетиция!

Виссарион Яковлевич через некоторое время, совсем близко к премьере, принес свое виолончельное соло в сопровождении струнного квинтета. Оно совпадало с репетиционной пьесой только хронометражно и по настроению. Мейерхольду пришлось, подчиняясь новой музыке, в некоторых деталях переставить сцену. Он выстроил большой ход с лестницы к столу в новом ритмическом рисунке, изменил несколько направление движения актрисы по планшету сцены, определил новые места ее остановок, словом, в новую музыку вписал новую актерскую партию.

Игра стоила свеч! Под музыку Шебалина финал четвертого акта прозвучал еще более трагедийно.

Очень долго репетировалась так называемая сцена поединка любовников — Армана и Варвиля. Это была напряженнейшая сцена в спектакле. На балу у Олимпии неожиданно встречаются все герои драмы. Олимпия пытается сгладить неловкость, занять гостей светским разговором, но тщетно. Обстановка накаляется до предела, вот‑вот последует взрыв:

*Олимпия. Что давали сегодня в опере*?

*Варвиль. Фаворитку*!

*Арман. О женщине, которая обманывает своего любовника*! Первый удар!

*Прюданс. Фи, какая пошлость*!

*Анаис. Нет женщин, которые обманывают своих любовников*.

*Арман. А я утверждаю, что есть*. Второй удар!

*Анаис. Где они*?

*Арман. Где угодно*. Третий удар!

*Олимпия. Да, но бывает любовник и любовник*!

*Арман. Как бывает женщина и женщина*.

Это четвертый удар Армана.

Положение становится невыносимым. Гастон пытается вмешаться в разговор:

— Ого, дорогой Арман! Ты ведешь рискованную игру!

Мейерхольд перед фразой Гастона делает ритмический перелом. После четвертого выпада Армана он вводит музыку. Ему нужен беспокойный ритм на 3/4, в темпе allegro con fucco, когда все вдруг понеслось и завертелось. Если до вступления музыки действующие лица говорили сдержанно и медленно, то теперь плотину точно прорвало. Все возбуждены, стараются {328} перекричать друг друга, говорят отрывисто и быстро. Контраст этот производил на репетициях большое впечатление. А. Г. Паппе предложил для данной сцены пьесу из сборника «Нувелист». Этот «всеобъемлющий» сборник уже не раз выручал музыкантов! Она называлась «Серенада», но играл он ее, скорее, в характере болеро, единообразно чередуя в аккомпанементе бас, две шестнадцатых и четыре восьмушки. На каждой репетиции Мейерхольд впоследствии отбивал ладонью каждую четверть, ускоряя темп, взятый пианистом, и как бы подгоняя действие. Под эту музыку Арман провоцировал Варвиля на игру в карты, под эту музыку он обыгрывал его, под эту музыку они расходились злейшими врагами.

Любопытно отметить, что так было только до тех пор, пока роль Гастона репетировал артист А. Никитин, обладавший громовым голосом. Вступление оркестра и его восклицание действительно давали внушительный толчок к перемене сценической ситуации. Однако артист Никитин неожиданно был заменен молодым М. Садовским, имевшим для роли Гастона множество достоинств, но значительно уступавший по своим голосовым данным Никитину. Фраза: «Ого, дорогой Арман! Ты ведешь рискованную игру!» — в устах Садовского терялась в оркестре и никакого толчка к перелому сцены не давала. Мейерхольд сразу же перестроил сцену. Он сохранил напряжение конфликта, применив совершенно иные средства. Теперь все наиболее острые повороты сцены шли в напряженной тишине, а оркестр вступал в моменты разрядки. Если раньше приведенная выше сцена и игра в карты шли атакованные музыкой, то теперь к кульминациям она прекращалась:

*(Арман и Варвиль подходят к столу. Тишина. Пауза.) В ар в иль. Две тысячи франков. Арман. Иду на все! Ваша сторона? Варвиль. Та, на которую вы не ставите. Арман. Две тысячи налево! Варвиль. Две тысячи направо*!

*(Пауза. Слышно только, как Гастон кидает карты в две стороны.) Гастон. Направо четверка, налево девятка. Арман выиграл*!

*Варвиль. Четыре*!!

*Арман. Иду на все! Берегитесь, милостивый государь. Поговорка гласит: «Кто несчастлив в любви, тот счастлив в картах!»*

*(Пауза. Гастон медленно кидает карты.) Гастон. Шестерка, восьмерка… Арман выиграл*! На эту реплику фортиссимо вступал оркестр. Исходя из возможностей актеров, Мейерхольд изменил режиссерское построение сцены. Он доказал, что можно добиваться высокой выразительности разными, иногда даже противоположными средствами. {329} Шебалин написал для этой сцены музыку, совершенно отличавшуюся от репетиционной, но при этом сохранил заданный ритмический рисунок аккомпанемента — бас, две шестнадцатых и четыре восьмушки.

Большие сложности возникли с решением Мейерхольда ввести в спектакль песенку Маргерит, после сцены ее знакомства с Арманом, неожиданно обрывавшуюся обмороком. Сцена репетировалась, но не было ни слов, ни музыки. Мейерхольд говорил: «Тема песни — увядающая Маргерит. Песенка полупечальная, полувеселая. Два куплета. После первого куплета рефрен и большая пауза. Второй куплет поется тихо-тихо». В стенограммах репетиций первого акта есть такая запись:

«Маргерит Готье, чуть подвыпившая, это мы должны заметить в самом конце, вначале она просто весела, в конце же она чуть-чуть подвыпившая, садится на хвост рояля и поет шансонетку. (В романе есть такое место, где она садится за рояль, наигрывает и сама себе поет шансонетку.) Она поет, к концу шансонетки у нее текут слезы и она падает в обморок… Этот эпизод должен быть отличен от эпизода “У Олимпии”. У Олимпии начинается кавардаком и кончается кавардаком. Тут наоборот, в этом акте надо дать концовку элегическую»[[328]](#footnote-219).

Хотя для данной сцены не было ни слов, ни музыки, все же начали с поисков музыки. Концертмейстером на этих репетициях была Елена Васильевна Давыдова. У меня записано, что среди множества проб в какой-то степени «котировались» вальс из оперетты Лекока в ми мажоре и «Песня Флориана» Годара. Однако все это не удовлетворяло Мейерхольда. Дальнейшие события развернулись настолько типично для поисков Всеволода Эмильевича, что я обратился с просьбой к одному из главных участников этой истории — Е. В. Давыдовой вспомнить и написать, как все это было. Елена Васильевна, многолетняя сотрудница Мейерхольда по выбору музыки для репетиций, откликнулась на мое обращение и прислала мне большое письмо, выдержку из которого я с благодарностью публикую. «Готовясь к репетициям, — писала она, — А. Паппе и я заготовили большое количество музыки из французских и других оперетт. Однако на деле многое пришлось заменять, часто совершенно случайными авторами. Для В. Э. Мейерхольда основное было — правильно охватить “настроение” куска на сцене. Поэтому нередко приходилось менять темп и характер музыкального отрывка, приспосабливая его к сцене. Так было с песенкой Маргерит в первом акте. Сперва пробовали оперетты Лекока, Легара, Оффенбаха, Всеволод Эмильевич все отвергал, говоря, что это пошло, что Маргерит не опереточная дива, а несчастная женщина, что такая музыка годится для Прюданс.

{330} Пробовали романсы и песни Годара (песня Жослена, “Весна”) и других авторов.

Всеволод Эмильевич говорил: “Маргерит в душе чистая, светлая. В этом развратном окружении она вспоминает свою молодость, свои девичьи грезы. Песенка должна прозвучать контрастом ко всей обстановке. Прозрачность и чистота песенки, некоторая ее наивность должна заворожить присутствующих”.

Тогда мы стали пробовать песенки Моцарта, Гурилева. Хорошо помню, как на третьей репетиции, уже отчаявшись найти что-нибудь, я стала напевать романсы разных авторов, листая старинный немецкий сборник “Sang und Klang”[[329]](#footnote-220). Наткнулась на песенку Галя, где говорилось о голубых глазках, чистых, как ручей, и т. д.[[330]](#footnote-221) Напевала на немецком языке, сильно замедлив указанный автором темп. “Еще, еще, — кричал Всеволод Эмильевич. — Хорошо!” Так эта музыка и осталась. Впоследствии Шебалин по просьбе Всеволода Эмильевича сохранил мелодию Галя, гармонизовав и несколько сократив ее[[331]](#footnote-222).

Возможно, если бы песня Галя была исполнена так, как она задумана автором, она не подошла бы, была бы пустой, легкой, игривой. “Находка” заключалась главным образом в верно понятом пианистом настроении сценического куска, в передаче этого настроения при исполнении песенки.

Такие случаи бывали очень часто. Помню, как Всеволод Эмильевич “громил” одну молодую, хорошую пианистку. “Вы мне играете Шопена как в концерте, а мне нужна музыка к спектаклю. Вы любуетесь собой, своей игрой, а мне нужно, чтобы вы жили тем, что происходит на сцене, чувствовали бы ритм и настроение пьесы”. Может быть, поэтому Всеволод Эмильевич любил мою работу в театре, хотя я не была особенно хорошей пианисткой. “В вас много театрального атавизма”, — шутя говорил он мне.

Успех музыки, то есть выбор подходящего произведения для данного куска, на репетициях зависел главным образом от умения пианиста почувствовать настроение сцены, верно вступить, выбрать нужный темп и динамику. Особенно это было важно в тех местах, где музыка дополняла, углубляла сценическое настроение. Здесь надо было быть особенно чутким.

Там же, где музыка исполнялась как *общий* фон (III акт) или как прикладная часть, например в танцах первого акта, там было проще и Всеволод Эмильевич был менее требователен».

{331} Когда на репетиции остановились на песенке Галя, мы коллективно принялись сочинять временные слова, исходя из настроения и содержания сцены. Общими усилиями были написаны два куплета по четыре стиха.

Вот этот текст:

Слез любви и тихой скорби  
Страстно сердцем жажду вновь  
И боюсь, что эту жажду  
Утолит теперь любовь.  
Сладкой скорби, горькой неги,  
Мук таинственных полна,  
В грудь мою еще больную  
Тихо крадется она.

В этих словах содержался внутренний смысл сцены. Они, конечно, были весьма далеки от идеала, но в оправдание должен сказать, что писались они на заранее выбранную мелодию Галя и тем самым еще более затрудняли положение доморощенных поэтов. И хотя всем, и особенно исполнительнице главной роли Зинаиде Райх, очень нравились музыка и слова (она разучила песню и с большим настроением пела ее на репетициях), Мейерхольд, всегда сражавшийся с дилетантизмом, все же заказал новые стихи известному поэту-символисту Юргису Балтрушайтису. Привожу слова песни Маргерит, написанные Балтрушайтисом:

Помню, помню волшебное лето —  
Жизнь в полях и садах, как и ныне.  
Вез тебя я средь зноя и цвета,  
Как бездомный средь зимней пустыни…  
Ведь зима — не безлюдье метели.  
Дол пустынный, снегами покрытый.  
Это — сердце без солнца, томленье без цели.  
Это — друг твой, тобой позабытый.

На эти слова Шебалин и написал музыку. Когда на репетицию принесли новую песню Шебалина — Балтрушайтиса, произошел взрыв протеста. К нашей песне привыкли, она очень попадала в сюжет и настроение, а в новой — нашли множество недостатков. Казалась она и профессионально-концертной, и сложной, и будто бы была не женской, а мужской («Как бездомный средь зимней пустыни»), словом, нашли несоответствие песни образу Маргерит Готье и ее внутреннему миру. Попросили Шебалина, как это я уже неоднократно отмечал, написать песню, отталкиваясь от репетиционной музыки. Шебалин, отлично понимая особенности театра, ничуть не обиделся, забрал свою песню (впоследствии он включил ее в вокальную сюиту «Дама с камелиями») и на основе мелодии Галя, изменив гармонию и характер аккомпанемента, дал театру новый вариант. {332} При этом он нашел отличные стихи Г. Гейне в переводе В. Зоргенфрея, которые полностью укладывались в мелодию:

Взор окутан мглой туманной,  
Тени встали впереди,  
И какой-то голос странный  
Тайно жив в моей груди.  
Но тому, что я сгораю,  
Что кипит немолчно кровь,  
Что, скорбя, я умираю,  
Ты виной тому, любовь!

Стихи Гейне, близкие по теме и настроению, написанные тем же четырехстопным хореем, — казалось бы, чего лучше?!

Но нет, сила привычки так велика, что не было возможности уговорить Зинаиду Райх переучить слова. С трудом она освоила лишь гармонический вариант Шебалина, хотя это была всего-навсего обработка песни Галя. Впоследствии в спектакле так и исполнялись стихи безымянных авторов. Сам Гейне не выдержал соревнования!

Здесь мне хочется вступиться за актеров. В атмосфере репетиционной музыки у актера часто возникает, на основе слияния именно с данной конкретной музыкой, творческое самочувствие. Это сложный психологический комплекс. Уберите привычную и полюбившуюся музыку или замените, пусть даже неизмеримо лучшей — ассоциативные связи порвутся и актер потеряет «любимое место» в роли. Это, конечно, касается далеко не всех случаев подмены, а лишь особо избранных. Мейерхольд не мог этого не знать и потому в исключительных случаях уступал артистам, убеждая композиторов максимально сохранить привычное.

Особо следует остановиться на тех случаях, когда при замысле спектакля возникала музыка, ранее известная. Она звучала в воображении Мейерхольда, она предопределяла во многом режиссерское решение, она звучала на репетициях и впоследствии, как своеобразная цитата, оставалась в спектакле. Для лермонтовского «Маскарада» в Александринском театре музыку написал А. К. Глазунов, но там, как лейтмотив, звучал «Вальс-фантазия» Глинки. Для «Последнего решительного» Вишневского музыку написал В. Я. Шебалин, но кульминационная сцена на заставе шла под первую часть третьей фортепьянной сонаты Скрябина. И таких примеров можно было бы привести множество.

Всего в «Даме с камелиями» в окончательной сценической редакции оказалось сорок семь музыкальных номеров. При этом в большинстве случаев музыкальный материал не повторялся. Дважды звучали только четыре номера. И это имело свой особый смысл. Так, повторялся вальс в соль миноре на {333} первое и второе появление Жоржа Дюваля — отца Армана, С одной стороны, он давал как бы характеристику действующего лица, но, главное, акцентировал его драматическую вину в развитии действия пьесы. Как при любом повторе, в данном случае возникала ассоциация, содержащая в себе черты единообразия и различия. Единообразие заключалось в том, что с возникновением мелодии вальса на сцене оба раза появлялась фигура отца. Но в первом случае он вторгался в атмосферу счастья влюбленных, а во втором — когда любовь была уже поругана. В этом было различие.

Если принцип повтора перевести на язык элементарной формулы, то можно выразить его через AB1 и AB2, где *A* — часть неизменная, a *B*1 и *B*2 — то, что изменилось за время между первым и вторым проведением темы. Буквальный же повтор (AB и AB), который, к сожалению, нередко приходится наблюдать в театре, искусствен, ничего не выражает и не содержит в себе эмоционально-смыслового заряда.

В спектакле также повторялся дважды фортепьянный пассаж, завершающийся звуком дверного колокольчика. В обоих случаях он предвещал приход действующего лица.

Повторялась мелодия волынки, открывавшая третье действие — сцену безмятежного счастья в Буживале и вновь звучавшая в конце того же переломного акта, когда оставалась только видимость счастья после того, как Маргерит уже порвала с Арманом, но тщательно это скрывает.

Мейерхольд отлично понимал эмоциональную силу воздействия повтора, его ассоциативно-психологическую сторону. Рассуждая о системе лейтмотивов в операх Вагнера, Мейерхольд в экспликации «Учителя Бубуса» в 1925 году говорил о природе воздействия повторов:

«… если в первом акте вы прослушали диалог, который сопровождался вот таким-то мелодическим куском, то где-то в третьем акте этот мелодический кусочек возникает в момент, когда, может быть, диалог строится иначе, когда возникает новая драматическая ситуация, но так как тут же возникает та мелодия, которую вы уже слышали, и она уже запечатлелась в вашем сознании, то она таким образом заставляет вас больше раскрыть глубины данных драматургических ситуаций, потому что сюда притек еще новый момент»[[332]](#footnote-223).

Конечно, самым сильно воздействующим в «Даме с камелиями» был последний случай повтора — песенка Маргерит. Она исполнялась в начале спектакля, под впечатлением первого знакомства и первого объяснения с Арманом, и она исполнялась {334} второй раз, когда ничего уже не оставалось, кроме воспоминаний и смерти.

Любопытная деталь: когда ставился пятый акт, Мейерхольду захотелось, чтобы Маргерит, перед тем как запеть, медленно и негромко сыграла на рояле несколько фраз из какой-нибудь пьесы, окутанной настроением любовного воспоминания. Создавался как бы мостик для перехода к пению. «Это должна быть мечта о былой любви, “rêverie”», — объяснял Мейерхольд.

К моему ужасу, за рояль пришлось сесть мне самому, так как неожиданно заболела Давыдова и никого из концертмейстеров на репетицию не вызвали. Сначала я сыграл «Сарабанду» Дебюсси. Мейерхольд внимательно слушал и все время говорил: «Медленнее, еще медленнее». Я пытался растянуть темп, но звуки рвались, и музыка становилась бессмысленной. Потом я схватился за нашу «палочку-выручалочку» — сборник «Нувелист» и проиграл все медленные и минорные вальсы. Более других подошел вальс П. Линке «Lieder der Liebesnacht»[[333]](#footnote-224), но и он при повторении казался Мейерхольду слишком банальным. Мейерхольд послал к себе домой за клавиром балета Лекока «Le Cygne»[[334]](#footnote-225), который он когда-то собирался ставить. Мы вместе выбрали эпизод из интродукции, Всеволод Эмильевич попытался связать музыку со сценическим действием и пением, но опять ничего не получилось. «А почему вы все время играете минорные куски? — вдруг неожиданно обратился ко мне Мейерхольд. — Эта прелюдия не основная линия, а только подход к романсу. До романса Маргерит должна сыграть какой-то кусочек музыки, вроде веберовского вальса, музыку, которая в корне должна быть легкомысленной. После некоторого оживления в музыке лучше зазвучит романс. Это только аккомпанемент, а аккомпанемент в пятом акте все время бодрый. Гастон — бодрость, доктор — бодрость, подарки принесли — жизнь ворвалась, окна открыли — свет ворвался. Весь фон мажорный, а основная линия глубоко минорная»[[335]](#footnote-226).

Вальсов Вебера нет под рукой, и я совершенно не знаю, что предложить Мейерхольду. Он нервничает и опять говорит о любовных; грезах, и тут вдруг я вспомнил о «Liebesträume»[[336]](#footnote-227) Листа. Только начал я играть первые такты, как услышал столь нам всем знакомое мейерхольдовское: «Хорошо!»

Почти до самых генеральных так все и было: после ухода Панин Маргерит, пошатываясь, подходила к роялю, садилась {335} и начинала медленно и тихо играть «Liebesträume», поток останавливалась и после некоторой паузы начинала еле слышно петь. После двух-трех фраз она упадала головой на клавиши, песня обрывалась фальшивым аккордом в басах. Получилась впечатляющая сцена предфинального задержания, торможения. Однако, к нашему общему огорчению, после первой же генеральной Мейерхольд отменил исполнение пьесы Листа, считая, что слишком велика остановка в развитии драмы. Несмотря на огромное впечатление, которое производила эта сцена в отдельности, Мейерхольд принес ее в жертву, думая о целом.

На первый взгляд условия творческого содружества режиссера и композитора, в данном случае Мейерхольда и Шебалина, могут показаться неправомочными, ограничивающими свободу композитора, подавляющими его творческую индивидуальность. И в самом деле, какой только музыкальный материал не привлекался на репетициях Мейерхольдом для того, чтобы впоследствии Шебалин писал, отталкиваясь от этой временной репетиционной музыки, положенной в основу сценического куска!

Но может ли быть иначе в театре, где музыка действительно является составной частью спектакля? Только там, где музыка служит нейтральным фоном, она может сочиняться независимо от конструирования будущего спектакля. А как быть в тех случаях, когда сцена строится исходя из музыки? Когда метроритмическое и эмоциональное содержание ее для режиссера так же важно, как музыкальная партитура для балетмейстера.

Конечно, идеалом могло бы быть присутствие композитора на планировочных репетициях, чтобы вместо бесконечных розысков подходящих музыкальных эпизодов он сам бы тут же на месте импровизировал черновые варианты. Такие случаи, как исключение, нам известны в практике Ильи Саца, В. Я. Шебалина и других театральных композиторов. Но это всего лишь исключения. Практически почти невозможно воспринять задание и тут же сочинить музыкальную структуру, которая сразу же послужит основой для построения сценического действия.

Совсем другое дело, когда в театре ставятся сцены под заранее слышанную музыку, оплодотворившую замысел режиссера, от которой он отталкивается и которая будет звучать впоследствии в спектакле. В практике Мейерхольда известны такие примеры. Так сконструированы были им сцены на музыку Шопена и Листа в спектакле «Учитель Бубус» или {336} на музыку Баха, Моцарта, Бетховена и Фильда в «Горе уму». В этих случаях Мейерхольд шел за композитором, но такие случаи были, скорее, исключением.

Шебалин, присутствуя на мейерхольдовских репетициях, слушал репетиционную музыку и смотрел сцены, поставленные под эту музыку. Он делал пометки и всем своим существом был в атмосфере спектакля.

Работая с Мейерхольдом, надо было обладать особой способностью, чтобы угадать, какая именно музыка нужна была ему в каждом отдельном случае.

Его концертмейстеры были не только исполнителями, но и в какой-то мере соавторами сцены, хотя бы по части ее ритмической структуры. Вот почему Мейерхольд был так строг и капризен в выборе репетиционного концертмейстера. В архиве Е. В. Давыдовой сохранилась весьма характерная записка, написанная наспех, на маленьком клочке бумаги карандашом. Содержание ее станет понятным, если учесть, что она писалась, когда Елена Васильевна временно в театре не работала:

«Уважаемая Елена Васильевна,

сегодня вечером в 9 ч. 30 не можете ли Вы быть в театре *с нотами? Большое требуется музыкальное настроение. Вы мне однажды очень* помогли в “Горе уму”. Теперь идут репетиции “Списка благодеяний”. В театре мне плохо помогают. Тонкие вальсы мне нужны, глубокомысленные, своеобразно-сложные и лирические и всякие.

Помогите.

*Вс. Мейерхольд*.

Реп. в репетиционном зале наверху.

27 – IV –31 г.»

«Помогите!» — взывает Мейерхольд. Это значило, что он ставил сцену под вальс, а вальса еще не было. Вот как важно было режиссеру иметь сообщника в лице музыканта-концертмейстера.

Вспоминаю репетицию третьего акта «Дамы с камелиями». Ставится сцена выхода Сюзанны с кувшином молока. На сцене царит атмосфера безоблачного веселья. Садовник принес цветы и фрукты. Идет оживленный разговор о счастье Нишет и Гюстава. Все построено на движении. По точному рисунку актеры перебрасываются яблоками. Нужна музыка! В бесплодных поисках остановилась репетиция, которая проходила до этого момента с большим подъемом. Терпение у Зинаиды Райх иссякло, и она предлагает пока, на сегодняшней репетиции, играть ту же музыку, что и в начале акта (соло английского ронжа). Застенографирован раздраженный ответ Мейерхольда: «При выходе Сюзанны должна быть другая музыка. {337} А эта повторяется еще в конце эпизода. Нельзя ее играть три раза. Я не могу репетировать на прежней музыке, я не могу на ней ставить новый ритм, здесь должна быть совершенно другая музыка — полька или очень наивный и быстрый вальс»[[337]](#footnote-228).

Прошу обратить особенное внимание на фразу: «Я не могу репетировать на прежней музыке, *я не могу на ней ставить новый ритм*». Но не следует делать вывод, что Мейерхольд в своей сценической интерпретации повторял ритмический рисунок музыкального куска буквально. Он всячески от этого предостерегал актеров, считая это дурным тоном, далькрозовщиной.

Мейерхольд очень высоко оценивал талант Жак-Далькроза, называл его замечательным музыкантом и педагогом, но в то же время категорически предостерегал от распространения его системы в музыкальном театре. Танцы Айседоры Дункан, в которых она также стремилась в движениях выразить музыку, учитывая каждую шестнадцатую и точку, Мейерхольд в своих лекциях в ГЭКТЕМАСе называл абсурдом. Он резко критиковал оперных режиссеров и актеров, которые в сценическом действии — движении пытались слепо повторять ритмическую фигуру мелодии. «Слушаешь сильную долю, а слабую мимо ушей пропускаешь, — говорил Мейерхольд. — Что же это: музыка или антимузыка? Полагаю — антимузыка, потому что всякая музыка основана на ритме, задача которого — преодолевать метрическую рубку. От такого унисонного следования музыке возникает вампука нового качества, но вампука. Мы стараемся избежать совпадений тканей музыкальной и сценической на базе метра. Мы стремимся к *контрапунктическому* слиянию тканей — музыкальной и сценической»[[338]](#footnote-229).

Мейерхольд первым сформулировал и провел в своей практике новые взаимосвязи между музыкой и движением. Он начал рассматривать каждого актера как один из голосов, которые он полифонически вписывал в партитуру композитора. Это было великое завоевание музыкального и драматического театра. Актер, с одной стороны, сохранял свободу своего поведения: он не должен был акцентировать своим телом все ритмические изгибы музыки, ибо это была бы гимнастика, а не музыкально-сценическая игра, а с другой — он сопрягался с музыкой сложным ритмическим контрапунктом. «Его движения могут быть “обратными” метру музыки, — писал И. Соллертинский в статье “Мейерхольд и музыкальный театр”, — {338} ускоренными или замедленными; однако и его статическая поза на фоне возбужденного движения в оркестре и, скажем, убыстренная жестикуляция на фоне генеральной паузы в музыке должны быть строго закономерно обоснованы в режиссерской партитуре, задуманной как сценический контрапункт партитуре композитора»[[339]](#footnote-230).

Вспоминается начало сцены в спальне у графини в опере «Пиковая дама» в постановке Мейерхольда в Ленинградском Малом оперном театре в 1935 году. Как известно, этой картине предпослана в партитуре Чайковского интродукция на 12/8. В ней чередуются тревожные шестнадцатые альтов в низком регистре с всплесками скрипок дивизи, выраженные восьмыми. Мейерхольд отказался от исполнения интродукций перед началом картины при закрытом занавесе. У Чайковского, по партитуре, занавес открывается после шестнадцати тактов интродукции при втором проведении темы, а Герман появляется еще через двадцать тактов и почти сразу же, через семь тактов вступает («Все так, как мне она сказала»). Мейерхольд решил иначе. Он на всю интродукцию ввел сценическое действие. Занавес в этой картине поднимался в полной тишине. Перед зрителями открывалась спальня графини, но для того, чтобы попасть в нее, надо было пройти большой путь по круговой лестнице. Она начиналась в левой стороне авансцены, потом поднималась в глубине, а вкось спускалась на правом первом плане. По всему пути лестницы висели фамильные портреты, а на самой ее вершине в глубине была дверь в комнату Лизы. Вспоминаю, какое это производило впечатление, когда в оперном спектакле занавес поднимался в тишине. После большой паузы с левой стороны выходил Герман и хватался за перила лестницы. Именно в этот момент вступал оркестр. С. Л. Самосуд, блестяще дирижировавший спектаклем, точно подхватывал момент, когда Герман дотрагивался руками до перил. В музыке тревожное движение шестнадцатыми, а Герман, цель которого пробраться в спальню графини, стоял два такта, замерев на месте, до тех пор, пока не вступали скрипки. На вздохе скрипок Герман поднимался по лестнице и вновь замирал, как только опять начинали звучать тревожные шестнадцатые. Создавалось впечатление, что Герман прислушивается к биению собственного сердца. По Жак-Далькрозу, казалось бы, надо было первые два такта двигаться по лестнице шестнадцатыми, а на восьмые скрипок замедлить шаги, но Мейерхольд в партитуру Чайковского вписал «сценический голос»; он подчинялся музыке Чайковского и в то же время противостоял ей, создавая {339} удивительную, незабываемую новую согласованность музыки и сцены.

Вся интродукция — 42 такта до вступления Германа — распределялась на безмолвную сцену прихода Германа в дом графини. Это была очень важная сцена, к слову сказать, пропущенная в либретто Модеста Чайковского. Она подробно описана Пушкиным: «Ровно в половине двенадцатого Германн ступил на графинино крыльцо и взошел в ярко освещенные сени. Швейцара не было. Германн взбежал по лестнице, отворил двери в переднюю и увидел слугу, спящего под лампою, в старинных, запачканных креслах. Легким и твердым шагом Германн прошел мимо него. Зала и гостиная были темны. Лампа слабо освещала их из передней… Справа находилась дверь, ведущая в кабинет; слева — другая в коридор. Германн ее отворил, *увидел узкую витую лестницу, которая вела в комнату бедной воспитанницы… Но он воротился и вошел в темный кабинет».* (Курсив мой. — *Л. В*.)

Мейерхольдовский Герман тоже подходил к двери Лизы и тоже проходил мимо. В решении этой сцены Мейерхольд, следуя за Пушкиным, показал в образе Германа не оперного любовника, а типичного для начала XIX века карьериста, охваченного одной лишь страстью обогащения.

К новому более высокому пониманию музыкально-сценического соответствия Мейерхольд пришел сознательно. В режиссерской экспликации «Пиковой дамы» он обосновывал свои новые методы инсценировки. О сцене Германа в спальне графини он писал, что «движение музыки выражает внутреннее состояние Германа, его волнение, *не его ход*». (Курсив мой. — *Л. В*.) А описывая момент смерти графини, Мейерхольд особенно настаивал, чтобы «падение ее не совпало с аккордом, чтобы падение было в молчании. Падение и потом аккорд»[[340]](#footnote-231). Исходя полностью из партитуры Чайковского, он дополнял ее «беззвучными нотами» движений.

Выступая в ноябре 1927 года в Ленинградской филармонии с докладом об искусстве режиссера, Мейерхольд говорил: «Мне пришлось на днях быть на репетиции одного очень большого мастера — режиссера, который на моих глазах построил несколько тактов из “Майской ночи” Римского-Корсакова. Из того, как он прослушал партитуру, мне сразу стало ясно, что раскрытие музыкальной фактуры идет слишком примитивным способом. Если, скажем, на протяжении пяти тактов один инструмент все время делает “бум‑бум‑бум…”, то он находит среди действующих лиц одного такого толстяка, который движение этого “бум‑бум‑бум” отмечает. Затем <если> есть {340} кусочек, который изображает флейта, — она на фоне этого “бум‑бум‑бум” игриво рассыпается каким-то смехом, — то он ищет действующее лицо, которое будет соответствовать этому игривому смеху флейты. Это система примитивного подхода к раскрытию музыкальной фактуры.

Вот мне кажется — и я почти уверен, что присутствующие здесь согласятся со мной, — что задача построения сценических движений лежит совсем не в том, чтобы раскрыть в этой вещи, в этой пьесе отдельные фрагментики сложной партитуры, а в том, чтобы построить новую партитуру движения, которая контрапунктически будет прилажена к этому. Ни одного “бум‑бум”, ни одного смеха флейты не будет в таком движении»[[341]](#footnote-232).

Вспоминая мейерхольдовскую «Пиковую даму», приходится, однако, признать, что замечательные режиссерские фрагменты иногда чередовались с искусственными, художественно неубедительными. И виною этому был Мейерхольд, сам отступивший от собственных принципов. Можно понять, что при постановке «Пиковой дамы» было очень соблазнительно «исправить» либретто Модеста Чайковского с позиций повести Пушкина. Но в данном случае было нарушено главное правило Мейерхольда — ставить в опере не либретто, а партитуру композитора. Режиссер увлекся первоисточником и не заметил, что он нанес ущерб замечательному творению Петра Ильича Чайковского.

Было бы неверно думать, что музыкальность мейерхольдовских спектаклей заключалась в том, что они были перенасыщены музыкой. Сколько мы знаем случаев, когда спектакли перенасыщают музыкой, но они от этого не делаются музыкальными. И, наоборот, предельно музыкальным был, например, второй акт «Дамы с камелиями», в котором вообще не было ни одного такта музыки. Музыкальность мейерхольдовской режиссуры заключалась в том, что он рассматривал саму партитуру спектакля как композицию, выстроенную по законам музыки. Недаром студентам-выпускникам режиссерского факультета ГИТИСа Мейерхольд говорил в 1938 году: «Музыка — самое совершенное искусство. Слушая симфонию, не забывайте о театре.

Смена контрастов, ритмов и темпа, сочетание основной темы с побочными — все это так же необходимо в театре, как и в музыке. Композиционное разрешение музыкальных произведений часто может помочь вам найти какие-то композиционные принципы разрешения спектакля.

Музыка, живопись и театр неразрывно связаны между собой»[[342]](#footnote-233). {341} Учитывая, что театральное представление развертывается не только в пространстве, но и во времени, Мейерхольд стремился строить свои сценические композиции, руководствуясь законами музыкального искусства. Он часто говорил о сонатно-симфонической форме спектакля, имея в виду вступление и экспозицию (изложение главной темы и побочных), разработку, в которой дается драматическое столкновение — коллизия, далее репризу, то есть повтор, в котором главная и побочные темы предстоят в новом аспекте (вспомним формулу повтора — AB1 и AB2), приводящем обычно к кульминации (она может быть также перед репризой), и, наконец, коду, заключение, финал спектакля. Как видим, музыкальность спектакля в его понимании отнюдь не была связана с использованием музыки как таковой. Это давно было замечено теоретиками и практиками театра. Характерным примером может служить высказывание режиссера Э. Каплана по поводу спектакля «Ревизор». Он говорил:

«Музыкой насыщен весь ваш спектакль, музыкой и настоящей, и воображаемой. Настоящая музыка звучит в оркестре, на рояле или в пении. И даже когда ее нет, кажется, что она слышна и звучит то громко, то тихо, то быстро, то медленно — “слышна” в беззвучной пантомиме, в мизансценах, в ритме произносимого текста, в интонациях, в построении диалогов»[[343]](#footnote-234).

Только при таком понимании музыкальной сущности театра, в котором наряду с реально звучащей музыкой существует музыка воображаемая, можно было рассматривать весь спектакль в целом, как музыкальное произведение. А. Дюма разделил свою пьесу на пять актов, а Мейерхольд, руководствуясь стремлением выстроить спектакль по законам музыки, каждый акт, подобно симфонии, разделил на части и внутри каждой части дал ряд чисто музыкальных определений, исходя из смены событий, характера сцен, темпа и атмосферы-настроения эпизодов. Впервые в «Даме с камелиями» Мейерхольд обнародовал свою систему делений, опубликовав ее в программах спектакля. Привожу выписку из программы первого акта:

*«Часть первая — “После Grand Opèra и прогулки по Fête”*

Andante

Allegro grazioso

Crave

*Часть вторая — “Одна из ночей”*.

Capriccioso

{342} Lento

Scherzando

Largo e mesto

*Часть третья — “Встреча”*

Adagio

Coda. Strepitoso»

По такому принципу были размечены все пять актов драмы. Мейерхольд целиком руководствовался этим делением, вытекающим из содержания пьесы, и в то же время своей музыкальной интерпретацией спектакля он, несомненно, «влиял» на пьесу. Он говорил, что спектакль «Дама с камелиями» «построен как музыкальное произведение. Дело не только в насыщении музыкой, написанной композитором Шебалиным, всех точек подъема, всех линий взлета; структура спектакля основана на сложной смене ритмов, воздействующих на зрителя через внутреннее музыкальное восприятие»[[344]](#footnote-235).

Даже при распределении ролей Мейерхольд считался с будущим музыкальным строем спектакля. При этом он руководствовался не только формальной стороной, но исходил из соображений идейного порядка. Крайне характерное высказывание Мейерхольда мы находим в стенограммах репетиций «Бориса Годунова».

«Теперь в новой театральной школе, — говорил он актерам, — появились так называемые оркестровые задачи: кому дать первую скрипку, или контрабас, или валторну. Это теперь уже проблема. Но в каких театрах? Ни в каких, кроме нашего. Это проблема, но она нигде не ставится и не разрешается. А мы ее ставим! Иногда мы умышленно не взвешиваем — кто из актеров талантливее. Иногда разрешать вопрос приходится так: пусть он менее талантлив, но очень важно, что у него — бас. Иногда и так можно ставить вопрос.

Иногда имеет громадное значение и то, какой голос звучит на сцене, и, например, то, что мы рискнули дать роль Молчалина актеру с низким голосом, дало необычайный эффект. Раньше было принято, что эту роль играет второй любовник и ему полагается такой голос, как у нашего Садовского (тенор), а мы просмотрели всю биографию Молчалина и решили иначе. В результате у нас получился необычайный эффект при диалоге между Молчалиным и Чацким. Таким образом, еще размножились люди в армии Скалозуба. Теперь, когда произносится фраза: “Молчалины блаженствуют на свете”, то она получила совершенно другую значимость, она теперь получила большее значение, чем прежде, и социальный мотив поэтому заострился. Гораздо сильнее стала борьба Чацкого {343} с таким Молчалиным, она получила большую монументальность»[[345]](#footnote-236).

Ярким примером музыкального подхода к сценическому произведению может служить репетиционная разметка сцены в доме Шуйского из неосуществленной мейерхольдовской постановки «Бориса Годунова». Сцена начинается с реплики Шуйского:

Вина еще.  
*(Встает, за ним и все.)*  
Ну, гости дорогие.  
Последний ковш! Читай молитву, мальчик.

Мейерхольд фантазирует:

«Это сцена пьяная. “Вина еще” — это не для красного словца, это не те слова, которые написаны лишь бы заполнить белый лист бумаги. Пушкин себе ясно представлял: Шуйский, множество гостей, ужин… Поют, причем пение не налаживается или разлажено — кто в лес, кто по дрова, — значит, тут какофония… И вот на фоне этого пьяного стада должен прозвучать монолог мальчика. Единственный, кто не пьян в этой картине, — это мальчик, и его голос должен прозвучать с удивительной и резкой чистотой… И вот мальчик в этой сцене должен обязательно быть таким, как у Нестерова “Димитрий царевич убиенный”, — светлым, стройным, голос его должен быть звонким… Не нужно давать чрезмерной громкости, а нужно дать прозрачность. Как в очень большой церкви, совершенно пустой, где стоит гроб и чихает мальчик. Голос его звучит так прозрачно, звонко. Так должно быть и у нас.

Царю небес, везде и присно сущий.  
Своих рабов молению внемли:  
Помолимся о нашем государе,  
 Об избранном тобой, благочестивом…

… Мне хотелось бы создать впечатление контраста при возникновении голоса мальчика. Мне бы хотелось, чтобы мальчик был где-то очень далеко, и Шуйский выкрикивает: “Читай молитву, мальчик”. Поело этого выкрика наступает тишина и начинает чтение мальчик… Вся эта молитва должна быть сказана на одной ноте…»

Артист Крапчатов читает монолог мальчика.

Мейерхольд поправляет его: «Нельзя при чтении мотать головой. Нельзя, когда говоришь “Царю небес, везде и присно сущий” — поворачивать голову в одну сторону, а потом, говоря “своих рабов молению внемли”, — поворачиваться в другую сторону. При таком мотании все и растеряется, а тут {343} нужно в струнку вытянуться, и головой отнюдь не мотать, так как при этом все разрушается»[[346]](#footnote-237).

Это пример сцены подлинно музыкального театра. В ней Нет ни единого такта музыки, но она и есть сама музыка. Стоит только ее себе представить. Тут и контраст, и смена ритмов, тембров, и мелодика, и настроение, и пауза, как составная часть музыки. А когда пьяные гости уползают, режиссер музыкальным настроением сцены все подготовил для завершающего картину сговора Афанасия Пушкина с Шуйским.

Поистине здесь торжествует верленовское: «De la musique avant toute chose».

Опираясь на законы музыкальной композиции и широко пользуясь музыкой, как одним из важнейших компонентов сложного театрального искусства, Мейерхольд в то же время решительно возражал против наиболее, к сожалению, распространенного применения музыки, когда она служит прямой иллюстрацией происходящего на сцене, по принципу «масло масляное». К примеру, любовное объяснение — играют скрипки какой-нибудь сладкий ноктюрн, сцена погони поддерживается галопом, а по отрывистым, тревожным звукам мы понимаем, что детектив напал на след или же преступники вот‑вот нападут на детектива. В таких случаях музыка как бы призвана помочь несостоятельным актерам и режиссерам. Мейерхольд называл это мелодекламацией и считал подобное применение музыки в театре пошлостью. «Если в тексте есть некая сладостность, да к этой патоке еще добавить ложку меда, то получится такая патока, что дальше ехать некуда»[[347]](#footnote-238).

Итак, обязательный контрапункт, неоднозначность во всем: в ритме, в настроении, в содержании. К сожалению, в последнее время контрастное применение музыки привело к образованию нового опасного штампа — любовные сцены идут под грохот барабанов, а военным сценам аккомпанируют скрипки. Всякое положение, превращаемое ремесленниками в догму, способно дискредитировать любые правильные идеи.

В докладе «Искусство режиссера» Мейерхольд сказал в заключение:

«Если бы меня спросили: “Какой главный предмет на режиссерском факультете будущего театрального университета, какой главный предмет должен быть включен в программу этого факультета?” — я сказал бы: “Конечно, музыка”. Если режиссер — не музыкант, то он не сможет выстроить настоящего спектакля, потому что настоящий спектакль (я не говорю о театрах оперных, о театрах музыкальной драмы или музыкальной {345} комедии, — я говорю даже о драматических театрах, где весь спектакль идет без всякого сопровождения музыки) может построить только режиссер-музыкант. Целый ряд трудностей непреодолим только потому, что не знают, как подойти к вещи, как ее музыкально раскрыть»[[348]](#footnote-239).

Перефразируя это высказывание Мейерхольда, мне хочется сказать, что если бы меня спросили: «Какой главный предмет должен быть включен в программу композиторов, пишущих для театра?» — я сказал бы: «Конечно, режиссура». Я в этом убеждаюсь, когда вспоминаю о работах в театре Ильи Саца и Виссариона Шебалина.

С огорчением приходится наблюдать малую музыкальную подготовленность большинства наших режиссеров. Это досадный пробел, который, к счастью, у людей талантливых восполняется интуицией.

Мейерхольд смотрел на драматический театр глазами музыканта. Именно ему принадлежала идея строить сценическое действие по законам сонатно-симфонической формы. Современный театр не может пройти мимо его опыта. Это было бы величайшей расточительностью.

## **{****346}** Валентин Плучек Школа режиссуры

Каждый раз, когда я берусь за перо, чтобы записать то, что помню о моем незабвенном учителе, которому обязан всем, что умею, я чувствую, как цепенею перед белым листом бумага, и каждый раз откладываю свои намерения до будущего времени.

В 1926 году семнадцатилетним юношей я был принят на первый курс ГЭКТЕМАСа и с тех пор до 1938 года все мое человеческое, актерское, режиссерское становление было неразрывно связано и, если так можно выразиться, пронизано и напитано Мейерхольдом.

Сотни неповторимых репетиций — потрясений, ошеломляющих показов великого артиста, ослепительные фейерверки остроумных сражений на диспутах и в спорах о театре. Захватывающие беседы, волнующая воображение эрудиция, сотни имен, фактов. Мы втягиваемся в понимание процессов мировой культуры.

Живопись: мейерхольдовские сценические композиции вызывают ассоциации с картинами итальянских мастеров. Здесь фронтальные построения Джотто, а здесь Боттичелли или Леонардо да Винчи. А вот французы Дега и Ренуар.

Музыка: и здесь раскрываются на репетициях и в спектаклях то мощная вагнеровская полифония, то лирические {347} страницы шопеновских ноктюрнов. И рядом работает и растет молодой Шостакович.

Поэзия: на репетициях Маяковский на правах сорежиссера. То мастер вспоминает свою работу с Блоком над «Балаганчиком», а то весь ушел в Пушкина и с томиком в руках вдохновенно читает его стихи.

Все это на меня, мальчишку, пришедшего из детдома, действует завораживающе. Рядом с Мейерхольдом всегда испытываешь какое-то напряженно приподнятое состояние. Никаких будней. Он всегда подтянут и заряжен возбуждающей всех энергией. Иногда страшно — в воздухе грозовые разряды его гнева. И вдруг молния осветила гениальную находку на сегодняшней репетиции и снова сияет солнце. Мастер весел, кругом смеются, он остроумен и блестящ в своих неожиданных парадоксах, в безобидных, но точных пародиях на нашу игру.

Я присутствовал на репетициях и участвовал как актер в «Ревизоре» и «Горе уму», в «Клопе» и «Бане», в «Командарме 2» и «Последнем решительном», в «Списке благодеяний» и «Вступлении». Гоголь и Грибоедов, Маяковский и Сельвинский, Вишневский и Олеша — в постановках Мейерхольда это самостоятельные театры, а для молодого режиссера — театральные университеты, энциклопедия театральных знаний, высшая школа режиссуры.

Чтобы написать обо всем этом, нужно неторопливо и подробно восстановить в памяти год за годом, эпизод за эпизодом, разобрать разрозненные записные книжки и дневники. А каждодневная напряженная жизнь режиссера-практика, многочисленные обязанности руководителя театра несовместимы с трудом мемуариста. Вот почему я цепенею перед белым листом бумаги.

Но я много и подробно говорю о Мастере со своими слушателями в режиссерской лаборатории ВТО. Здесь я приведу небольшой фрагмент моей беседы о постановке «Командарм 2», о которой известно сравнительно мало.

На примере одной из сцен спектакля мне хотелось показать принципы творческого раскрытия и композиционного построения данной пьесы Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом. В статье И. Л. Сельвинского, автора «Командарма 2», помещенной в книге «Встречи с Мейерхольдом», приведено интересное высказывание Всеволода Эмильевича, в котором он теоретически обосновывает вопросы композиции драмы и спектакля: «Пьеса должна считаться со способностью зрителя к восприятию. Если все акты написаны с исключительной силой, провал спектакля обеспечен. Зритель такого напряжения не выдержит.

{348} Пьеса стоит на трех точках опоры:

1) Начало; оно должно быть увлекательным, заманчивым, должно обещать.

2) Середина; одна из картин этой части должна быть потрясающей по силе, пусть даже бьет по нервам — бояться этого не следует.

3) Финал; здесь нужен эффект, но не нужна напряженность. Между этими точками вся протоплазма драмы может быть несколько разжижена»[[349]](#footnote-240).

Слово-то какое — «разжижена»!

В спектаклях Мейерхольда, которые он делал стремительно и быстро, всегда наличествовала эта схема. У него было «увлекательное, заманчивое, обещающее» начало, затем какая-то картина, в которую он вкладывал все главное. Потом он разводил что-то «пожиже», правда, с большим искусством. И затем — поразительный финал.

Такой картиной, которая «должна быть потрясающей по силе, пусть даже бьет по нервам», был митинг в степи. Что это была за картина и как она была поставлена?

Вот вкратце ее содержание. Партизаны стоят около города Белоярска. Революционно настроенная масса рвется в атаку на этот город. Командующий партизанской армией Чуб — сильная личность, целеустремленный, несгибаемый характер. Он удерживает партизан, так как брать город стратегически невыгодно. Ситуация такова, что, если завязать бой, это приведет к ухудшению общего положения. Но своих соображений Чуб партизанам не объясняет.

Чубу противостоит Оконный, который считает, что можно взять Белоярск штурмом. Происходит конфликт между партизанской массой и командармом. Тут вдруг появляется эпилептик Деверин. Партизаны требуют, чтобы он повел их в бой, невзирая на командарма. Сцена заканчивается монологом Чуба, который стреляет в эпилептика.

Когда Сельвинский впервые прочел в театре пьесу, она показалась необычайно сложной, непонятной. Трудно было воспринимать стихи Сельвинского, который в те годы был пождем литературного конструктивизма. В пьесе было много туманных монологов. В общем, когда Сельвинский читал, я лично ничего не понял. Казалось, что поставить это на сцене невозможно. Однако для Мейерхольда не было ничего невозможного.

Всеволод Эмильевич пригласил для оформления спектакля молодого архитектора Сергея Вахтангова, который впоследствии {349} принимал участие в создании проекта нового здания Театра Мейерхольда. Оформление было необычным. Оно представляло собой архитектурную конструкцию: полукруглую фанерную стену, с большой лестницей, спускавшейся вдоль нее через всю сцену. Внизу от ворот по диагонали шла дорога. На этой большой архитектурной установке разворачивалось действие.

… Мейерхольд начал репетировать митинг в степи.

Мы — молодежь, изображавшая партизанскую массу, располагались по всему кругу установки. Мейерхольд одел нас в овчинные тулупы, валенки, папахи. Эти тулупы, папахи, валенки в сочетании с серым фоном установки создавали единый колорит. В руках у партизан казачьи пики. Вся сцена ощетинилась лесом пик. А наверху Чуб со своим окружением.

Мейерхольд обладал особым даром эмоционально заражать актеров на репетиции. Он мог довести людей до любого состояния, какое ему было нужно.

Помню, что это была сцена невероятного напряжения. Начиналась она с глухого рокота масс в степи. Этот рокот постепенно нарастал. Кульминацией сцены было появление эпилептика Деверина. Он врывался на лошади, в кубанке, с голой грудью, призывая: «Любимая рота! За дело народа!» И вся толпа кричала в ответ, повторяя несколько раз: «За дело народа!»

Эпилептик в исступлении доходил до такого экстаза, что увлекал всю массу. В этот момент он мог повести ее за собой куда угодно и на что угодно. Поистине потрясающей была сцена, когда наэлектризованная толпа готова ринуться за ним. Мейерхольд находил сценические приемы, чтобы показать состояние массы.

У меня был звонкий голос. И я помню, как Мейерхольд сказал: «Бегите снизу через всю сцену с криком “а — а — а — а — а”»! И я с таким воплем несся через сцену. У меня была всего одна реплика: «Братишечки, дуй!» Когда толпа доходила до экстаза, Мейерхольд вдруг вырывал из толпы отдельного человека. Какой-то молодой партизан в красной рубахе, с гармошкой, на одной ноге проскакивал через сцену с озорной залихватской частушкой.

Неслыханного накала достигала сцена, когда эпилептик Деверин падал на землю, и при этом шло сильное музыкальное нарастание. Когда он приходил в себя, партизаны кричали: «Веди нас!» — и усаживали его на лошадь, чтобы идти за ним. И тогда тихо, медленно спускался сверху по лестнице командарм Чуб. Это была одна из лучших ролей Н. И. Боголюбова. Актер этот обладал поразительными физическими данными: кряжистый, с крупным лицом, с широкой грудью, силы {350} невероятной. Когда он был одет в полушубок и папаху, с красной лентой через плечо, обвешанный кольтами, то это была внушительная громада.

Он спускался по лестнице и произносил свой монолог. Мейерхольд поразительно умел ставить монологи и особенно их кульминацию.

«Я был с вами, — говорил Чуб, — а теперь у вас ставленник свой». Помню, как он срывал с себя красную ленту, рвал, на груди рубаху и восклицал:

Вот этая алая лента  
Полностью и целиком легенда.  
А этот наган не менее того.  
Возьми ж и веди крутогорьем и рвами.  
Ну! Вы желали иметь его?  
Пускай же теперь командует вами.

И он стрелял в Деверина, сидевшего на коне: «бах‑бах!»

Мейерхольд не боялся сильных эффектов. В театре Кабуки, как известно, когда убивают на сцене, применяют клюквенный сок. И вот, когда Чуб стрелял, клюквенный сок брызгал на белую рубашку эпилептика. Толпа замирала от ужаса. Это была кульминация!

И тут вступала необыкновенная по своей точности музыка, написанная Шебалиным. Она звучала тихо, тихо, а Чуб медленно поднимался по лестнице, и перед ним раздвигался лес пик. Чуб долго, долго шел наверх… И вдруг раздавался звук гонга. Конец картины.

Композиционно сцена была построена великолепно. Это был сложный, цельный, монументальный образ.

Несколько лет спустя у меня была возможность спросить у Всеволода Эмильевича, откуда, каким образом это у него возникло? Он ответил, что когда-то мечтал поставить «Пугачева» Есенина и у него были заготовки. Свои творческие замыслы он и выплеснул сюда.

Если рассматривать режиссерскую работу Мейерхольда в этом спектакле, то следует обратить внимание на основные ее моменты: режиссер и автор, режиссер и художник, режиссер и композитор, режиссер и актеры.

Прежде всего — режиссер и автор. Мейерхольд определил жанр пьесы, как жанр монументальной трагедии, и подчеркнул это трагедийное начало.

Он ставил пьесу, как монументальную трагедию, для которой было необходимо найти соответствующий образ в оформлении. Раз это трагедия, то Мейерхольд решил пользоваться первоисточниками и традициями и переводить их в современность. Лестница, на которой были выстроены фигуры с рупорами в руках, читавшие стихотворную интермедию Сельвинского, придавала всей сцене очень современный характер.

{351} Мейерхольд учитывал сложную стихотворную форму пьесы. Он понимал, что нужна такая сценическая установка, которая помогала бы актеру донести стихи в зрительный зал. Он закрыл все пространство сцены своеобразным резонатором, опоясав ее деревянной стеной, которая и давала резонанс.

Сам Мейерхольд говорил об этом спектакле:

«Трагедия Сельвинского “Командарм 2” очень трудна для постановки. Она потребовала и от режиссера, и от актеров большого творческого напряжения. Для того чтобы пьеса эта “дошла” до современного зрителя, отученного драматургами от восприятия сложных сценических произведений, театру совместно с автором надо было создать новый манускрипт трагедии, назначением которого стало представить актерам сценический материал, легче доходящий до зрителя, чем тот, с которым публика успела ознакомиться на страницах “Молодой гвардии”[[350]](#footnote-241).

В чем же трудности? Виртуозные рифмованные стихи с непривычными для театра созвучиями и богатой игрой слов, трудная экспозиция, большие монологи у одного из действующих лиц, построенные на изощренности его эрудиции, сложное сплетение нескольких тем и многое в таком роде. Но все эти трудности актерам и режиссеру надо было преодолеть. <…>

… Наш театр торжествует: ему удалось выйти из полосы кризиса не компромиссным союзом с так называемыми революционными драматургами, идущими по линии наименьшего сопротивления <…>, а вовлечением на сцену группы сильных поэтов, способных в процессе овладения крепкой новой формой ставить перед зрителем большие проблемы нашей эпохи»[[351]](#footnote-242).

Мейерхольд отказался от бытовой жанровой обстановки в сцене митинга в степи — костры, чайники и т. п. Здесь это было не нужно. Не в том была суть. Самое главное — раскрыть сердцевину конфликта данной картины и выразить это в зрительном образе. Надо было выстроить массу так, чтобы даже небольшое количество людей выглядело большой толпой. Композиционно Мейерхольд нашел это.

Он вывел на сцену группу конников, типичных для гражданской войны, одетых в тулупы, бурки, папахи, вооруженных винтовками, шашками, пиками. Получилась удивительная картина. Когда Мейерхольда как-то спросили, откуда он взял это, он сказал, что мотив композиции подсказан ему картиной Веласкеса «Сдача Бреды». В картине Веласкеса видны только первые ряды солдат, но благодаря тому, что художник изобразил на заднем плане множество пик, у зрителя создается представление {352} о массе, получается ощущение целого войска. В спектакле Мейерхольда также бесконечные пики во всех уголках сцены умножали толпу.

Для этого спектакля Мейерхольду нужен был актер, который мог подняться до трагического, монументального стиля пьесы. Центральный персонаж Чуб — Боголюбов несомненно выглядел у него как эсхиловский герой. Образ был доведен до страшной силы. Это была какая-то легендарная фигура. Он был как бы на котурнах, и не только внешне, но и внутренне поднимался до подлинной монументальности.

В пьесе Сельвинского показана неорганизованная партизанская масса, которая не подчиняется дисциплине, приказу. Нужна сила, чтобы эту неорганизованную массу обуздать, повести за собой. Ей необходимы волевые руководители, такие, как Чуб. Конфликт стихии с организованной волей стал главным содержанием картины. Вот куда была устремлена мысль режиссера.

Мейерхольд с поразительной силой выявил стихийный дух партизанской массы. В то же время он сумел блестяще выделить в толпе индивидуальные фигуры. Упомянутый мною пробег на одной ноге хромого парня с гармошкой был одним из самых сильных по воздействию эпизодов.

И музыка в «Командарме» не была иллюстрацией. Она не служила для настроения, а заключалась в самом развитии, в самом построении сцены, в нарастании гнева, рокота, в кульминации действия.

В такого рода сценическом шедевре, как сцена митинга в степи, Мейерхольд слил воедино все элементы в их неразрывной связи. Все они были крепко спаяны. Сейчас мы только разбираемся в его прожилках. А это был кусок сплава, законченная, цельная картина. Вот такому искусству, умению сплавлять все элементы в единое целое нужно учиться у Всеволода Эмильевича.

После этой картины всегда шли аплодисменты. Мейерхольд не стеснялся нарушать спектакль и выходил на сцену. Од знал, что бывают случаи, когда можно это позволить. Зажигался свет, Мейерхольд выходил в своем партикулярном костюме, кланялся и стремительно уходил. И это тоже было элементом театра. На каждом спектакле Мейерхольд выходил кланяться и охотно принимал аплодисменты. Более того, он любил, чтобы зрители знали, что он присутствует в театре. Он проходил через боковую дверь зрительного зала в ложу, оттуда смотрел спектакль, и таким образом зрители всегда видели его резкий профиль, внимательные глаза. Он смотрел не прямо, но таким образом, что прекрасно видел все, что ему было нужно…

## **{****353}** В. Громов Замысел постановки

«Борис Годунов» А. С. Пушкина в постановке В. Э. Мейерхольда ожидался всеми как грандиозное событие в жизни советского, а быть может, и мирового театра.

Казалось, никогда еще замыслы Мейерхольда не имели такого головокружительного масштаба, как на этот раз. Он мечтал показать зрителям «Бориса Годунова» в новом строившемся тогда здании на площади Маяковского. Мейерхольд часто говорил об этом здании. Неоднократно появлялись в газетах и журналах статьи об этом необыкновенном театре, где предусмотрен проектом зал на две тысячи человек, но партера нет, нет и обычной сцены с занавесом и кулисами. Все действие должно происходить на выдвинутой в зрительный зал овальной арене. Места для зрителей подковообразным амфитеатром окружают эту огромную площадку с двумя вращающимися кругами, люками-подъемниками и отдельными выдвижными платформами. Сцена-арена (34 метра в длину и 16 — в ширину) предназначалась и для актеров, и для массовых сцен, для проезда автомашин и даже для праздничных процессий и демонстраций. Механизмы могут убрать сцену и сразу открыть бассейн с водой, если это понадобится для спектакля. Зал опоясывают две галереи — не для зрителей: {354} одна для множества осветительных приборов, другая — для киноаппаратов, которые пошлют свои проекции на стены, на потолок и даже на пол.

Все это дает постановщику безграничные возможности. Вполне понятны слова Мейерхольда, что это может открыть «новую эру в истории театра».

Все, что задумывалось и предпринималось для будущего спектакля, было поражающе смелым, необъятным, огромным. Даже в сроках работы. Спектакль предполагалось выпустить к столетию со дня смерти Пушкина, но уже за два с половиной года до этого началась активнейшая подготовительная работа. Уже в 1934 году, в день моего поступления в театр, при самой первой нашей беседе Мейерхольд поручил мне работу по сбору материалов для будущей постановки. Это было само по себе поразительно. Меня вдохновило полнейшее доверие Всеволода Эмильевича. Вскоре, 13 июля 1934 года, в ответ на мои вопросы, он рассказал общий замысел постановки.

Привожу эти слова в своей записи. Точно так же и во всей статье цитируются не стенограммы (за очень редким исключением), а живые записи за Мейерхольдом. Это помогает точнее вспомнить и непринужденный тон бесед и творческую атмосферу репетиций.

Что же сказал Всеволод Эмильевич в июле 1934 года?

«Раньше всегда подходили к осуществлению на сцене “Бориса Годунова” от иконописи. Получалось слишком эпично и мистично. А по-моему, надо на это взглянуть как на лагерь, на битвы, на скифов в бою. Отсюда, естественно, вытекает беспокойство (в частности, муки и “оглядки” Бориса), динамичность спектакля, его скифство, азиатчина. Нужны не кафтаны, а панцири, кольчуги… Большие люди на маленьких лошадях. Музыку будет писать Прокофьев. Я исхожу от его “Скифской сюиты”… Надо убрать скрипки и создать “скифский” оркестр и новые звучания. Узнайте, какие были тогда инструменты, рога, барабаны и другие ударные… Я не понимаю: Сушкевич начал “Годунова” весной, а осенью уже выпустит; Малый театр начнет осенью и выпустит к концу сезона! Как это можно. Ведь это же будет халтура! Да тут одни материалы надо год изучать. Мы “Ревизора” и “Горе от ума” ставили по полтора года, а ведь “Годунов” куда сложнее, ответственнее. Ведь это юбилейный спектакль, к 1937 году. Его надо делать особенно тщательно… Я всегда исхожу от любви к автору. Например, ставя “Маскарад”, я любил Лермонтова. Теперь мне очень не хватает Пушкина. Ведь я уже поработал над Гоголем, Сухово-Кобылиным, Островским, Лермонтовым… Да! Главное в “Годунове” — война. Все ею пропитано: и первый разговор бояр, и поляки, и Марина, и все, все».

{355} Материалы о музыкальных инструментах были мною еще до этой беседы собраны на основе свидетельств древних историков, иностранцев, путешествовавших по Руси, а также фресок, летописей, миниатюр из «Сказания о Мамаевом побоище». Я выяснил, что среди имущества Бориса Годунова имелись «два набата, одни литавры, семь накр больших и малых, восемнадцать труб литовских и московских».

15 июля я уже мог обо всем этом подробно рассказать Мейерхольду. Он слушал с большим интересом и сказал:

«Делайте выписки для Прокофьева. Трубы — это хорошо. Надо использовать. Только “скифский” оркестр может дать couleur locale, то есть окраску, типичную для данного времени и места. Закажите в Историческом музее подбор материала. Надо сделать фотоснимки с портретов Самозванца и Марины, находящихся в Историческом музее».

С еще большим азартом принялся я за работу. Получил доступ в Кремль, в Оружейную палату, в Исторический музей и в Историческую библиотеку, всюду, где можно было отыскать необходимые подробные сведения. Так открылся передо мной океан интереснейших материалов.

Быстро распухали папки. Увлечению моему не было границ. Но именно о границах, о точной направленности работы я стал беспокоиться с каждым днем все больше и больше. Через некоторое время после начала «накапливания» материала я попросил Мейерхольда о встрече. Он был нездоров и пригласил меня к себе на квартиру.

Разложив перед Всеволодом Эмильевичем свои многочисленные папки, я очень кратко рассказал об их содержимом. Произошел следующий, характерный для Мейерхольда диалог:

Он. Слушайте, Громов, неужели вы один все это собрали?

Я. Да, Всеволод Эмильевич. Когда я собирал все эти сведения, меня вдохновляла мысль, что они, быть может, пригодятся вам, и вы отберете наиболее интересное… потом, когда захотите… А сейчас я прошу ваших советов, хочу, чтобы вы направили мою дальнейшую работу.

Он. О, нет, нет! Ни в коем случае! Я очень понимаю ваше теперешнее настроение. Ведь у вас сейчас в работе — весна, пора влюбленности. Этому нельзя мешать. Продолжайте, продолжайте совершенно свободно, так, как вам хочется… у нас еще будет время в этих материалах разобраться!

Я ушел счастливый и еще больше увлекся работой в библиотеках и музеях. Много интересного рассказал мне профессор-историк Клейн, работавший тогда в Оружейной палате. На мой вопрос, насколько верна версия, что Годунов — убийца маленького Димитрия, он улыбаясь ответил:

{356} — У этой версии столько же защитников, сколько и оппонентов.

Профессор показал мне фотокопию следственного дела о смерти царевича Димитрия в Угличе. Текст допроса ясно и точно доказывал, что мальчик Димитрий умер, напоровшись на нож во время игры.

— Итак, — закончил профессор, — судя по этому, Годунов не повинен в смерти царевича… И все-таки проблема остается сложной. Но для театра другого пути нет: надо ставить так, как написал Пушкин. Он располагал историческими источниками своего времени и был убежден в том, что писал.

Держать только в папках все собранные материалы стало казаться мне неправильным. Надо было возможно скорее знакомить с ними участников спектакля, а это были все артисты труппы и все студенты училища при театре.

Всеволод Эмильевич предложил мне создать в театре для желающих Пушкинский кружок и довольно подробно определил его цели. Эта мысль постановщика имела полный успех. Когда я вывесил лист для записи в кружок, желающими оказались все актеры и актрисы, за самым незначительным исключением. На листе в тот же день появились 34 подписи. Среди них ведущие актеры, научные работники, ассистенты. А внизу на листе трогательный вопрос: «Можно ли студентам училища?» Ответ был дан после первого же организационного собрания 11 мая 1935 года, и большая группа молодежи вошла в кружок. Начались лекции, необходимые для работы над «Борисом Годуновым».

Интересным было собрание кружка в Одессе. Оно происходило в артистическом фойе во время одного из гастрольных выступлений. Присутствовали актеры, свободные от спектакля, но в антрактах комната заполнялась до отказа и теми, кто играл в этот вечер. Заинтересованность слушателей оказалась больше, чем можно было ожидать. Основная причина — интригующая тема, удачно подсказанная Л. Н. Свердлиным. Он предложил поговорить о том, почему Пушкин так точно датирует первую картину трагедии: 1598 года, 20 февраля.

Ответ на этот вопрос потребовал от участников беседы оживить в своем воображении хронологию нескольких лет, предшествовавших этому дню. Мы старались не просто вспомнить исторические даты, а представить себе конкретно и образно события, которые глубоко волновали Русь в те годы.

Актерам было интересно мысленно перенестись в те дни и творчески пережить те события. Участники беседы разошлись с очень живым и глубоким ощущением эпохи. Первая ремарка А. С. Пушкина стала для них конкретной и волнующей. Это настроило актеров на то, чтобы так же воспринимать {357} и каждую строку в тексте трагедии. Такой результат был одной из несомненных удач нашего Пушкинского кружка.

К осени кружок очень окреп организационно: во время гастролей в Ленинграде все работники театра получили возможность посмотреть в Ленинградском государственном театре драмы «Бориса Годунова» в постановке Б. С. Сушкевича, а также познакомиться со всеми материалами по этому спектаклю, имеющимися в Ленгостеатре.

Тогда же было объявлено:

«С 15 сентября в театре будет открыта временная библиотека Пушкинского кружка. За книгами можно обращаться в антрактах спектаклей и в перерывах репетиций».

И маленькая библиотека начала свою жизнь. Первый список, который впоследствии непрерывно пополнялся, включал книги о метрике Пушкина, о стихе вообще и о пятистопном ямбе Пушкина, о «Борисе Годунове», очерки по истории Смуты, о Лжедимитрии и немало других.

И вот, наконец, наступил день первой встречи Мейерхольда с труппой для беседы о предстоящей работе над «Борисом Годуновым». За режиссерский стол около Всеволода Эмильевича сели те, с кем совместно он вел работу над постановкой: М. М. Коренев, В. А. Пяст и я.

Мне лично этот день принес большую неожиданность. Я явился со всеми собранными материалами. Первые же слова Мейерхольда настолько меня потрясли, что я не мог уже записывать его дальнейшую речь. Но запомнил я эти слова навсегда:

«Итак, мы приступаем к работе над “Борисом Годуновым”. Об этой трагедии и о Смутном времени написано очень много. Видите, сколько материалов собрал Громов… Вот с какими пухлыми папками он сегодня пришел. Но мы этими папками пользоваться не будем… И вообще я прошу всех участников будущего спектакля ни в коем случае не обращаться ко мне с такими, например, вопросами: “Вот я прочитал у такого-то историка то-то и то-то… Как это понимать? Почему у Пушкина это описано иначе?” На все подобные вопросы я отвечать не буду. Я не хочу, чтобы между мной и Пушкиным стояло что-нибудь. Для того чтобы ставить Пушкина, надо в солнечные дни гулять по полю и собирать цветочки. К Пушкину надо подходить с таким настроением».

Я был убит… и восхищен. Пережить в один момент полную отмену всех моих трудов было, конечно, совсем не легко. Но в то же время я догадывался, что это было со стороны Мейерхольда временным преувеличением в педагогических целях. Этим он хотел особенно подчеркнуть, выделить мысль о «цветочках», так как за этой мыслью скрывалось нечто очень {358} важное: желание освободиться от всех штампов и подойти к. «Борису Годунову» совершенно свободно, свежо и смело, не связывая себя уже заранее чужими мнениями и толкованиями.

Но я предчувствовал, что Мейерхольд, утвердившись в своем подходе к трагедии, будет широко пользоваться необходимыми материалами, и не ошибся.

Впоследствии, на репетициях, он часто прибегал к ним. Он ссылался на И. Е. Забелина, в трудах которого можно многое узнать о Руси XVI – XVII веков. Мейерхольд пользовался комментариями Л. И. Поливанова; цитировал высказывания И. В. Киреевского и статью Н. В. Гоголя «В чем же сущность русской поэзии и в чем ее особенность»; постоянно вспоминал Шекспира; спорил с Олеарием, который, по его мнению, слишком мирно описал свои впечатления от путешествия по Руси XVII века.

А на репетиции 5 декабря 1936 года он прямо заявил: «Мы изучили массу материалов спорных и бесспорных. Мы выходим с большим вооружением и знаем, что такое “Борис Годунов”».

И даже позднее, когда уже прекратились репетиции, Мейерхольд (в сентябре и декабре 1937 года) говорил: «Мы должны показать образец очень бережного отношения к исторической перспективе, очень умелого обращения с историческими образами, такого показа этих образов, чтобы они действительно зазвучали исторически верно… Внутренний мир (героев трагедии. — *В. Г*.) весь строится на базе изучения исторической действительности и внесения в актерское исполнение всех необходимых черт».

Так, придавая решающее значение самому тексту трагедии, музыке стихов Пушкина («Мы подходим к образу через музыку»), заставляя участников работы вдумываться в высказывания Пушкина, Мейерхольд вместе с тем не перечеркивал изучения исторической действительности и, в частности, не прекращал деятельности Пушкинского кружка. Наоборот! В начале 1936 года, 3 марта, я получил от одного из помощников Всеволода Эмильевича, Н. А. Басилова, короткое, но важное письмо: «Виктор Алексеевич! Мастер просил передать Вам, чтобы Вы подработали план общих мероприятий по “Борису Годунову”, серию докладов: о Пушкине, о “Борисе Годунове”, об эпохе и т. д. Продумайте темы, профессоров, время и пр.».

Уже 8 марта план — и очень подробный — был готов. В нем, конечно, прежде всего предполагались руководящие беседы Всеволода Эмильевича об основных принципах работы по подготовке участников к репетициям. Намечены были также самостоятельные занятия, экскурсии, лекции.

{359} На самое ближайшее время назначались: беседа Мейерхольда, лекция историка и первое занятие с В. А. Пястом — основные указания по поводу ритмической партитуры «Бориса Годунова». Здесь дело не ограничилось одним занятием. Поэт Б. А. Пяст, тонкий знаток поэзии и закономерностей поэтического творчества, человек большой эрудиции, особенно в пушкинском стихосложении, провел с нами огромную кропотливую работу.

Вот передо мной толстая общая тетрадь. В нее вклеены все страницы «Бориса Годунова», и все они (за исключением прозы, конечно) от первой до последней размечены условными значками Пяста для обозначения цезур коротких и цезур с обязательной паузой, просто пауз и пауз особенно выделенных (как фермато). Здесь также значки для ударений, усиления и ослабления, повышения и понижения голоса и т. д. — с применением многих музыкальных терминов.

Глядишь сейчас на эти 108 страниц карманного издания трагедии, испещренных такими значками, и диву даешься: сколько времени, терпения и сосредоточенности понадобилось, чтобы провести эту работу от начала до конца! Откуда брались силы на это? И объяснение находишь только в одном: в той огромной увлеченности, которая родилась у актеров от мощного размаха замыслов Мейерхольда и от его восторга по поводу этой разметки текста. Почти на всех считках и репетициях Всеволод Эмильевич горячо говорил о том, какое огромное значение он придает работе над пушкинским текстом по этим разметкам.

Первую же считку, 4 апреля 1936 года, он начал словами: «… Надо пользоваться каждым случаем, чтобы приближение к стиху чувствовалось зрителями. Я придираюсь к каждому значку (В. А. Пяста. — *В. Г*.) для того, чтобы очарование стиха было понятно… надо отсюда извлекать науку бережного отношения к совершенно чудесному тексту, и в него надо влюбляться во всех его участках: и в прозе и в стихах. Если этого не будет, то сомневаюсь, что мы донесем до зрителя, сможем восторгать зрителя мощью стиха…»

Мейерхольд не уставал буквально на каждой репетиции напоминать нам об этом. Он постоянно пользовался музыкальными терминами, предложенными Пястом для стихов (a tempo, ralentando, accelerando и т. п.).

Однако он не был в плену разметок Пяста, как бы они ему ни нравились: «… Роль Курбского — это одна из тех ролей, в которой мы с самого начала допускаем нарушение пястовской партитуры, потому что для того, чтобы найти искренность монолога, надо забыть штампы исторических пьес… нужно читать как-то проще, тише, сумрачнее».

{360} Ради искренности, ради абсолютной правдивости страстей, кипящих в трагедии, Всеволод Эмильевич бывал и еще более решителен. В моей записи репетиции первой картины (10 декабря 1936 г.) есть такие строки: «… Убедительность (в игре актера) делает неясное ясным. Надо добиваться этой убедительности. Читая роль Воротынского, надо давать музыкообразную волну, внутреннюю напевность. Иначе и Пяст заведет черт знает куда…»

Мейерхольд хотел, чтобы актеры безукоризненно передавали «истину страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах». Он хотел, чтобы они почерпали эту глубочайшую правдивость из внутренней напевности, из «возвышенных стихов» Пушкина, из их музыки, бесконечно разнообразной, точно характеризующей каждую картину «Бориса Годунова», каждый момент любой роли в этой трагедии.

Как же шла работа над отдельными картинами и ролями? Как вспоминаются репетиции Мейерхольда?

Для невнимательного, поверхностного взгляда он репетировал хаотично, беспланово. Но такое суждение было бы очень неправильным. Гораздо вернее сказать, что он репетировал свободно, не связывая себя ничем. Задерживался на одних картинах и повторно возвращался к ним. Почти не репетировал другие или касался их мимоходом. Он словно в восторге оглядывал величественную архитектуру трагедии, обходил ее с разных сторон. Иногда задерживался влюбленно на той или иной части этой сложной композиции, а некоторые детали оставлял как бы «на потом». Но его «задержки» и «пропуски» были характерны, показательны. Значит, ему необходимо было коснуться самых важных и сложных частей трагедии, убедиться в их контрастности, взглянуть смело, по-новому, особенно на те сцены, которые часто решались штампованно, оперно, неверно.

Такой, несомненно, ему казалась сцена в келье (Пимен и Григорий). Он словно боролся с ней, рассматривал ее то так, то совершенно иначе. То требовал от исполнителя роли Пимена такого старичка, который говорит обаятельно и вкусно, как будто жует печеное яблочко. А на следующей репетиции нападал на актера за мелкое толкование образа, яростно восставал против «уютности» в роли Пимена и требовал масштабности в стиле фресок Джотто. То сам показывал, как возмущенно кричит Пимен и даже стучит кулаком по столу, произнося строки:

О страшное, невиданное горе!  
Прогневали мы бога, согрешили:  
Владыкою себе цареубийцу  
Мы нарекли.

{361} А на следующей репетиции он толкует это место совершенно иначе, даже забывает, что требовал прошлый раз: «… Помните? Я вам предлагал шепотом произнести:

Владыкою себе *цареубийцу*  
Мы нарекли.

Это обязательно, это квинтэссенция… Нельзя это слово просто произнести. Я думаю, что искать смысл этот надо в шепоте, чтобы я эту строку запомнил, и не только я, зритель, но и Григорий…»

И это — не противоречие. Это — поиски, которые со временем привели бы к чему-то третьему, где слились бы и первое, я второе, и еще многие требования режиссера, глубоко чувствующего многогранность, многокрасочность и образа Пимена и всей картины.

Следя внимательно за этими поисками и эскизными набросками, я невольно чувствовал себя так, как будто мне посчастливилось присутствовать в мастерской художника, размечающего углем сложную многофигурную картину на полотне огромного размера. Вот так и казалось мне, что сейчас художник слегка наметил небольшую группу народа, а сейчас увлеченно и упорно работает над двумя очень важными образами, затем старается эпизодическими фигурами подчеркнуть значительность и монументальность трагедии — и почти сейчас же перебрасывается в жирный быт.

И мне очень захотелось на основе этих немногих появившихся «на полотне» набросков представить *целое*, расположить эти наметки, пробы и поиски по порядку, чтобы почувствовать, *каким мог бы стать* спектакль.

Это желание возникло у меня, когда я перенес высказывания Всеволода Эмильевича в ту толстую общую тетрадь, о которой рассказано выше. Там все, что говорил Мейерхольд, нашло свое место точно по ходу пьесы.

На мысль проследить весь спектакль навело меня также письмо Мейерхольда к С. С. Прокофьеву с подробными пожеланиями постановщика, адресованными композитору. У меня сохранился не только полный текст письма, но и все черновые листки, частью заполненные самим Всеволодом Эмильевичем, частью — мною под его диктовку. В конце статьи это ранее не публиковавшееся письмо будет приведено полностью. А в тексте статьи будут использованы лишь самые необходимые ссылки на мысли Мейерхольда о музыке, изложенные в письме последовательно по ходу трагедии. Это, конечно, достаточно ярко характеризует замыслы постановщика и поможет нам представить себе контуры задуманного спектакля, особенно, если мы будем опираться на основные указания -Мейерхольда актерам при работе над отдельными сценами.

{362} Нам помогут и сохранившиеся у меня записи мизансцен, показанных Мейерхольдом.

В работе над «Борисом Годуновым» Всеволод Эмильевич придавал мизансценам особое значение. На одной из репетиций (14 декабря 1936 года) он подробно объяснял: «Мизансцены — это гармонизация, мелодия, ритм спектакля… В “Борисе Годунове” ритм не такой, как, например, в прозе Андрея Белого. Здесь — ритмы Баха, Бетховена».

И задержавшись на этом важном указании, Мейерхольд провел резкую грань между метром и ритмом: «Метр — это отстукивание на 1, 2 или на 1, 2, 3 — других счетов нет. Это создает метрическую канву. А ритм — то, что преодолевает эту канву. Он вносит нюансы, украшения, осложнения; сглаживает белые нитки метра. А метр неинтересен, он обнажен…»

К этому он добавил, что мизансцена — не украшение. Она дает характеристику происходящего, дает сломы в ходе действия, подчеркивает сложность взаимоотношений.

По тем картинам, где устанавливались мизансцены, видно, что Мейерхольду хотелось насытить спектакль динамикой, заставить актеров двигаться как можно больше. Очень важно иметь это в виду, чтобы верно представить себе и те картины, где постановщик ограничился читкой за столом. Мейерхольд исходил из того, что у Пушкина вся трагедия и все сцены начинаются «не с водянистого подхода, а сразу с нерва, с трепета».

И еще одно надо не забывать — это стремительный темп спектакля. Зритель — сознательно или подсознательно — всегда хочет охватить *целое*. Вот почему важен темп. Мейерхольд настаивал: «Надо скорее все дать зрителю, чтобы он ахнуть не успел. Скорее давать ему скрещивающиеся события — и в результате зритель поймет целое…»

Разнообразие ритмов, динамика мизансцен, вихревой темп, кипение страстей — вот непременные качества спектакля, задуманного Мейерхольдом.

И еще одна черта этого замысла, неожиданная даже для тех, кто знал, что от Мейерхольда всегда надо ждать чего-то необычного. В самом начале письма к композитору Всеволод Эмильевич просит его, помимо музыкальных кусков для отдельных картин, написать 4 – 5 запасных песен, из них 1 – 2 восточного характера, а 2 – 3 — великорусского. Их основная тема: «грусть, печаль одинокого человека, затерявшегося среди необозримых полей и лесов». Мейерхольд предполагал повторять эти песни на протяжении *всего спектакля*, где будет нужно.

Надо прямо сказать, что ни на одной из репетиций Мейерхольд не говорил подробно и прямо о том, что высказано в {363} этих словах. Он доверил это пока только композитору. Это было очевидно, самой глубокой и самой влекущей его мечтой — пронизать весь спектакль своеобразным музыкальным «подтекстом», своеобразным «вторым планом». В сочетании со всеми другими элементами постановки это, вероятно, придало бы спектаклю неповторимое, несравненное звучание, глубоко русское, душевное, щемящее и вместе с тем могучее, широкое.

Переходя к первой картине, вспомним прежде всего, как определил Мейерхольд главное в событиях трагедии: «Война, все ею пропитано… нужны не кафтаны, а панцири и кольчуги». Поэтому он представляет себе обоих участников картины, Воротынского и Шуйского, как военных. Это импозантные фигуры, одетые в воинские доспехи. Шуйский не должен быть, как часто играли, маленьким, хитрым старикашкой. За основу берется другой портрет Шуйского: крепкий, солидный мужчина с большой бородой. Солиден и Воротынский. Это ни в коем случае не мальчик. Вся тревога, вся предельная напряженность этого исторического февральского дня должна звучать здесь. Мейерхольд добивался от актеров, чтобы слова их были необычайно весомы и взволнованны. Он сравнивал эту сцену с перекличкой воинов в первой картине «Гамлета» и хотел, чтобы суровый пролог предвещал сложный ход трагедии. Действительно, в диалоге Воротынского и Шуйского с потрясающим пушкинским лаконизмом — как в зерне растения — заключено все, что наполнит дальнейший ход трагедии «борьбой страстей на фоне бушующего моря». В городе мертвая тишина, пугающая даже такого воина, как Воротынский:

Наряжены мы вместе город ведать,  
Но, кажется, нам не за кем смотреть:  
Москва пуста; вослед за патриархом  
К монастырю пошел и весь народ.  
Как думаешь, чем кончится тревога?

Не зря над последней строкой при разработке стихотворной партитуры было написано «ralentando», знак многозначительного замедления, взволнованного тяжкого раздумья.

Хитрый ответ Шуйского рисует только внешнюю сторону начинающихся тревожных событий:

Народ еще повоет, да поплачет,  
Борис еще поморщится немного,  
Что пьяница пред чаркою вина,  
И наконец по милости своей  
Принять венец смиренно согласится;  
А там — а там он будет нами править  
По-прежнему.

Но за внешней стороной скрыто многое: и кровь невинного младенца, трагически погибшего в Угличе, и ненависть бояр, и сложные отношения между будущим царем и народом.

{364} И вот, несмотря на своеобразную монументальность и величавость первой картины, Мейерхольд дает актерам очень много движений. Он предполагал, что Воротынский и Шуйский находятся в Кремле, где-то высоко, если не на стене, то у окон верхнего этажа кремлевских палат. Отсюда, через низкие домишки посада, можно видеть большое пространство до горизонта на юго-западе. Туда, в направлении Новодевичьего монастыря, они временами всматриваются очень пристально.

Больше двигается Воротынский. Его волнение выражается внешне более заметно, более простодушно, чем у Шуйского, который в первой половине картины стоит неподвижно слева (будем всегда считать от зрителей).

Воротынский начинает сцену с движения, подходит к Шуйскому, останавливается рядом, несколько сзади его. Затем отходит взглянуть на Москву и снова возвращается. Опять стоя сзади, кладет руку на плечо Шуйского. Как только тот начинает говорить, Воротынский снимает руку с его плеча, в волнении отступает и слушает издали…

Движение Воротынского почти непрерывно: он опять смотрит в сторону монастыря. Он тугодум, он словно хочет прочитать на горизонте разгадку событий, разгадку отказов Бориса и неумолимости монахини-царицы. И кончает он все-таки недоуменным вопросом: «Что скажешь ты?»

Когда Шуйский произносит:

… Скажу, что понапрасну  
Лилася кровь царевича-младенца;  
Что если так, Димитрий мог бы жить, —

Воротынский отворачивается с сумрачным лицом, брезгливо, как от крови, и на своих словах: «Ужасное злодейство» — переходит направо, озирается, говорит тайком. Слушая рассказ Шуйского о следствии в Угличе и о том, как по возвращении в Москву Борис его смутил «спокойствием, бесстыдностью нежданной», — Воротынский все ходит, словно боится, и сторожит, чтобы никто не подслушал. Наконец, и сам Шуйский отходит в глубину и смотрит вдаль, стоя спиной к зрителям. А Воротынский обходит его и становится лицом к зрителям. При этом Мейерхольд сделал своеобразное примечание: «Отражение монолога на лице Воротынского важнее, чем мимика Шуйского». Говоря о низком происхождении Бориса и о своей знатности, они стоят совсем близко. Почти обнялись дружки — как же, ведь они имеют право наследовать престол более, чем Годунов!

Наступает решительный момент:

… Что ж?  
Когда Борис хитрить не перестанет,  
Давай народ искусно волновать…

{365} На этих словах Шуйский, настороженно оглянувшись, обходит Воротынского, берет его за плечо и переводит влево, вперед. Это — момент высокой значимости, тайна, подготовка свержения Бориса. Сказав все, Шуйский уходит от Воротынского далеко вправо. Воротынский, снова оглянувшись, спешит за ним. Шум толпы прерывает их тайную беседу.

Я описал для примера мизансцены первой картины, чтобы показать, как Мейерхольд насыщал движением даже такой короткий эпизод. В еще большей степени такая динамичность проявится в десятой и шестнадцатой картинах. Но важно знать это уже теперь, чтобы лучше почувствовать общий замысел постановки.

Мейерхольд собирался всемерно подчеркивать значение народа в трагедии. Поэтому он хотел, чтобы все три первые картины были объединены между собой шумом толпы различного характера и разной напряженности. Эти звучания Мейерхольду «хотелось бы строить на хоре плюс мычащие инструменты, как контрабас, басы виолончели и т. д. Возможно, даже воспользоваться шумовыми эффектами: шуршанием, глухим рокотом и т. п.».

Мейерхольд просил меня тщательно хронометрировать по секундомеру каждый музыкальный кусок. При этом сам произносил куски текста, учитывая возможные игровые паузы.

Очень интересно замечание Всеволода Эмильевича о перестановке между картинами. Стремясь сократить эти перерывы до минимума, он отводит на них только по пятнадцати секунд. На это, казалось бы, чисто техническое указание о краткости перестановок надо обратить особое внимание. Я вспоминаю, как однажды, в перерыве репетиции, Всеволод Эмильевич сказал мне: «Вы пробовали когда-нибудь читать “Бориса Годунова” в один присест, без перерыва? Вы обратили внимание, как Пушкин стремителен? Он не дает вам перевести дыхание, гонит картину за картиной… почти с кинематографической быстротой… Надо, чтобы зритель почувствовал стремительный разворот трагедии».

Быстро меняется атмосфера народных сцен. В конце первой картины отдаленный шум свидетельствует только о нерешительности и подавленности. Возвращаясь после безуспешного хождения к Новодевичьему монастырю, народ вяло бредет по московским улицам.

Это сменяется возбужденностью и смятением уже во второй картине — «Красная площадь». Думный дьяк Щелкалов, управлявший Посольским приказом, с трудом успокаивает взволнованный и растерянный народ и объявляет, что решено завтра всей Москвой вместе с патриархом снова идти к Борису «в последний раз отведать силу просьбы».

{366} Смена событий и тут должна произойти стремительно. Уйдет в затемнение вторая картина после речи Щелкалова. Вспыхнет через несколько секунд свет, и мы увидим Девичье поле, Новодевичий монастырь. Здесь сразу возникает сильный гул толпы. Он почти сейчас же переходит по замыслу Мейерхольда в вой с плачем, рыданиями и т. п. Так задумывалась третья картина, когда народ вымаливает согласие Бориса стать царем.

Среди сохранившихся многих записей распределения ролей есть листы с подробнейшей разработкой народных сцен. Здесь часто для каждой отдельной фразы, даже самой короткой, задумывался специальный образ с точным указанием возраста и характера. В народных сценах Мейерхольд хотел произвести впечатление на зрителей не количеством участников, а отточенными характеристиками немногих фигур на переднем плане и мощным музыкально-шумовым звучанием, доносящимся из-за кулис как бы от огромного стечения народа, находящегося там.

На отдельных листах определены и те, кто произносит реплики, и молчаливые фигуры. Все они разделены на группы: мужские и женские, стариков и молодежи, рассудительных, солидных и растерянных, не разбирающихся ни в чем. Все они, каждый по-своему, возбуждены до крайности. Все одинаково готовы и к панике, и к безрассудному восторгу. Отдельные реплики сливаются временами то в вой, плач и мольбы, то в восторженный вопль, которым и кончается картина, когда Борис, наконец, согласился.

Четвертая картина («Кремлевские палаты. *Борис, патриарх, бояре*») не репетировалась. Но очень характерно то, что написано о ней в письме к композитору: «Всю IV сцену (Кремлевские палаты), идущую после трех картин, насыщенных народным шумом, предлагаю поставить на тишине, без звучания толпы, в тихих комнатах кремлевского дворца».

Легко представить себе, как впечатляюще могла бы «звучать» тишина после рева и гула народных сцен. Это — сильно действующий контраст. Гнетущая тишина, в тихих, словно притаившихся кремлевских комнатах, придала бы совсем особый отпечаток монологу царя, выявила бы смятение в его короткой «тронной» речи. Именно о смятении Бориса в четвертой картине, на одной из следующих репетиций, мимоходом, но очень подчеркнуто говорил Мейерхольд.

Остро звучали бы и заговорщицкие перешептывания бояр. Здесь, в неблагополучной тиши, все как бы ждут грозных событий, и слова Воротынского о Шуйском полны таким же предчувствием: «Лукавый царедворец!» Да, Шуйскому предстоит сыграть роковую роль в трагедии.

{367} Дальше в письме стоят такие строки: «В дальнейшем картины, где нет музыки, мы просто пропускаем, не снабжая их особыми замечаниями».

Я в своем описании, конечно, не буду пропускать эти картины. Действительно, ни слова не говорится о какой-либо музыке в пятой картине: «Ночь. Келья в Чудовом монастыре (1603 года). *Отец Пимен, Григорий спящий*». Зато, как уже было сказано, об этой именно сцене много говорилось на репетициях.

Мейерхольд ярко видел обстановку кельи, костюмы Пимена и Григория. «Стены кирпично-глиняного цвета, костюмы светлые: Пимен в ветхом, но чистом светло-сером одеянии (сероватая холстина), Григорий в белоснежной рубашке (шелковистая белая ткань)». Его рыжие волосы Мейерхольд представляет по-своему: «Золотисто-рыжая голова на белой подушке… Григорий лежит неподвижно, тихо. Он почему-то вызывает в памяти образ мальчика, погибшего в Угличе». Вокруг Пимена много свитков — и на столе и на полу. Режиссеру хочется, чтобы зрители сразу увидели Пимена в работе. Он перекладывает свитки, стряхивает с некоторых пыль, наводит порядок. Тогда приобретут конкретность и вес его слова:

Еще одно, последнее сказанье…  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .   
Когда-нибудь монах трудолюбивый  
Найдет мой труд усердный, безымянный…

По характеру мизансцен «Келья» резко отличается от первой картины. Мейерхольд начинал с того, что подчеркнуто отрывал Пимена от Григория. Весь свой первый монолог Пимен произносит как бы про себя, между прочим, погруженный целиком в работу. Он один — кругом никого и ничего, кроме мыслей о «последнем сказанье». Пимен именно трудится, старательно и величаво выводит каждую букву. Летопись — это нечто большое, — подчеркивал Всеволод Эмильевич, — это долг, завещанный от бога. И лампада — это конкретность. Пимен даже иногда оправляет ее.

Так же никого и ничего не замечая, просыпается Григорий, весь под впечатлением сна. Потягивается, как ребенок. И когда, взглянув на Пимена, в раздумье говорит о нем, — он говорит сам с собой, как бы в отрыве от старика. А тот, погруженный в свой труд, не слышит Григория, не замечает его пробуждения. Так подготовляется их общение, которое потом будет с каждой минутой все теснее.

Закончив первый свой маленький монолог, Григорий идет к Пимену и склоняется, ожидая благословения. Мейерхольд предложил произносить благословение очень привычно, проходно, тихо, почти неслышно. Но Григорий подошел, чтобы {368} Пимен разгадал его сон, и по-детски пристроился около него на полу. Мейерхольд даже советовал исполнителю положить голову на стол.

Пимен, обретя такого слушателя, произносит свой второй монолог (о ничтожности мирских сует) значительно горячее и быстрее, чем первый. А третий его монолог (о гибели царевича Димитрия) должен идти чрезвычайно быстро, «presto». Так требовал Мейерхольд. Перед этим монологом, отвечая на вопрос Григория об Угличе, Пимен встает. Он словно помолодел. По объяснению Всеволода Эмильевича, тут важно, чтобы Пимен стал «вестником». Он должен с трагическим трепетом и даже задыхаясь говорить так, чтобы зрители поверили, что он сейчас видит угличское «злодейство». У Пимена здесь почти безумие, транс. А Григорий спрашивает: «Каких был лет царевич убиенный?» — расчетливо, как математик. Так контрастно рисовал Мейерхольд состояние этих двух людей и как некоторый парадокс ставил прощание: Пимен обнимает Григория, отцовски прижимает к груди будущего авантюриста.

Момент, когда Пимен завещает Григорию продолжать летопись и уходит, Мейерхольд понимал очень своеобразно. Он хотел, чтобы у зрителей создалось впечатление: Пимен закончил не только свой труд, но и свою жизнь. Он уходит не только из кельи, но и из жизни, пережив снова все минувшее:

… А мне пора, пора уж отдохнуть  
и погасить лампаду…

Может быть, этого не осознает Григорий, который глубоко взволнован рассказом Пимена об убийцах, подосланных Борисом в Углич. Волнением наполнен и заключительный монолог Отрепьева в келье, начинающийся словами:

Борис! Борис, все пред тобой трепещет…

Григорий говорит тихо, но с большим нарастанием. Мейерхольд называл это так: «Сокровенная речь палача… Трамплин для будущего…» Но не советовал актеру выдавать все, что клокочет в душе Григория. Пока это только еще внутренняя буря. Решение еще не созрело. И поэтому, ничуть не колеблясь, Мейерхольд вводит в будущий спектакль сцену Григория и злого Чернеца, не вошедшую в издание 1831 года. Она словно ставит точку: заканчиваются экспозиционные сцены, подготавливающие трагедию. Злой Чернец подталкивает Григория к решению. Натянутая до предела тетива резко отпускается на последних словах Отрепьева: «Решено! Я — Димитрий, я — царевич». И стрела ринулась в свой вихревый полет.

Шестая картина — «Палаты Патриарха». Здесь, так же как в келье Пимена, нет музыки: Патриарх и Игумен Чудова монастыря, {369} потрясенные вестью о побеге Гришки Отрепьева, говорят тихо, задыхаются от волнения, еле находят слова, не знают, что делать. Надеются скрыть этот побег от царя, поймать «врагоугодника».

Теперь, после тишины в нескольких картинах, как лавина должна обрушиться на зрителей громкая, дикая музыка седьмой сцены — «Царские палаты». Мейерхольд решительно вычеркивает первые слова двух стольников о том, что государь в своей опочивальне заперся с каким-то колдуном. Объяснение находится в письме к композитору: «Всю сцену предполагается построить согласно заметке самого А. С. Пушкина (в его планах трагедии): “Борис и колдуны”».

Такой сцены нет в общепринятом тексте трагедии. Но короткая заметка поэта возбудила фантазию постановщика, и он чрезвычайно увлекся мыслью, чтобы на протяжении всей картины звучал «хор-оркестр колдунов и колдуний, окружающих Бориса и гадающих ему в какой-то тесной, душной комнате…»

Я вспоминаю, как во время составления письма, именно в этот момент, Всеволод Эмильевич взял у меня лист бумаги и быстро набросал весь список самых разных заклинателей и ворожеек с огромным набором их «реквизита». Тут и бубен с погремушками, и расплавленный воск, и петух, клюющий зерно, и монгольские барабаны. Колдуны нашептывают что-то, читают нараспев заговоры, а какой-то калмык (или башкир) поет заунывно — и это как бы выражает неизбывно тоскливое внутреннее состояние Бориса.

Итак, большая группа гадателей с самого начала картины уже на сцене. Здесь же и Борис, закрытый с головой каким-то покровом: очевидно, так потребовали «кудесники» для ритуала гадания. Поэтому вычеркнуты еще три слова («Вот он идет»).

Стольники тоже на сцене. Они начинают картину. Первого из них Мейерхольд задумывал так: «Не важен его характер. Главное: твердость; упор на издевку, на иронию; его отношение к Борису и к колдунам — их он считает просто жуликами. Для него жгуче интересно, о чем гадает Борис. Другой стольник — трус и ехида. У него одна язвительная фраза: “Угодно ли спросить?”»

Оба уходят. И несмотря на иронию, первый стольник, удаляясь, говорит сочувственно: «Как он угрюм». Такая несколько неожиданная интонация должна была, по замыслу Мейерхольда, подготовить зрителей к тому состоянию, в котором находится Борис. Его смятение еще сильнее, чем в четвертой картине, когда он держал первую свою «царскую» речь перед боярами.

{370} В седьмой картине смятение доходит до предела. Мейерхольд так определяет его монолог: «Борис не рассуждает, не резонерствует, а как бы бредит. Это очень эмоциональный монолог».

Мейерхольд требовал, чтобы у Бориса было большое страдание. Начинать надо не торжественно по-царски, а угрюмо, пессимистично, просто. Темп очень быстрый, ритм очень взволнованный. Слова «Но счастья нет моей душе» должны вырваться с большой досадой. Здесь — горечь, почти слезы.

Для широты этих чувств Мейерхольд советует не фиксировать интонаций, чтобы каждый раз они были свежими, свободно заново рождающимися. Сравнение своего состояния с обманутой молодой влюбленностью Борис должен произнести очень быстро и цельно.

Перед новой частью монолога («Напрасно мне кудесники сулят…») Борис резко сбрасывает покров, открывает лицо. Ему тяжко, трудно — кругом курения и вонь. Тяжко от этого должен звучать монолог. Борис мучится своими неудачами, ненавидит их, ненавидит молву, нарекающую его виновником всех бед и несчастий.

Предел пессимизма — это слова:

Ах! чувствую: ничто не может нас  
Среди мирских печалей успокоить;  
Ничто, ничто… едина разве совесть.

Затем, говоря о муках нечистой совести, Борис не играет всех этих мук, а стремительно, в каком-то дурмане, перечисляет их.

Так, нагнетая смятение Бориса, не останавливаясь даже на известнейшей строчке «И мальчики кровавые в глазах», хотел Мейерхольд сделать насыщенной и до боли осязательной последнюю строчку монолога: «Да, жалок тот, в ком совесть нечиста».

О Борисе Годунове, так же как и о Самозванце, Мейерхольд говорил часто и много. Он настоятельно предупреждал, что в этой роли не надо плестись за накопившимися сценическими традициями (тяжелые бармы, оперные повадки и т. п.): «Не надо смотреть глазами иконописцев на Бориса Годунова. Пушкин не так смотрел на него. Поэта волновали другие мысли, его интересовал вопрос о власти». И потому, считает Мейерхольд, Пушкин привлек, как бы себе на помощь, народ.

«Борис Годунов», — повторяет Всеволод Эмильевич, — это борьба страстей на фоне огромного волнения народа, кипения народного моря. В пьесе нет резонеров. Даже роль Пимена надо посадить на динамику: он «торопится». Все это, по мнению Мейерхольда, особенно касается Бориса. В трагедии он показан борющимся за власть. Он — воин. Он произносит стихи {371} как человек, только что слезший с коня. Его борьба за власть — тяжкая, мучительная, доводящая до полного отчаяния даже воина.

Над восьмой картиной («Корчма на литовской границе») Мейерхольд совсем не работал и только кратко, мимоходом касался на других репетициях. Эта сцена, заигранная и заштампованная многими прежними исполнителями, очевидно, не нашла отклика в душе постановщика. Оригинальное «мейерхольдовское» решение еще не родилось. Пока он только заботливо думал о песнях Варлаама и Мисаила, об источниках, где можно найти точный текст этих разгульных «застольных», а особенно о песне в конце картины, когда все убежали и хозяйка корчмы осталась одна. Здесь должна звучать мелодия песни одинокого нищего, бродяги. Мейерхольд хотел, чтобы это связывалось с судьбой Григория. Вот и все, что пока было высказано Мейерхольдом о сцене в корчме. Совсем мало. И все-таки можно предположить, что острый, почти детективный сюжет картины, с эффектным побегом Отрепьева от стражей, собирающихся «изловить и повесить» его, — этот сюжет был бы решен Мейерхольдом с оригинальной неожиданностью, чрезвычайно взволнованно, броско и стремительно.

Девятая картина. «Москва. Дом Шуйского». Мейерхольд просит здесь всего одну песню: «До начала слов хотелось бы иметь песню гостей. Хор пьяных голосов. Пир азиатский. Изобилие еды, реки вина, как у Рубенса. Гости поют, здорово фальшивя. Длительность хора очень небольшая, как бы один куплет, покрывая который Шуйский начинает свои слова: “Вина еще!..”» Невольно возникает мысль, что Всеволод Эмильевич хотел как-то связать атмосферу этой картины с пьяной атмосферой корчмы. Картина репетировалась тщательно, и ее легко себе представить.

Итак, эта пьяная сцена начинается с азиатского пира. Грузные тела бояр. По усам и бородам течет в изобилии бархатное пиво. Разлаженное пение. Одни поют, другие мычат. Стадо коров.

«Это уже спад пира, — говорил Мейерхольд. — Пирог развален, от рыбы остались одни кости. Но много льется пенящейся браги. Может быть, тут же бабы-соблазнительницы в пышных сарафанах… На одном из столов “натюрморт” (случайно сохранившийся): виноград, хлеба, пироги, рыбы, бочонки. Словом, Рубенс, ядреный фламандизм… Может быть, лежит большая собака-дворняга, сторожащая ночью амбары».

Шуйский прекращает это пьянство:

… Ну, гости дорогие,  
Последний ковш! Читай молитву, мальчик.

{372} По замыслу Мейерхольда, Шуйский зовет мальчика издали. На фоне пьяного стада ему хотелось дать «чистоту, церковность, пергаментность» — нечто от картины Нестерова «Димитрий царевич убиенный». Золотисто-пьяный угар, и вдруг — почти «ария» — чистая молитва, ритм молодости. Мальчик должен читать не громко, но звонко, как в большой церкви.

Помогая исполнителю, Всеволод Эмильевич говорит: «Мягче, нежнее… Это — отрок! Выше звук. Движение должно быть в полной координации со звуком. Лицо наверх и в одну точку. Стихи читать легко, быстро… Вот‑вот запоет… Нужна искренняя взволнованность — от темы молитвы и от страха… Гости почти уползают. Переключением света надо достичь такого впечатления, что они как бы растаяли».

Остались вдвоем Шуйский и Афанасий Пушкин. Слуг Шуйский должен прогонять сапогом, чтобы в этом почуялась азиатчина.

Теперь следует, по выражению Мейерхольда, сцена «на трагических, шекспировских дрожжах». Афанасий Пушкин сообщает Шуйскому о появлении в Польше «живого» царевича Димитрия очень медленно, насыщая многозначительностью каждое слово, и с оглядкой: не подслушивает ли кто.

Вот почти приказ Мейерхольда: «Всю сцену до монолога Афанасия Пушкина вести тихо. Два слова: “Димитрий жив” — должны быть произнесены самым таинственным тоном и даже по слогам (!). Здесь необходимо любоваться словами и так подготавливаться к монологу».

Затем осторожность несколько забывается. Рассказывая подробно о Димитрии, Афанасий увлекается, говорит все с большим жаром и доводит Шуйского до восклицания:

Все это, брат, такая кутерьма,  
Что голова кругом пойдет невольно.  
… Весть важная! и если до народа  
Она дойдет, то быть грозе великой.

И тут Афанасий, по определению Мейерхольда, «разворачивается» в монологе:

Такой грозе, что вряд царю Борису  
Сдержать венец на умной голове.

Мейерхольд требует: «Сразу взять высокий градус: этот монолог пышный, торжественный, цветистый, как восточный ковер».

Здесь снова чудится Мейерхольду азиатчина. Шуйский и Афанасий, как в пьяном угаре. В перечне обвинений Бориса Афанасий нагромождает целую гору — и опять здесь, по словам Всеволода Эмильевича, «дыхание Азии». Трепеща завершает Шуйский эту сцену. Дальше все — уже «проходное». Это {373} кода — важна только строка: «Мы помолчим до времени». И Афанасий Пушкин быстро уходит. Шуйский провожает его.

Десятая сцена — «Царские палаты».

В некоторых изданиях трагедии приводится — в самом начале картины — текст песни дочери Бориса, царевны Ксении:

Что ж уста твои не промолвили,  
Очи ясные не проглянули?  
Аль уста твои затворилися,  
Очи ясные закатилися…

Мейерхольд просил композитора для сцены «Царские палаты» написать только эту песню — в сопровождении струнного трио. Краткость пожелания компенсируется неоднократным и чрезвычайно подробным разбором этой сцены на репетициях. Сцена, конечно, очень важная по сюжету, и высказывания Мейерхольда помогут нам глубже понять не только его замыслы в данной картине, но и основные стилистические черты его постановочной работы над «Борисом Годуновым».

Начало картины задумано необычно. Едва раздались бы первые звуки пения Ксении, должен был вспыхнуть свет. Зрители, вероятно, удивились бы, увидев, что Борис дремлет на лежанке печки в какой-то нирване, словно в забытьи. Дети ему мешают, хотя стараются не тревожить его. Феодор рисует карту. Ксения сдерживается, поет тихо, глядя на портрет своего рано умершего жениха, датского принца Иоанна.

Лежание Бориса Мейерхольд объяснил так: «Это — не штукарство… Это по Забелину… В этой сцене должна быть историческая правда, — внутри, мировоззренчески, и вовне, в быту».

Мейерхольд возражал против того, что Ф. И. Шаляпин в соответствующей сцене оперы выходил в золотом костюме, и считал, что дома царь, наверно, «ходит распустёхой». При такой установке на быт, по убеждению Всеволода Эмильевича, зритель сильнее проникнет в содержание слов Бориса. Мишура декораций в некоторых постановках «Бориса Годунова» заслоняла главное.

А *главное* в начале этой картины — то, что Борис говорит по поводу географической карты:

… Все области, которые ты ныне  
Изобразил так хитро на бумаге,  
Все под руку достанутся твою…

Мейерхольд разъяснял: «Это значит — учись, чтобы захватывать власть и земли». И определял, что главная тема трагедии — муки совести цареубийцы. Но это — общая тема, а в данной сцене: «Цивилизация для захватничества». Исполнитель {374} должен непрерывно держать мысль «Все под руку достанутся твою…». И режиссер добивался от актера, чтобы это было сказано жестко, решительно, с властностью монарха-собирателя, вроде Ивана Калиты. В то же время надо произносить слова торжественно, как кусочек тронной речи, и даже «захлебнуться в восторге… И вообще не вносить облагораживания в роль Бориса».

Четко обрисовал Всеволод Эмильевич следующую часть картины, когда входит Семен Годунов: «Борис просит Ксению с мамкой уйти, говорит очень просто, “проходно”. Ничего тут нет: очередной доклад. А Семен, по контрасту с настроением данного эпизода, входит с большой уверенностью, говорит громко, не шушукается, не наушничает. Он наседает. Цезуры в его стихотворных строчках — от солидной уверенности. Борис может затрепетать, а этот спокоен, прямолинеен, непосредствен, груб, циничен. Потом это повторится в поведении Бориса, когда он будет допрашивать Шуйского».

Семен — распорядительный, волевой, держит Бориса в руках. Услышав о доносе слуг Шуйского и Пушкина, а также о гонце из Кракова (от Гаврилы Пушкина к Афанасию Пушкину), Борис приказывает схватить гонца. Семен на это отвечает: «Уж послано в догоню» — и при этом не только шикует своей распорядительностью, но говорит почти с насмешкой («Эк, спохватился!»).

То же звучит и в обмене следующими репликами:

Царь.  
Сейчас послать за Шуйским.

Семен Годунов.  
Государь!  
Он здесь уже.

И оставляет царя наедине с Шуйским.

Разбирая эту сцену, Мейерхольд снова задерживается очень долго на характеристике Годунова. Он считает Бориса вовсе не спокойно-уравновешенным человеком, а нервной натурой, находит у него черты сходства с Грозным и даже примесь нервности героев Достоевского.

Шаляпин, по мнению Мейерхольда, правильно поступал, поправляя оперную благообразность Бориса: он подчеркивал страшные муки совести — так воплощалась в его игре главная идея трагедии. У многих актеров-басов Борис получался спокойным, величавым, благородным отцом, даже с иконописностью. Это — неправда, утверждал Всеволод Эмильевич, Борис татарского происхождения. Он — воин. Его надо отатарить и сделать способным на вспышки.

В данной сцене Шуйский — «на тормозе»: он боится, «золотит пилюлю». А Годунов торопится и быстро подходит к вспышке в последних репликах, когда набрасывается на Шуйского.

{375} Начинает Борис, наоборот, держа себя в руках, настороженно, медленно. Несмотря на большую тревогу («Сношения с Литвою! это что?..»), он приглядывается, не срывается еще, хотя полон желчи:

Мне нужно, князь, с тобою говорить.  
Но кажется, ты сам пришел за делом:  
И выслушать хочу *тебя* сперва.

Мейерхольд очень раздраженно называл эти хитрые слова Бориса «сволочными приемчиками самодержавного двора».

Так начинается сцена. Дальше идет борьба двух хитрецов, объяснял Мейерхольд. Два мастера играют в очень сложную игру… Это спорт. Ловкость рук у обоих. Быстрый темп. В обмене репликами должен быть блеск. Борис здесь, как охотник с луком, ловкий, изворотливый, хитрый. Мейерхольд даже предлагал, чтобы Борис, до того ходивший в длинной ночной рубахе, здесь быстро надевал шаровары, сапоги, охотничью куртку. Бросая реплики, он и внешне должен быть ловким: характер у Бориса один, а состояния разные. Сейчас Бориса не узнать. Он сегодня другой.

Подробно, с мельчайшими деталями объяснял и показывал Мейерхольд ту часть сцены, где Шуйский рассказывает о Самозванце и отвечает на вопрос Бориса: «Но… чем опасен он?»

Мейерхольд хотел придать монологу некоторую торжественность и вместе с тем настаивал, чтобы Шуйский говорил тихо и однотонно. Перечисляя страшные свойства «бессмысленной черни» («… изменчива, мятежна, суеверна…»), Шуйский все говорит равномерно, все характеризует одинаково, но надо давать больше желчи, презрения, ненависти к мрази. Шуйский — это удесятеренный по подлости шекспировский Полоний. Внутри максимальный темперамент. Не снижать его, давать очень сильно. Он — не Лиса Патрикеевна. Василий Шуйский — сам без пяти минут царь. Это — важное социальное звено: боярство. Его надо показать во всей «красе». Таким виделся Мейерхольду Шуйский.

Конечно, ясно, что выдержанная однотонность монолога сделала бы его особенно страшным. Нанизывание опасностей ужасает тем, что окрашено мрачной величавостью. Она неизбежно возникает, потому что вся вторая часть монолога (именно о черни) написана настойчиво в рифму и кончается строками потрясающей мощи:

… К нему толпу безумцев привлечет  
Димитрия… воскреснувшее… имя.

Эти многоточия вносил в свое произнесение Всеволод Эмильевич и при этом даже как-то пугающе раскачивался.

{376} Царевич: Феодор до этого присутствовал здесь. Теперь его поспешно отсылает Борис — он сражен и трижды повторяет это имя:

Димитрия!..

Затем Борис резко переключается в гневного командира на коне, когда отдает приказ накрепко, намертво запереть границу между Литвой и Русью:

… чтоб ворон  
Не прилетел из Кракова…

Здесь темперамент Бориса выражается не в тяжеловесности, а в звонкости, в молодой звучности и энергии.

Эта картина репетировалась восемь раз. И всегда Мейерхольд предлагал актерам мизансцены, переходы, позы, отдельные движения, чтобы подчеркнуть, какую бурю вносит сюда весть о гонце из Кракова и все то, что говорит Шуйский. Но при этом он настойчиво повторял: «Здесь, в “Борисе Годунове”, на репетиции нельзя маркировать. Я всегда показываю живую эмоцию. Необходима верная эмоция при разных способах выражения. Надо воспалиться и только тогда действовать. Мизансцены будут меняться от градуса эмоции».

Мейерхольд ставил сцену так, словно Борис и Шуйский охотятся друг за другом. То смотрят в упор — глаза в глаза, то прячут лицо, скрывая свое смятение. Расходятся далеко и снова сходятся. Часто обходят один другого то медленными неслышными шагами, то очень быстрым переходом через все пространство сцены. Так, Борис настигает Шуйского, схватывает его и трясет, допрашивая.

И вот, наконец, наступают последние минуты этой картины. На словах:

… если ты теперь  
Со мной хитришь, то головою сына  
Клянусь — тебя постигнет злая казнь… —

Борис терзается, расстегивает ворот, заикается. Он отходит в глубину сцены, проходит там вправо, снова идет к рампе и, резко повернувшись к Шуйскому, *издали* говорит о казни.

«Так страшнее, — сказал Мейерхольд. — Борис не кричит, а с напряжением произносит угрозы. В его словах месть кровожадная, затаенная».

С монологом о похоронах царевича в Угличе Шуйский движется к Борису и останавливается вплотную около него. Борис не выдерживает, быстро отходит к столу. Шуйский преследует его, заходит со спины. Затем, во время своего рассказа, он непрерывно ходит за столом, то отдаляясь от Бориса, то приближаясь к нему. Жесты Шуйского делают этот рассказ жутким: он словно рисует рукой труп Димитрия, показывает {377} Борису на «детский лик» и даже задерживает свою руку к воздухе, как бы на лбу мертвого царевича. Этот «нарисованный» младенец ощущается сейчас, здесь. Такая «магия» заставляет Бориса медленно наклониться. Он смотрит туда, куда указывает Шуйский, смотрит, как на привидение. Наконец отворачивается и убегает к печке. Там его добивают последние слова Шуйского.

Мейерхольд говорил, что эта сцена должна быть наполнена «шекспировским ужасом», и напоминал слова Пушкина о трех элементах драматургии: «ужас, сострадание, смех».

После ухода Шуйского наступает тяжкая реакция. Борис качается, стоя или опустившись на стул. В его странных движениях должно выявиться татарское происхождение. Звучат слова:

Ух тяжело!.. Дай дух переведу…

Эти заключительные строки десятой сцены трагедии Мейерхольд хотел довести — в исполнении актера — до такой остроты, чтобы на знаменитой последней фразе:

Ох, тяжела ты, шапка Мономаха! —

Борис рухнул на пол и так лежал бы без движения долго, очень долго. «Пять минут! — взволнованно сказал Мейерхольд. — И только потом снять свет!»

Следующую сцену, одиннадцатую: «Краков. Дом Вишневецкого» — Мейерхольд задумывал резко контрастной по атмосфере — подобно началу польского акта в опере Мусоргского.

«Очень важно найти стиль, поскольку сцена идет под польской звездой. Нельзя очень осерьезить картину. Здесь должна быть тонкая ирония. У зрителей эта сцена должна вызвать улыбку».

Теперь, репетируя, Всеволод Эмильевич отдает много внимания и времени образу Самозванца, так же как в предыдущей картине — Борису.

Вспомним схему картины. В торжественной обстановке Самозванец встречается и разговаривает с целым рядом людей в такой последовательности: патер Черниховский, Гаврила Пушкин, сын Курбского, вольный шляхтич Собаньский, один из беглых холопов Хрущев, казак Карела и, наконец, поэт со стихами. Кончается сцена тем, что все, обласканные Самозванцем, хором восклицают:

В поход, в поход! Да здравствует Димитрий,  
Да здравствует великий князь московский!

Разбирая картину, Мейерхольд подчеркнул, что, если здесь не будет атмосферы, ничего не удастся. В сущности, тут нечего {378} играть, и если не будет интересно и убедительно показано состояние и поведение Самозванца на этом торжественном приеме, то картину надо вычеркивать. Какой это этап в роли Самозванца?

Всеволод Эмильевич начал с того, что прежде всего надо внимательно посмотреть, как в списке картин стоят сцены Григория. Обдумать, в какой мере надо здесь раскрывать его образ. Пушкин вуалирует Самозванца и раскрывает только в сцене у фонтана.

В картине «Келья в Чудовом монастыре» главное — не Григорий. Пимен написан маслом, а Григорий — акварелью. Он еще загадка. Пушкин заманивает зрителя, бережет секреты. В следующей сцене тоже доминирует не Григорий, а злой Чернец. И в корчме Григорий ходит еще тенью за Варлаамом и Мисаилом. Здесь, почти до самого конца, есть затушеванность в поведении Григория. Даже читая царский указ, он еле лепечет. Он часто нервничает: в келье после сна, в сцене с Чернецом и в корчме. Как все нервные, он бывает находчив. Поэтому в конце (в бегстве через окно) вспыхивает «молния»: внезапно обнаруживаются ловкость, изворотливость, находчивость.

И в одиннадцатой картине Пушкин не хочет еще накладывать яркие краски. Мейерхольд предложил такое толкование: Григорию на этом торжественном приеме кажется: «А зачем все это?» У него какая-то словно нервная рассеянность… Говорит одно, а думает о другом: о Марине, о том, как бы дождаться свидания с ней.

Борис уже во втором эпизоде играет. А у Григория все — форшлаги: словно музыка будет еще потом, а здесь только музыкальные украшения, предваряющие основную мелодию. В этой картине надо играть скромно. Нельзя все подавать всерьез. Григорий не воин. У него легкомысленность — слепая сила без программы.

Интересное признание сделал Мейерхольд на этой репетиции. Он сказал: «Раньше (очевидно, на предыдущих разборах. — *В. Г*.) мы брали многое изолированно и ошибались. Теперь только приступаем к связыванию… Убийство в начале пьесы и в конце. А линия Самозванца “виется” и трепещет, и путается. На него наседают силы, а он в них плохо разбирается».

И снова Мейерхольд возвращается к требованию, чтобы в данной картине зрители почувствовали непрочность того, о чем говорит Самозванец. Надо подчеркнуть его фразерство, когда он обещает, что русский народ перейдет в католичество. Здесь оба они — и Самозванец и патер Черниховский — бормочут как в церкви.

{379} Есть волнение у Самозванца, есть и сдержанность. Ведь он выскочка, не знающий ритуалов, не умеющий это «играть». Он робеет, путается. В его тоне есть взятая напрокат царственность. Григорий чувствует себя неловко, он осторожен. Все говорят громче его. А он еле‑еле маркирует.

Гаврила Пушкин говорит контрастно, громко. И Курбский отвечает громко. Все время чувствуется диссонанс, звучание невпопад. Исключением является только поэт.

У Григория рефлекс смущения, особенно в строках:

Не странно ли? сын Курбского ведет  
На трон, кого? да — сына Иоанна.

Самозванец не имеет точной программы действий, колеблется, смущается от поведения беглого холопа Хрущева, который слишком уж усердно «бьет челом», кланяясь в землю.

Временами внешний толчок может вызвать у него проявление воли. Но недаром Пушкин называет его и в этой картине Гришкой, как бы подчеркивая связь с первыми эпизодами. Он здесь кажется чужим. Нет ощущения, что это без пяти минут Димитрий. У него все еще в будущем. Пока он — Гришка, а не воин. У него нет аскетизма солдата. У зрителей должно быть впечатление: «Ну, где ему добраться до Москвы!» Он — романтик. Поэтому он потом и подъедет к границе Руси «со склоненной головой».

Если определять общее впечатление, надо вспомнить слова Всеволода Эмильевича: «Все в этой картине чуть-чуть смешновато».

Одиннадцатая сцена открывает вереницу польских картин. Непосредственно за ней, как двенадцатая сцена спектакля, должна была идти картина, пропущенная в издании 1831 года и опубликованная только после смерти поэта. Она носит название «Замок воеводы Мнишка в Самборе. Уборная Марины».

На сцене Марина и служанка Рузя, которая наряжает свою госпожу к балу. Здесь решаются такие сложные проблемы: надеть ли жемчужную нить или изумрудный полумесяц? Выбирается ее то и не другое, а алмазный венец. Рузя без умолку болтает — изящно и льстиво — о красоте Марины, о влюбленности в нее царевича:

Вот месяц, как, оставя Краков,  
Забыв войну, московский трон,  
В гостях у нас пирует он,  
И бесит русских и поляков.

Вся сцена написана рифмованными строчками. Это придает ей особую певучесть и живость. С кокетливой легкостью тараторит Рузя и якобы бесхитростно выбалтывает немаловажную сплетню:

{380} … А только знаете ли вы,  
Что говорят о нем в народе?  
Что будто он дьячок, бежавший из Москвы,  
Известный плут в своем приходе.

Однако гости уже съехались. Марина торопится появиться на балу, но ее последняя фраза совсем не праздничная, не бальная. Это холодный расчет авантюристки: «… Мне должно все узнать».

Эта картина не была затронута на репетициях, да и следующая («Замок воеводы Мнишка в Самборе. Ряд освещенных комнат») разбиралась всего один раз, притом не подробно.

Но зная Мейерхольда, очень легко представить себе, с каким шиком и блеском, в каком стремительном ритме на фоне мазурок, полек и скерцо, перемежающихся мечтательными и любовными мелодиями, он поставил бы польские картины и каким фейерверком изобретательности поражала бы зрителей сцена у фонтана. Уже нескольких фраз Всеволода Эмильевича достаточно, чтобы уверенно говорить об этом. На репетиции одиннадцатой сцены он, забегая вперед, сказал о свидании Самозванца и Марины: «Здесь черт знает что надо разделать». А о Самозванце тоща же было сказано, что раскрыть его образ надо именно в сцене у фонтана. Все в роли Григория Мейерхольд предлагал вести к этому моменту и считал, что в этой сцене надо обратить особое внимание на костюм Самозванца: осиная талия, золотые кисти. Григорий здесь любовник.

Замышляя польские сцены с юмором, с иронией, посмеиваясь над тем, что все в них поверхностное, пустое, «бутафорское», Мейерхольд и о Самозванце на свидании в саду говорил смеясь, что здесь он «Собинов в кубе», здесь он в своей стихии.

Мейерхольд хотел, чтобы в сцене у фонтана Самозванец достигал наибольшей страстности. «Это романтическая сцена, — говорил Всеволод Эмильевич, — листья колеблются, вода льется… Григорий занят любовью. Отсюда все его срывы».

Мейерхольд так же иронически фантазировал, что в последней своей картине («Лес») потерпевший поражение в бою Самозванец, погоревав о павшем коне, ложится спать тут же в лесу… и видит любовный сон.

О Марине, в сцене у фонтана, мы узнали от Мейерхольда немногое, но очень важное. Вспомним прежде всего слова: «Да, главное — война, все пронизаны войной — и Марина, и поляки, и все, все». И второе: это несколько неожиданное замечание Мейерхольда: «… в сцене у фонтана Марина играет, а Самозванец подыгрывает».

Это, по-видимому, надо понимать так, что величайшая страстность Самозванца должна столкнуться с чрезвычайно {381} холодной и опасной, как стальной клинок, логикой Марины. Из этого страшного столкновения должны были высекаться снопы таких искр, таких ослепительных и оригинальных актерских красок, что сцена, конечно, стала бы подлинной кульминацией ролей Марины и Самозванца, а также всех польских сцен.

И можно не сомневаться: Мейерхольд довел бы темперамент этого свидания-поединка до такого накала, что абсолютно правдиво, полнейшей измученностью звучали бы заключительные слова Самозванца:

… мочи нет…  
… Недаром я дрожал.  
Она меня чуть-чуть не погубила.  
Но решено: заутра двину рать.

В картинах бала и свидания у фонтана задумывалось много музыки, а режиссерские указания были кратки. Это невольно наводит на мысль, что Мейерхольд сознательно касался польских сцен очень бегло. Он, вероятно, откладывал их на конец работы, предвидя удовольствие и своеобразный отдых, который они ему дадут после грузных и мрачных царских и боярских картин.

На пятнадцатой сцене («Граница литовская») Мейерхольд остановился довольно подробно. Это и понятно: здесь важный сюжетный перелом; решительный исторический момент — полки Самозванца переходят русскую границу. Желая создать особую атмосферу картины, постановщик пишет композитору: «Эту картину предполагаем поставить без музыки. Ночь. Тишина. Изредка вскрикнет ночная птица. Самозванец и Курбский едут тихо, тайком. В конце картины слышно только заглушенное цоканье копыт».

Снова и снова перечитывая текст этой сцены, не устаешь удивляться величию поэта. Образы Курбского и Самозванца изваяны Пушкиным так выразительно и так контрастно, что сразу начинаешь их слышать и видеть. Этому помогает то, что Мейерхольд вносил в актерское исполнение. Курбский, прискакав первым, говорит негромко, но очень ядрено. Он трижды повторяет слово «Вот». Слова «русская граница» должны прозвучать жирно, курсивно, как любимое имя… На словах:

Чужбины прах с презреньем отряхаю  
С моих одежд… —

Мейерхольд предлагает исполнителю даже плюнуть через плечо в сторону чужбины. Потом он отменил это, так как у актера накопилось уже достаточно презрения в подтексте, но требовал, чтобы все первые четыре строки актер произносил с повышенным внутренним состоянием. Только вспоминая о {382} своем отце, Курбский говорит мягче, тише. А потом, до конца, его краткого монолога снова взволнованно-воинственно.

Самозванец произносят свой монолог совсем иначе: просто, даже несколько рассудочно. Не надо изображать депрессии неудачника. Контраст получится сам собой — от ядрености и приподнятости речи Курбского. К этому Мейерхольд добавил:

«Каждый из них очень взволнован, но каждый по-своему. И при этом оба говорят *тихо* — не только из-за русских дозоров, которых надо остерегаться, — но, главное, потому, что такова общая атмосфера: сумрачность и усталость. Им обоим трудно… Даже жесты некрасивые, тяжелые. На руках кольчужные перчатки или варежки. И сами они — люди крупные, большие, хотя и юные. Здесь не должно быть ни легкого дыхания, ни легкой приподнятости. Тем более не должно быть декламационности. У Пушкина вообще этого нет. Надо соблюдать размеченную “ритмическую партитуру”. Не вносить своего отношения к красивым словам. У Пушкина другая красота — не фальсифицированная. Нельзя подпускать сахару.

Да, Курбский пылает весельем, но он — человек 1604 года. На коне, молодой воин, крепкие мускулы. Физически крепкий человек. Значит, у него душа иначе заиграет весельем — не так, как у героев Ростана. Нельзя орать. У него глубокое удовлетворение. Он задыхается от радости, но на всем — отпечаток тяжести. Надо заглушать тембр, говорить басовито. Чем радость больше, тем меньше внешних эффектов».

Ясно, что и Самозванец, в соответствии с замыслом Мейерхольда, не должен форсировать звук голоса. Только одно место может прозвучать громче, как вскрик нервного, легко воспламеняющегося человека. Осознав, что он ведет свои полки «на братьев», что он «Литву позвал на Русь», — Самозванец с особым подъемом и трепетом восклицает:

… Но пусть мой грех падет не на меня,  
А на тебя, Борис-цареубийца!

Мейерхольд хотел, чтобы тут зрители вспомнили трепетные заключительные слова Григория в келье, тоже обращенные к Борису:

… И не уйдешь ты от суда мирского,

Как не уйдешь от божьего суда.

Слова: «Вперед! и горе Годунову!» — Всеволод Эмильевич требовал произносить жестко, мстительно, «лающе».

И здесь нельзя удержаться и не привести примера вихревой стремительности хода трагедии. Картина «Граница литовская» кончается ремаркой:

*(Скачут. Полки переходят через границу.)*

И едва успевает затихнуть цоканье копыт и отдаленный шум движения войск, как, по замыслу Мейерхольда, кратчайшая {383} смена декораций должна закончиться. Вспыхивает свет, и мы слышим первые слова Бориса:

Возможно ли? расстрига, беглый инок  
На нас ведет злодейские дружины…

Так сразу начинается шестнадцатая картина «Царская дума». Это ли не молниеносный монтаж, не уступающий современному кино? Кажется, что Борис говорит о том, что зрители сейчас только видели в конце предыдущей картины.

И вот в глубокой, давящей тишине, за семью дверями, за семью замками обсуждается, как сказал Мейерхольд, «важная тайна… это — оборонное заседание “в бурные смятений времена”».

Борис немедленно же отправляет Трубецкого и Басманова на борьбу с Самозванцем и дает приказ Щелкалову поднять на войну всех воевод с их людьми и даже в монастырях «подобно отобрать служителей причетных» (то есть низших церковных служителей), оставив в покое только монахов-отшельников: «Пусть молятся за нас они…»

Но не меньшей опасностью, чем военное нападение, являются письма, повсюду разосланные Самозванцем. Как бороться с этим? Борис просит патриарха высказаться первым. Тот начинает торжественно, благостно и успокоительно.

Рассказывая об его монологе, надо отметить, как трактовал Мейерхольд интонации и движения патриарха — особенно движения, потому что в этой картине все, включая и Бориса, почти неподвижны, и один только патриарх много двигается. Произнося первые успокоительные слова, он многократно осеняет Бориса крестным знамением. Мейерхольд насмешливо говорил, что патриарх так размашисто и тяжело делает первые кресты «двуперстным крючком, вроде дятла», что попадись ему под руку человек, он может его убить… Постепенно кресты становятся все мельче и все быстрее. При этом Мейерхольд требовал снять элементы церковности, потому что патриарх — хитрец, обманщик, тоже политик. Весь тон его речи — очковтирательский, невольно напоминающий колдунов. Вместе с тем патриарх говорит очень серьезно и чрезвычайно взволнованно. Его сразу охватывает экстаз. Кроме того, у него зреет мысль: воспользоваться случаем и осуществить выгодную затею — перенос мощей.

— Самый трудный вид искусства тот, который основан на иронии… К патриарху можно отнести слова пушкинской эпиграммы: «полуфанатик, полуплут», — сказал на этой репетиции Всеволод Эмильевич и как бы в скобках прибавил: — И колдуны должны быть не комики, а то получится фарс. В крестах патриарха должна быть искренность, желание успокоить {384} Бориса, утихомирить. Иначе будет обнажение приема, «мейерхольдовщина».

Публика должна понять, что Борис в ужасающем состоянии, у него полная растерянность. Его приказы в начале картины — это последнее распоряжение полководца. Ему кажется, что горит город, вся страна. Мейерхольд ведет актера к тому, чтобы он, слушая патриарха, забыл ритуал, нарушил его. Он покинул свое председательское место и сел спиной к зрителям на какой-то табурет, рядом с дьяками. Патриарх плетется туда, к царю.

Зачем это понадобилось? Мейерхольд хотел, чтобы по рассыпавшемуся порядку в царской думе зрителям стало ясно: началось страшное, земля трясется, нет никакого успокоения.

Стремясь подчеркнуть атмосферу картины, Всеволод Эмильевич давал патриарху большую активность. Он подходит к Борису, одной рукой держит его, другой — крестит. Но он — не няня, а мракобес. Он как бы знахарски осыпает Бориса этими крестами, гипнотизирует его.

О Самозванце патриарх говорит с презрением и поворачивается вправо, словно видит его там. Затем опять обращается к Борису — и так несколько раз. Готовясь к основной части монолога, патриарх уходит от Бориса и внушительно вещает всем: «Сам бог на то нам средство посылает…» — то есть, слушайте, как можно разоблачить Самозванца! И дальше действует как опытный оратор с актерскими замашками. Он напускает таинственность даже на словах:

«*В вечерний час* ко мне пришел однажды  
Простой пастух…»

А со словами: «И чудную поведал он мне тайну…» — патриарх не обращается ко всей думе, а подходит опять к Борису и наклоняется к его уху. Рассказывая, что пастуху во сне явился младенец Димитрий, патриарх доходит уже до того, что старается передать чистоту и напевность детского голоса, звучащего издали, а слова произносит с паузами, каждое отдельно — для значительности.

Послушавшись слов царевича, слепой с поводырем отправился в Углич на могилку Димитрия, там молился и плакал «сладостно». Тут патриарх изображает слепого пастуха, зажмуривая глаза, а затем смакуя передает слова исцеленного:

… слепота  
Из глаз моих слезами вытекала.

Торжествующе и властно звучит конец монолога, когда патриарх говорит о совершившемся чуде и требует перенести чудодейственные останки царевича в Кремль, в Архангельский собор:

{385} … народ увидит ясно  
Тогда обман безбожного злодея,  
И мощь бесов исчезнет, яко прах.

При сильном актерском исполнении всех этих указаний Мейерхольда было бы оправдано, что в думе нарастает общее смущение и то, что Борис почти в беспамятстве.

Выручает Шуйский. Тактично, хитро, но решительно с подтекстом: «Что ты, что ты, с ума сошел!» он отвергает предложение патриарха:

Умы людей не время волновать…  
Я сам явлюсь на площади народной,  
Уговорю, усовещу безумство  
И злой обман бродяги обнаружу.

Борис рад разрешить так сложный вопрос и поспешно удаляется, уводя с собой патриарха. Мейерхольд только хотел, чтобы Борис старался владеть собой: «Струны еще не опускаются… После того решительного тона, который был у Бориса в самом начале сцены, он еще хранит воспаление, хотя совесть цареубийцы заставляла его во время речи патриарха бледнеть и обливаться крупным потом».

А бояре трясутся от страха. Война надвигается на Москву.

Семнадцатая картина. «Равнина близ Новгорода Северского. *(1604 года, 21 декабря.)* Битва».

Атмосферу этой сцены Мейерхольд хотел создать противоборством азиатской и западноевропейской музыки. Слышатся два сменяющих друг друга оркестра, лязг мечей, крики пробегающих воинов, возбужденная французская и немецкая речь Маржерета и Розена, капитанов-наемников.

Так, с помощью музыки и динамичных мизансцен Мейерхольд думал создать тревожный, хотя и несколько наивный хаос битвы, быстро окончившейся тем, что Самозванец победил.

И говорил он об этой картине с откровенной насмешкой: «Важно орево, разноязычие… Публика ничего не поймет… Музыкально — это ералаш…»

И вот на смену этому шуму и гаму сразу же (как и при всех перестановках) приходит восемнадцатая картина. «Площадь перед собором в Москве». Здесь Мейерхольд просит композитора написать только песенку юродивого. И прибавляет, что церковных песнопений не будет слышно. Предполагается поставить сцену так, как будто она происходит сравнительно Далеко от паперти собора.

На репетиции, вернее на беседе об этой сцене, Мейерхольд объяснил это еще немногими словами. Во-первых, он дополнил несколько звучаний: песню слепцов и колокольный звон — вероятно, тоже вдали. Внешне картина представлялась Мейерхольду {386} не так, как ее часто ставят. Никакого оперного размаха площади, наоборот: это — какой-то закуток. Народ оттиснут. Видны немногочисленные группы. Царю оставлен свободный ход. Ждут давно, устали ждать… Снова пение слепцов, на фоне которого выходит Юродивый… Его коротенькая песня… Мальчишки отнимают у Юродивого копейку… В третий раз запевают слепцы — и умолкают.

Появляется царь. Останавливается около Юродивого.

«Встреча — сосредоточенно-страшная, — говорит Всеволод Эмильевич, — они почти в одиночестве».

Звучат безумные, ужасные для Бориса слова Юродивого. Одни — прямо в лицо царю: «Николку маленького дети обижают… Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича».

Другие — вслед поспешно ушедшему Борису: «Нет! нет! нельзя молиться за царя Ирода, богородица не велит».

И снова — как быстрая смена кадра — военный эпизод: девятнадцатая картина. «Севск. *Самозванец, окруженный своими*».

Здесь он чувствует себя, подобно Наполеону, по выражению Мейерхольда. Он морально победил и разговаривает очень самоуверенно. Но натыкается на отпор в ответах пленника Рожнова. Его Мейерхольд представляет себе так: «Это — воин, солидный, грубый, за словам в карман не лезет. Он — старый, сумрачный, сугубо старый — иначе неинтересно… С хорошими глазами, говорит открыто. Когда дальше в диалоге он называет Самозванца вором, он говорит это как старик мальчишке… Рожнов — это крепость, мускулистость, прямота. Он — своеобразный вестник. Надо, чтобы он звучал солидно, убедительно. В нем мудрость, дальновидность. В чем заключается его значение как вестника? Он как бы начинает разоблачение Самозванца, из-под которого потом выбьют коня, а позднее и трон».

Самозванец еще не понимает этого, смеется и объявляет на завтра бой.

Как кода этой картины идет небольшая сцена с комедийным оттенком. Это — короткий спор хвастливых ляхов с пленником Рожновым. По-воински, грубовато, показав увесистый кулак, он прекращает хвастовство чужеземцев. Он не грубит: он патриотично защищает честь своего народа, его силу. Следующая сцена незамедлительно подтверждает его правоту. Двадцатая картина. «Лес. *Лжедимитрий, Пушкин. В отдалении лежит конь издыхающий*».

Самозванец жалеет о нем. Гаврила Пушкин поражен. Его волнение после боя совсем иное — еще бы: все войско Димитрия «побито в прах», Курбский «лег на поле смерти»:

… Кто там ни виноват,  
Но все-таки мы начисто разбиты,  
Истреблены.

{387} Самозванец, не унывая, тут же, в лесу, располагается на ночлег. И Гаврила Пушкин снова удивляется:

Разбитый в прах, спасался побегом,  
Беспечен он, как глупое дитя:  
Хранит его, конечно, провиденье,  
И мы, друзья, не станем унывать.

И так же, как мы уже не раз видели и слышали, тотчас же после этого эпизода раздаются слова Бориса (в начале двадцать первой картины):

Он побежден, какая польза в том?  
Мы тщетною победой увенчались.  
Он вновь собрал рассеянное войско  
И нам со стен Путивля угрожает…

Борис поручает командование войсками Басманову. Трудно угадать, как определил бы Мейерхольд состояние Бориса, но все равно он сделал бы так, что даже в повышенной активности царя чувствовалась бы грядущая беда: ведь не пройдет и минуты, как во дворце все забегают в тревоге: «Царь умирает… На троне он сидел и вдруг упал; кровь хлынула из уст и из ушей».

Роль Бориса завершается знаменитым огромным монологом: наедине с царевичем Феодором он заботливо и подробно передает ему царствование. У него хватает сил высказать все. Но это — последнее, крайнее напряжение воли. Расплата за это — смерть.

Начинается предсмертный обряд «святого пострижения». Только для этого момента картины Мейерхольд просил у Прокофьева соответствующей музыки. Но подчеркивал, что это — «*приготовление* к пострижению, а не сам обряд принятия схимы: смерть Бориса неожиданна… царит волнение, беспорядок…» Поэтому лучше, если вместо обычного стройного хора будет звучать «то громче, то тише какой-то один, срывающийся от волнения, бас протодьякона».

Так неустроенно, с трудом произнося слова:

Ударил час! в монахи царь идет —  
И темный гроб моею будет кельей… —

готовится к смерти Борис. Последний его приказ боярам: целовать крест Феодору, «ему служить усердием и правдой!»

Заключительная ремарка: *(Начинается обряд пострижения. Женщин в обмороке выносят.)*

И снова, как буйный ветер, налетает следующая картина — двадцать вторая.

«Ставка. *Басманов вводит Пушкина*».

Мейерхольд репетировал эту картину с каким-то особенным удовольствием, очень много говорил и обо всей сцене и {388} почти о каждой строке. В первых же словах на репетиции 5 декабря 1936 года он сказал: «Важно, какое место занимает эпизод в целом! Это — 22‑я картина, скоро конец. А предшествует ей смерть царя. Это — первая кода. 2‑й эпизод начинает вторую коду. Поэтому в чтении (подразумевается: за столом. — *В. Г*.) нужны ритмы испанских пьес, кипение. Люди торопятся. Басманов здесь напоминает Моисси — порывистый, поворотливый. Надо смотреть картины Веласкеса, Ван Дейка. Здесь нет специфического руссицизма.

Гаврила Пушкин пришел уговорить Басманова перейти на сторону Димитрия. Они хотят друг друга повалить на обе лопатки. Каждый по-своему аргументирует — это определяет их характеры.

Больше эффектности! Не сухо, с волнением».

«Разметку Пяста, — сказал Всеволод Эмильевич, — я проверяю эмоциональным “мотором” и мыслями о будущей планировке фигур на сцене. Форма и содержание идут рука об руку, диктуют друг другу. Все паузы (в цезурах и после стиха) надо оправдать (хотя бы мимолетным движением). Вот тогда будет монолитность формы и содержания. Каждую строчку гнать выше, в горку, а не ниже, не под горку. Неуловимо, хоть на один миллиметр, но наверх. Иначе стих завянет. Конечно, есть исключения: например, отдельные строки в тексте Пимена; момент обольщения в сцене Марины и Самозванца и т. п.

Начиная говорить с Гаврилой Пушкиным, Басманов не замыкается в себе. Душа нараспашку. Даже и стоять можно не близко друг от друга. Басманов ведет беседу открыто. Он чувствует свою силу. Как военный диктатор он по ситуации выше Пушкина, посланного к нему Самозванцем».

Но и Пушкин очень уверен в неотразимости того, что ему поручено сказать:

Тебе свою он дружбу предлагает  
И первый сан по нем в московском царстве.

В этом, по указанию Мейерхольда, должен быть блеск даров — словно огромнейшая взятка, невиданный куш. Подтекст такой: «Это не шутка! Черт тебя возьми, понимаешь ли ты, чем здесь пахнет!» Поэтому в тоне Пушкина — величие, торжественность, истовость, темперамент.

Не надо бытовить речь — стих не позволяет. Оба они красавцы, франты. Речь их легко (почти по-итальянски) меняет окраску. Она то солидная и веская, то быстрая, нервная у Басманова; а у Пушкина то лукаво дипломатичная, то пышная, полная интригующей значимости, особенно когда он говорит:

{389} Быть может, он Димитрий настоящий,  
Быть может, он и самозванец; только  
Я ведаю, что рано или поздно  
Ему Москву уступит сын Борисов.

Мейерхольд даже торопит, ускоряет ответ Басманова на эти слова, чтобы не остудить Пушкина, который немедленно же переходит к своему основному монологу, очень важному по содержанию. Всеволод Эмильевич рекомендует перечитать «Пугачева» Есенина (это написано, по его мнению, под влиянием «Бориса Годунова»). Начать монолог надо с атаки, но негромко, чтобы потом раздуть. Купаться в монологе и мизансценой отметить, что это — монолог.

Пушкин начинает с откровенного признания, что войска Самозванца немногочисленны и плохи. И тотчас же наносит сокрушительный удар:

Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов?  
Не войском, нет, не польскою помогой,  
А мнением — да! мнением народным.

И заключительную часть монолога, считает Мейерхольд, надо проговорить *вдохновенно*. Здесь такие перлы, которые надо произнести даже без образа, преподнести их с настоящей влюбленностью:

Ты видел сам: охотно ль ваши рати  
Сражались с ним; когда же? при Борисе!  
А нынче ль?.. нет, Басманов, поздно спорить  
И раздувать холодный пепел брани:  
Со всем твоим умом и твердой волей  
Не устоишь…

И Гаврила Пушкин с таким же подъемом в последний раз советует Басманову подать «пример благоразумный» и признать Димитрия царем. Так неудержимо стремителен напор Пушкина, что Басманов остается в полном смятении.

Идет второй из двух монологов, украшающих эту сцену, еще одно из высочайших поэтически-драматургических мест трагедии. Лаконизм Пушкина достигает здесь вершины выразительности.

Могучий воин, главный воевода раздираем противоречивыми мыслями:

… Опальному изгнаннику легко  
Обдумывать мятеж и заговор,  
Но мне ли, мне ль, любимцу государя…  
Но смерть… но власть… но бедствия народны…  
*(Задумывается.)*  
Сюда! кто там? *(Свищет.)* Коня! трубите сбор.

Судьба Годуновых решена. Самозванец может торжествовать.

{390} Вторая кода с ужасающе мощным нарастанием устремляется к финалу трагедии. Темперамент, пламеневший в сцене Гаврилы Пушкина и Басманова, теперь разрастается, как лесной пожар. Пламя бунта охватывает народные массы и полыхает с сокрушающей силой в предпоследней и последней картинах. Так видел это Мейерхольд. Вот чего он хотел добиться:

Двадцать третья картина. «Лобное место».

Сразу слышны вопли толпы, ропот, шум. В гуле появляются трагические ноты, возбужденность.

Так хотел Мейерхольд подчеркнуть грозную наэлектризованность толпы во время речи Гаврилы Пушкина, прельщающего народ обещаниями Димитрия:

Вы ль станете упрямиться безумно  
И милостей кичливо убегать?..  
… Не гневайте ж царя и бойтесь бога,  
Целуйте крест законному владыке…

Стоит одному мужику на амвоне крикнуть:

Народ! народ! в Кремль, в царские палаты!  
Ступай вязать Борисова щенка!

и вспыхивает народный бунт.

Двадцать четвертая картина. «Кремль. Дом Борисов».

Тут совершается убийство Годуновых — это, как видно из: письма к композитору, последний, самый страшный вал трагедии:

Здесь, как определял Мейерхольд, «гул толпы тревожный, грозный, как рокот моря. Должно чувствоваться, что рано или поздно эта неорганизованная толпа сплотится, объединится и будет бороться против своих угнетателей, кто бы они ни были».

Известна финальная ремарка А. С. Пушкина: *(Народ безмолвствует)*. О ней Всеволод Эмильевич в одной из бесед сказал: «Если бы нашелся режиссер, который сумел бы воплотить на сцене эту ремарку, я назвал бы его гениальным». Такой огромный, трагический смысл ощущал Мейерхольд в этом безмолвии. У него самого, по-видимому, не было тогда еще окончательного решения концовки трагедии, и он, опираясь на то, что и во второй и третьей рукописи трагедии народ не молчит, хотел и в своей постановке попробовать дать народу закончить спектакль криком: «Да здравствует царь Димитрий Иванович!» Крик этот слышался Мейерхольду как сложный и грозный, предвещающий будущие бури.

Таким начинает вырисовываться замысел постановки, когда перечитываешь расположенные по ходу пьесы записи на репетициях и в личных беседах. Их гораздо больше, этих записей. Здесь взяты только моменты, наиболее подчеркнутые, как мне вспоминается, самим постановщиком.

{391} Если сделать самый основной вывод из высказываний Мейерхольда, можно сказать, что актерам предстояло найти пути к «большим чувствам», необходимым для «Бориса Годунова».

Кто должен был решать сложные актерские задачи в спектакле? Каков был состав участников?

Распределение основных ролей в трагедии представляет немалый интерес, так как оно неоднократно менялось на протяжении нескольких месяцев. У меня сохранились три списка ролей, но карандашные пометки на них напоминают о том, что изменения, пробы, поиски происходили почти непрерывно. Только одна роль — Марины Мнишек — избежала перемен и во всех списках сохранила фамилии двух исполнительниц: З. Н. Райх и А. Д. Давыдова.

В феврале 1936 года на роль Бориса Годунова были назначены Н. И. Боголюбов и В. А. Громов. Затем стали появляться и отпадать другие фамилии: Л. Н. Свердлин, С. А. Килигин.

Еще ярче такие изменения можно проследить на роли Григория Отрепьева. Сначала были назначены М. И. Царев и Э. П. Гарин. В июне 1936 года присоединились фамилии Е. В. Самойлова и С. А. Килигина. В декабре Килигин отпал и вместе со Свердлиным был твердо назначен на роль Басманова. Около них недолго побыли, а потом исчезли фамилии: Баранов, Кузнецов, Злобин. А Свердлин, кроме роли Басманова, вместе с Бузановым должен был пробовать роль Гаврилы Пушкина и вместе с Громовым — роль Афанасия Пушкина.

На роль хозяйки корчмы, кроме Е. А. Тяпкиной, были назначены еще три актрисы. На роль Курбского и Юродивого — по пяти актеров. На роль Ксении было записано шесть исполнительниц.

На февральском распределении ролей есть очень своеобразная приписка карандашом: «14 февраля были даны в бухгалтерию ориентировочные сведения: — ролей 46 + 30 + масса — актеров будет занято 62».

Во всем этом тоже чувствовался размах и нерв работы Мейерхольда. Он хотел проверить все имеющиеся у него ресурсы. Все студенты теаучилища были привлечены к участию в спектакле. Некоторые из них назначались на роли наравне с актерами, а многие актеры были записаны на маленькие эпизоды и на народные сцены.

Иногда в одной и той же роли сталкивались актеры настолько разные по амплуа и по внешним данным, что все невольно удивлялись. Так, например, на роль Пимена предполагались: О. Н. Абдулов, А. В. Кельберер, Н. В. Сибиряк и А. В. Логинов. Так же на роль Шуйского были сначала назначены: П. И. Старковский, В. В. Зайчиков, Н. В. Чистяков, {392} А. А. Темерин. Затем остались только две первые фамилии. Репетировал Старковский.

Всё вместе: изучение эпохи, освоение пушкинского текста, воспитание в актерах больших трагических страстей, насыщение спектакля музыкой и, главное, окончательный отбор актеров — все это складывалось в сложное, большое, даже громоздкое «хозяйство» будущей постановки.

Успел выполнить до конца свою работу только композитор. 16 ноября 1936 года С. С. Прокофьев сыграл в театре все музыкальные куски, о которых его просил режиссер.

Перед исполнением каждого куска он говорил — кратко и своими словами — о пожеланиях Мейерхольда. Музыка вызвала всеобщий восторг. По окончании прослушивания Мейерхольд крепко обнял Прокофьева. Они расцеловались.

Но все остальное, необходимейшее для постановки, было еще в самом первоначальном, зачаточном состоянии. А время летело стремглав. Как можно было успеть сделать спектакль к январю 1937 года, если репетиции стали более или менее регулярными только в ноябре и декабре 1936 года? Участники, конечно, волновались. 9 января 1937 года была еще одна репетиция. Затем наступил перерыв в работе.

Причина была очень важная: Мейерхольд сосредоточил все свое внимание на постановке современных спектаклей, один из которых должен был появиться к двадцатилетию Великой Октябрьской социалистической революции. Началась работа над пьесой Л. Н. Сейфуллиной «Наташа» и над инсценировкой романа Н. А. Островского «Как закалялась сталь» под названием «Одна жизнь». Сложная судьба этих двух работ не входит, конечно, в тему моей статьи. Об этом уже было написано и, вероятно, будет еще подробнее написано со временем в других статьях.

А о судьбе «Бориса Годунова» осталось написать всего две фразы. Январская репетиция оказалась последней. В дальнейшем при упоминании об этой работе всегда появляются слова в скобках:

*(Неосуществленная постановка.)*

### Письмо В. Э. Мейерхольда к С. С. Прокофьеву

Глубокоуважаемый Сергей Сергеевич!

В дальнейшем указаны подробно по картинам все необходимые музыкальные куски. По существу, это запись того, {393} о чем мы с Вами говорили, но только более конкретно и детально.

Помимо всех перечисленных ниже муз[ыкальных] кусков мне очень хотелось бы иметь 4 – 5 запасных песен, которые я мог бы рассыпать по всему спектаклю, повторяя их там, где это будет нужно. Желательно, чтобы 1 – 2 из них носили восточный характер, а 2 – 3 — великорусский. Основная тема этих песен грусть, печаль одинокого человека, затерявшегося среди путей и дорог, средь необозримых полей и лесов.

Перехожу к музыке в каждой сцене.

Мне очень хотелось бы, чтобы все три первые картины были объединены между собой шумом толпы. Однако это звучание по ходу действия имеет в I, II и III сценах различный характер и разную напряженность. Эти звучания, как мы и говорили с Вами, хотелось бы строить на хоре плюс мычащие инструменты, как контрабас, басы виолончели и т. д. Фисгармония (с использованием тех или иных регистров) могла бы, как мне кажется, очень хорошо поддерживать и объединять разнородные звучания в гуле толпы. Возможно даже воспользоваться шумовыми эффектами: шуршанием, глухим рокотом и т. п.

В I и II картинах преобладают мужские голоса, а на Девичьем поле (III карт.) смешанный хор с женскими голосами.

### I картина. Кремлевские палаты

Шум толпы начинается на реплику Воротынского: «Да, Трудно нам тягаться с Годуновым» (стр. 8)[[352]](#footnote-243). Это звучание довольно вялое, без энергии. Пушкин говорит о нем в таких выражениях: «Народ идет, рассыпавшись, назад…» «Народ еще повоет, да поплачет…»

В этом муз. кусочке (на словах Воротынского и Шуйского — до конца картины) желательно было бы дать 2 волны народного шума: прилив и отлив, как бы приближение и затем удаление толпы.

Длительность этого первого муз. кусочка — *30 сек*.

Затем идет перестановка декораций на 2‑ю картину. Мы будем всемерно стремиться к сокращению времени перестановок, в особенности между первыми тремя картинами. Поэтому длительность второго муз. кусочка, который должен звучать во время перестановки, мы считаем не более *15 сек*.

{394} Здесь звучит также гул толпы и в том же одержанном характере, как и в первом куске (во время слов Воротынского и Шуйского).

### II картина. Красная площадь

С самого начала картины 3‑й муз. кусок. Тоже гул толпы. Но более возбужденный. Он прекращается, когда начинает говорить Щелкалов.

Длительность этого кусочка — *15 – 20 сек*.

При начале речи Щелкалова шум прекращается не совсем: умолкают передние ряды, а задние продолжают шуметь. Этот гул (4‑й муз. кусок) идет на протяжении всего монолога Щелкалова, приблизительно *50 сек*.

С концом речи Щелкалова кончается картина, и во время перестановки мы слышим, как удаляется толпа (отлив).

Длительность этого отлива — *10 – 15 сек*.

### III картина. Девичье поле. Новодевичий монастырь

Сразу как бы скачком возникает очень возбужденный шум толпы (… народ на площади кипел… народный плеск иль ярый вопль).

Этот кусок длится *37 сек*.

Затем непосредственно из этого куска в 3 – 5 секунд надо перейти к еще более сильному гулу толпы. Это уже «вой», «вытье» — с плачем, рыданиями и т. п. Образ моря всегда в таких случаях был, по-видимому, в сознании А. С. Пушкина: «Народ *завыл*, там падают, что *волны*, за рядом ряд… еще…»

Длительность этого куска с плачем — *52 сек*.

Однако надо принять во внимание, что после реплики — «слюней помажу» (стр. 12) — появляются новые звуки в этом гуле, а именно: издали катится волна криков: «Да здравствует Борис!»

Всю IV сцену (Кремлевские палаты), идущую после трех картин, насыщенных народным шумом, — я предполагаю поставить на тишине, без звучания толпы, в тихих комнатах Кремлевского дворца.

В дальнейшем, картины, где нет музыки, мы просто пропускаем, не снабжая их никакими особыми замечаниями.

### **{****395}** VII. Царские палаты

Всю сцену предполагается построить согласно заметке самого А. С. Пушкина (в его планах трагедии): Борис и колдуны.

С самого начала и до конца картины звучит хор-оркестр колдунов и колдуний, окружающих Бориса и гадающих ему в какой-то тесной, душной комнате. В состав этого своеобразного оркестра можно включить целый ряд колдунов, заклинателей и ворожеек.

Один из них — шаманствующий (с бубном и погремушками),

2‑й — пересыпает горох,

3‑я — льет воск в воду,

4‑я — заставляет петуха клевать просо,

5‑й — раскаленное железо опускает в воду,

6‑я — нашептывает,

7‑я — читает нараспев заговоры,

8‑й — бьет в восточные, монгольские барабаны,

9‑й — играет на дудочке (словно заклинает змей),

10‑й — какой-то калмык (или башкир) поет лирично-заунывно. Это тоже своеобразное заклинание или гадание. Желательно, чтобы это пение выражало внутреннее состояние Бориса в момент произнесения монолога.

Музыка распадается на 2 части:

1) От начала картины — до первой паузы (см. знак на стр. 24) — длится *20 сек*.

2) После этой паузы — весь монолог идет на фоне того же оркестра. Здесь длительность приблизительно — *2 мин. 10 сек*. или *2 мин. 25 сек*.

Мы прилагаем при сем список имеющихся в нашем распоряжении ударных инструментов, но очень просим Вас не стеснять себя этим списком: мы постараемся достать все, что Вам дополнительно понадобится.

(Этот список был составлен позднее, в рабочем порядке, вместе с С. С. Прокофьевым, на репетиции 16 ноября 1936 года, когда композитор знакомил режиссуру и актеров с клавиром своей музыки к трагедии. — *В. Г*.)

### VIII. Корчма на литовской границе

В этой картине понадобится следующее:

1) Чернецы при своем появлении поют что-то, как это всегда делают слепцы, прося милостыню. Это пение имеет Церковный характер. Тогда более ярким контрастом прозвучат {396} разгульные застольные песни Варлаама и Мисаила, имеющие «мирской» характер…

Пение «слепцов» — очень короткое *(1 куплет)*.

2) Песни Варлаама и Мисаила.

Вот примечание о них (из изд. «Просвещение»): «Пушкин несколько раз менял песню монахов. В рукописи № 2 Мисаил ноет: “Ах, люба, ты люба моя” — а Варлаам продолжает: “Посмотри-ка ты, люба, на меня”. А в рукописи № 3 первый поет: “Ты проходишь, дорогая, мимо кельи” — а второй продолжает: “Где неволей добрый молодец постригся”. Наконец, в изд. 1831 г. уже разноголосица: Мисаил затягивает: “Как во городе было во Казани” — а Варлаам — свое: “Молодой чернец постригся”».

В связи с этим представляет большой интерес сборник Ивана Прача (1792), где имеется песня «Как во городе было во Казани».

Кроме того, по этому вопросу имеются следующие статьи:

В. И. Чернышев. Песня Варлаама («Пушкин и его совр[еменники]», вып. V, стр. 127 – 129).

Н. Н. Виноградов. Еще о песне Варлаама («Пушкин и его совр[еменники]», вып. VII, стр. 65 – 67).

3) В конце картины, когда все убежали и хозяйка осталась одна — желательно поместить одну из тех запасных песен, о которых я упомянул в самом начале. Это песнь одинокого, потерянного нищего, бродяги. В ней звучит огромная печаль. Так может петь человек, бредущий в одиночестве по длинной дороге, средь необозримых полей, огромных лесов и рек. Грусть песни будет невольно связываться зрителем с судьбою Григория.

### IX. Москва. Дом Шуйского

До начала слов хотелось бы иметь песню гостей. Хор пьяных голосов. Пир азиатский. Изобилие еды, реки вина, как у Рубенса.

Гости поют, здорово фальшивя.

Длительность хора очень небольшая, как бы один куплет, покрывая который Шуйский начинает свои слова: «Вина еще!..»

### X. Царские палаты

Ксения поет песню (в сопровождении струнного трио). 396

{397} В данном издании эта песенка выпущена. В других она имеется и стоит в начале картины. Вот текст песни:

Что ж уста твои и «промолвили,  
Очи ясные не проглянули?  
Аль уста твои затварилися,  
Очи ясные закатилися…»

После этого начинаются слова диалога.

В связи с песней Ксении представляет интерес книга Симони. Великорусские песни, записанные в 1619 – 1620 гг. для Ричарда Джемса на крайнем севере Московского государства. — см. Сборник отделения русск. языка и словесности Академии наук, т. 1, XXXII, СПб., 1907.

### XIII. Замок воеводы Мнишка в Самборе

Для этой картины понадобятся след. муз. куски:

1) Музыка, дающая вступление — как бы польское Rêverie — длится *37 сек*. (начинается до текста и кончается на словах — «он в ее сетях»).

2) Музыка играет польский, там, где отмечено у автора (стр. 54) — *48 сек*.

3) После паузы (см. стр. 55) идет музыка — приблизительно *55 сек*. Все очень коротко, пропорционально краткости сцен.

### XIV. Ночь. Сад. Фонтан

Для этой картины хотелось бы иметь 3 муз. номера разного настроения:

1) Бравурная музыка (повтор?)

2) Скерцо

3) Amoroso

Это как бы звучит музыка вдали, в замке, где продолжается празднество. Ввиду того, что полонез и мазурка уже использованы в предыдущей картине, было бы желательно здесь воспользоваться мотивами венгерок, полек-мазурок и т. п.

Длительность, а также последовательность этих муз. кусков трудно установить заранее. Хотелось бы иметь короткие муз. куски, которые можно было бы повторять, когда это понадобится.

### XV. Граница литовская

Эту картину предполагаем поставить без музыки.

Ночь, Тишина. Изредка вскрикнет ночная птица. Самозванец и Пушкин едут тихо, тайком.

В конце картины слышно только заглушенное цоканье копыт.

### **{****398}** XVII. Равнина близ Новгорода Северского

Для этой сцены понадобится звучание как бы 2‑х оркестров:

1) азиатского, возбуждающего к бою, дурманящего, и

2) более стройного, более культурного, западноевропейского, но тоже боевого.

№ 1 — Сцена начинается с противоборства азиатской и западноевропейской музыки. Слышится лязг мечей и два сменяющихся оркестра. Это раздается еще до слов. Когда, наконец, зап.‑европ. музыка начнет явно одерживать верх, зазвучит теист.

№ 2 — Когда входят немцы — это должно быть смешно. Поэтому хочется иметь для этого момента очень смешную музыку, звучащую специфически по-немецки, с комической инструментовкой (напр., флейты-пикколо с барабаном).

№ 3 — Затем идет повтор музыки первого сражения (т. е. еще раз № 1).

№ 4 — Дмитрий появляется на фоне барабана.

№ 5 — После слов Самозванца: «Ударить отбой!» — должна зазвучать труба, и дальше не только бьют барабаны, но звучит также марш такого характера, чтобы его можно было назвать: «Торжество победы».

Все указанные муз. моменты могут быть очень коротки. В отношении их длительности мы всецело полагаемся на Ваше чувство времени.

### XVIII. Площадь перед собором в Москве

Написать только песенку Юродивого.

Церковных песнопений не слышно: предполагается поставить сцену так, как будто она происходит сравнительно далеко от паперти собора.

### XXI. Москва. Царские палаты

Здесь в конце сцены (см. стр. 85) необходима музыка «святого пострижения». Однако смерть Бориса неожиданна. Царит волнение, беспорядок. Подготовка к пострижению происходит не в организованном порядке. Может быть, вместо хора звучит голос одного протодьякона. Во всем должна быть нестройность.

Мы представляем себе этот момент как *приготовление* к пострижению, а не как самый обряд принятия схимы. Поэтому лучше, если вместо обычного стройного хора будет звучать то громче, то тише какой-то один, срывающийся от волнения, бас протодиакона.

Может быть, раздается колокольный звон.

### **{****399}** XXII. Ставка

Здесь необходимы только трубные сигналы («обор», который трубят в конце картины — см. стр. 89).

### XXIII. Лобное место

Нужен музыкально-хоровой номер: вопли толпы, ропот, шум. Желательны новые краски по сравнению с начальными сценами. Здесь в гуле появляются трагические ноты, чего нет в первых сценах. В этой картине звучание толпы распадается на 2 части:

1) С начала картины и до конца речи Пушкина (на 90 стр.) — это только возбужденность, наэлектризованность.

2) После слов Пушкина (от знака на 90 стр.) — это вспышка бунта, рев лавины, прорвавшей все преграды.

### XXIV. Кремль. Дом Борисов

Нужен музыкально-хоровой номер: гул толпы, тревожный, грозный, как рокот моря. Должно чувствоваться, что рано или поздно эта неорганизованная толпа сплотится, объединится и будет бороться против своих угнетателей, кто бы они ни были.

Длительность этого гула соответственно длине картины небольшая.

Народ утихает на словах Мосальского: «Народ! Мария Годунова и сын ее Феодор отравили себя ядом…» и т. д. (см. стр. 93).

Всеволод Эмильевич пригласил меня участвовать в составлении письма и в перепечатывании его начисто. Благодаря этому у меня сохранились все черновые наброски и копия полного текста. Сопоставляя ряд обстоятельств, я считаю, что письмо было написано в августе или сентябре 1936 года.

После того как письмо было перепечатано, Всеволод Эмильевич взял первый экземпляр и сказал, что сам отправит его Прокофьеву. Много лет спустя удалось выяснить, что письмо, однако, отправлено не было.

По просьбе Прокофьева режиссер М. М. Коренев, принимавший участие в работе над постановкой, вклеил пожелания Мейерхольда в соответствующие сцены в экземпляр пьесы (А. С. Пушкин, Драматические произведения, Л., ГИХЛ, 1935) и в таком виде они были переданы композитору. М. М. Коренев пользовался при этом имевшимися у него собственными записями; их текст в некоторых деталях отличается от текста письма. Но основные мысли Всеволода Эмильевича и {400} точный хронометраж те же, что и в письме. До композитора дошли все задания режиссера, что и подтверждает созданный Прокофьевым клавир: в нем имеются все музыкальные номера, указанные в публикуемом письме. Клавир, так же как экземпляр пьесы с вклейками, хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства, в фонде С. С. Прокофьева[[353]](#footnote-244).

Единственно существенно новое, что обнаружилось во вклейках — замысел Мейерхольда по поводу сцены Григория со злым Чернецом. В ноябре 1936 года, беседуя с актерами, Всеволод Эмильевич рассказал, как он хотел бы поставить эту сцену. При составлении письма к Прокофьеву он ни словам не упомянул об этом.

А написал Всеволод Эмильевич так: «Ограда монастырская» — стр. 94. Григорий заснул в горячечном сне. Он бежит из монастыря, любит менять адреса — натура скитальческая. Он, убежав от Пимена, простудился и в горячечном бреду, где-то на дороге, мечется в жару (это не тиф, не сыпняк, конечно).

Мимический выход без музыки. Он кутается, зябнет, зубы стучат, свалился. У камня придорожного, тяжело дыша, свалился, начинает бредить, стонет.

Возникает музыка, напоминающая (как бред у кого-то в «Войне и мире») состояние пульсации, пульсирующая. И на фоне пульсации музыки где-то, через транспаранты, начинают просвечиваться, качаются декорации и просвечивают его же самого у чернеца. Он в доме чернеца. Это больной сон, как в бреду. Он входит и говорит. А актер, исполняющий Димитрия, лежит на авансцене.

Я бы поручил эту сцену не актерам, а певцам. Тут не декламация на музыке, не мелодекламация, которую я вообще не люблю, а речитатив. Тут речитативно, как в «Дон-Жуане» Моцарта.

А пульсирующая музыка продолжается и вдруг где-то сходит на нет, какой-то аккорд, речитативность снимается, дыхание пекши втянулось… и Григорий (на авансцене) как бы очнулся: «Что такое?» И опять бред, опять сцена «вещего сна». Как говорят: «Ну, я такое видел во сне — что-то случится». Просыпается атавизм предчувствий, всякие суеверия. И вдруг нет музыки, снял сон: «Решено. Я — Димитрий, я царевич». Что-то в этом роде, красиво будет.

В сцене у фонтана вспомнится «чернец», будет реминисценция. Но только тут больная атмосфера. Надо только, чтобы не звучало как мелодекламация, они будут читать по определенным {401} нотам, будут интонировать. Иногда какая-то строчка как бы пропета, чтобы показать, что это — пение. Это почти оперная сцена, надо очень разделать. Это как во сне. Ведь во сне может показаться полголовы, полтуловища, смутность, кошмарность. А Григорий станет, стонет. Это по Шекспиру — какой-нибудь Макбет стонет, Ричард — сцена видений. Может быть, и от Варлаама и Мисаила вдруг, и заунывная песня. Это накопление музыкальных образов, кульминация. Вся сцена получает вязь музыкальных отрывков, она соберет и объединит клочкастость. Будет что-то абсолютно другое. И для публики отдых.

Примечание: «Григорий — баритон высокий. Чернец — бас profundo (бурлящий)».

16 ноября 1936 года Прокофьев сыграл в театре фрагменты музыки для спектакля, среди них не было музыки для сцены с Чернецом. Замысел осуществлен не был. Я рассказал об этом лишь для того, чтобы до конца исчерпать те пожелания, которые постановщик высказывал композитору по поводу музыки для «Бориса Годунова».

В заключение надо хотя бы кратко оказать, в каком настроении Всеволод Эмильевич составлял письмо. Он был чрезвычайно увлечен и одновременно стремился к строгой точности. Поэтому и появились в письме наряду с мечтами и замыслами постановщика выверенная по секундомеру длительность каждого музыкального куска, а также точные ссылки на реплики и страницы текста.

## **{****402}** Любовь Руднева Поиски и открытия

В 1936 – 1937 годах шла работа над тремя различными спектаклями: Мейерхольд репетировал «Бориса Годунова» Пушкина, ставил «Одну жизнь» Евгения Габриловича по мотивам романа Николая Островского «Как закалялась сталь» и пьесу из жизни современной деревни — «Наташу» Лидии Сейфуллиной.

Вокруг театра, да и внутри него, шли ожесточенные толки: как, мол, такое сопоставимо? Безусловная классика и неустоявшаяся современность?! При этом одни намеренно, другие наивно забывали: для Мейерхольда не было стереотипного представления о «безусловном». И порой даже не особо примечательные пьесы он переосмысливал так, что возникали спектакли глубокого звучания.

На 1937 год приходились две «не сопряженные» даты: столетие со дня смерти Пушкина и двадцатилетие Октябрьской социалистической революции — в репертуарном плане театра обе они нашли свое отражение. Но при всей значительности поводов, было понятно: режиссер приступил к осуществлению своих давних замыслов. Он поглощен был мыслью о постановке народной трагедии.

Со всей чуткостью большого мастера он улавливал, как углубилось восприятие современного зрителя, понимал, что за два {403} десятилетия тот прошел огромную жизненную школу. Понимал он и то, что зрительный зал неоднороден, и с необыкновенно жадным вниманием во время спектаклей следил за его реакцией. Мейерхольд в ту пору выспрашивал о впечатлениях от спектаклей не только многих знаковых, но его интересовало восприятие и тех людей, что сидели рядом с ними. И мне задавал он эти вопросы, а потом просил написать специальную работу о *современном* зрителе. На репетициях он настаивал, чтобы актеры помнили, для кого ставится спектакль. Возникал особый отсчет времени и ощущалось пространство не только сценическое, но и во всю глубину зрительного зала…

Все было контрастно в постановке трех пьес: и проблематика, и драматургический материал, и сценическое решение. Но на репетициях каждой пьесы по самым, казалось бы, разным поводам Мейерхольд размышлял о сходном. Все три работы постепенно, как бы исподволь, обретали черты сценической монументальности. А размах столкновений, страстей, выявление характеров были таковы, что при всей многокрасочной палитре спектаклей и артисты, и мы, первые зрители, ощущали накал трагедийного масштаба.

И не только на репетиции пушкинской пьесы Мейерхольд возвращался к формуле: «Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная…» Он говорил: «Многие мысли Пушкина весьма современны и сейчас». И терпеливо учил вдумываться в смысл пушкинских суждений о театре и, мало того, относиться к ним с остротой первого узнавания. Сам он не выносил никакой затверженности. В ходе репетиций «Бориса Годунова», отметая все каноны, он вновь и вновь помогал актерам уходить от рутины.

Происходило новое рождение трагедии, и уже всем своим нутром участники спектакля ощущали: «Драма родилась на площади народной!»

И тогда же, все на той же небольшой сцене или в фойе, являлись герои «Одной жизни» и «Наташи», и находили воплощение события недавнего прошлого и дня нынешнего. Наши современники одолевали разные серьезные напасти: вражью силу, собственные просчеты или жестокие недуги. И хотя тут режиссер имел дело не с гениальным текстом Пушкина, он находил смелые повороты, искал с драматургами новые варианты, порой импровизировал, неизменно углубляя сценическое действие, его образную силу. И тоща на сцене проступали совсем неожиданные соотношения быта и бытия. Равно вытравлял он натурализм и резонерство. И самому себе, режиссеру, адресовал высокие требования, которые Пушкин предъявлял к драматическому писателю. Впрочем, в Пушкине, не случайно, {404} он видел не только великого автора, но и теоретика и режиссера.

Сколько раз в нашем театре и за пределами его, на выступлениях и осуществляя на сцене оперного театра в Ленинграде в 1935 году постановку оперы «Пиковая дама», Мейерхольд растолковывал пушкинскую теорию театра. Он считал, что и режиссеру необходимо обладать мыслью историка, догадливостью и живостью воображения, не иметь никакого предрассудка облюбованной мысли, понимать условную природу театрального искусства и обладать свободой экспериментирования.

Творческая воля Мастера была неиссякаемой. Мы слышали, как преображался даже незатейливый текст пьесы Сейфуллиной, когда Мейерхольд помогал ощутить под ним, во время сценического действия, сгустки подлинной жизни. Народные сцены он ставил с вдохновенной изобретательностью, и в самом на первый взгляд обыденном начинали высвечиваться глубинные мотивы.

Режиссер помогал актерам и одаренному молодому драматургу Евгению Габриловичу в «Одной жизни» оттачивать реплики так, что рождалась в каждой сцене крепкая ритмообразующая канва и в построении мизансцен проступала психологическая глубина спектакля.

Весной 1937 года, когда уже прекратились репетиции «Бориса Годунова», но шла работа над «Одной жизнью» и «Наташей», Мейерхольд продолжал упорно, неотрывно думать все об одном. Он говорил: «Я считаю, что там, где поэзия, там обязательно и трагическое начало. И в трагическом начале наибольшее количество поэзии. Потому что трагическое — это конфликт. Это борьба. Это — монументальная сила. Это великолепие человека!»[[354]](#footnote-245)

При самых разных обстоятельствах Мейерхольд возвращался к размышлениям о природе трагического, думал о том же, что стремился выявить на репетициях. Так, я слышала от него суждения о трагедии, которая возникает, когда человек обгоняет свое время, а его замыслам, касающимся самого важного для людей, не дано свершиться, хотя он добивался их осуществления. Мейерхольд и на репетициях в этой связи говорил о судьбе Пушнина.

При всей эпичности размаха пушкинской пьесы, Мейерхольд неизменно обнаруживал в ней как бы непосредственное присутствие *самого* Пушкина. Когда же он имел дело с современными пьесами, то и тут Мейерхольд любыми средствами {405} помогал артистам увидеть судьбы героев в «крупном плане» времени. И тем острее начинали звучать их конфликты, противоборство с врагами.

Изгоняя всякую сентиментальность, упрощенное отношение к жизни такого героя, как Павел Корчагин, Всеволод Эмильевич, не боясь плоских упреков в пессимизме, которые, увы, тогда были в ходу, трактовал его образ не однозначно, а многие сцены спектакля «Одна жизнь» — «Смерть Семы», «Казнь» и другие — трагедийно.

Мейерхольд как-то сказал о своих постановках: «Здесь был настоящий напор… желание не только показать содержание, не только в этом содержании, жить, так как, что ни произведение — как у драматурга, так и у постановщика — это все ряд больших идей!» И он подробно пояснял артистам, как нужно находить форму, которая была бы единственной для того, чтобы выразить всю глубину содержания.

Поэтому необходимо сейчас попытаться разглядеть, как добивался этого Мейерхольд в последних постановках, которые, к счастью, имели своих первых зрителей и на репетициях и на предварительных показах.

По заданию Мейерхольда, я в ту пору начала работу в Научно-исследовательской лаборатории театра над Словарем театральных терминов, который задумал Мастер. Постепенно, по ходу наших бесед, уточнялись разделы, речь шла и о терминах, которыми пользовался Мейерхольд, обозначая то или иное-действие на сцене, об интерпретации драматургии и о многом другом. Было решено вводить в словарь и материалы тех репетиций, на которых мне довелось присутствовать. И для этого я вела подробнейшие записи репетиций «Бориса Годунова» и современных пьес.

Начну с главного — с замысла постановки «Бориса Годунова». Сам Всеволод Эмильевич часто вспоминал: «Я проследил свои работы с 1910 года и вижу, что всецело нахожусь в плену режиссера-драматурга Пушкина». Когда-то в Мариинском театре Мейерхольд успел частично прокорректировать постановку «Бориса Годунова», подготовленную другим режиссером — А. А. Саниным. Но и в тех акцентах, которые он сделал, обозначалась необычайная по тем временам трактовка народных сцен в пушкинской трагедии.

До сих пор не утратила своего значения полемика Мейерхольда с Александром Бенуа, поставившим пушкинские «маленькие трагедии» на сцене Московского Художественного театра. В статье 1911 года Мейерхольд высказал справедливые мысли о вреде эклектизма и дилетантства, о природе пушкинской драматургии и о многом ином, о чем говорил и в наши дни.

{406} Помню, как поразил нас, присутствовавших на репетиции «Бориса Годунова», рассказ Мейерхольда о том, как в 1919 году, сидя в белогвардейской тюрьме, он писал сценарий к постановке «Бориса Годунова». А в середине двадцатых годов Мейерхольд начал ставить пушкинскую трагедию в Третьей студии МХАТ, у вахтанговцев. У них он репетировал сцены «У фонтана» и «ОВ корчме», которых не касался в своем театре. О той работе я слыхала мельком от Мейерхольда и подробно о ней вспоминает Борис Захава[[355]](#footnote-246). Это был еще один подступ Мейерхольда к постановке трагедии.

В 1942 году, в разгар войны, я услышала от Ивана Ивановича Соллертинского необыкновенно интересные суждения о пушкинских замыслах Мейерхольда. Соллертинский встречался с ним в Ленинграде во время постановки «Пиковой дамы» в Малом оперном театре. Мейерхольд подробно говорил ему, каким новаторским явлением в опере может быть «Борис Годунов» Пушкина — Мусоргского.

Иван Иванович рассказывал: «Мейерхольд взбудоражил нас… Ощущение мятежности Пушкина, его бунтарства было у Мейерхольда нерасторжимо с новым сценическим прочтением трагедии. Самого Мейерхольда волновала образная структура произведения, его музыкальная сила, эмоциональность и насыщенность мыслями, которые находили в нем прямой отклик…» Соллертинский называл Мейерхольда подлинным реформатором современного оперного театра.

Самым примечательным было то, что Мейерхольд апеллировал к современности и непрерывно искал верного прочтения замысла Пушкина. Современность это прежде всего новый, думающий, непредубежденный зритель, верный партнер актера и автора. Современность это и сам театр, который наконец дождался постановки пушкинской трагедии, имея возможность отвергнуть мертвящие каноны, диктат скверного придворного вкуса. Этот театр понимал условную природу сценического искусства, как понимал ее Пушкин.

Три времени соотносил Мейерхольд в этой постановке: век шестнадцатый — время смут, эпоху Пушкина, которую тот подразумевал во многих мотивах трагедии, и наше время, когда осуществлялся его замысел. И Пушкин, как считал Мейерхольд, дождался своего театра. Всеволод Эмильевич говорил: «Мы должны показать образец очень бережного отношения к исторической перспективе, очень умелого обращения с историческими образами. Такого показа этих образов, чтобы они действительно зазвучали исторически верно и чтобы можно было {407} провести аналогии… У театра есть такой выразительный язык, что он может словами, жестом и ракурсом показать положение в таком свете, чтобы оно для современного зрителя прозвучало иначе».

А репетиции шли будто и неторопливо. Начались весной 1936 года, потом после длительного перерыва возобновились. Мейерхольд по многу раз всматривался в каждую сцену. Вслушивался в каждую строку, расшифровывал поэтические образы и постепенно помогал актерам обрести тот характер действий, который был обусловлен замыслом трагедии.

Бесчисленное множество находок раздаривал режиссер исполнителям на репетициях. Вместе с ними «пробуя на зубок» каждое слово, он учил слушать пушкинскую музыку стиха, выявлять ее. И первым бросался вплавь по этому музыкальному морю, оставаясь верным пушкинскому стилю, как сам его понимал.

Он ошарашивал масштабами страстей той эпохи, в которую вводил нас Пушкин. Контрастные черты царя Бориса проявлялись, когда Мейерхольд, помогая Н. Боголюбову, произносил монолог Бориса. Вычеканивались черты борисовой азиатчины, и с диковатой последовательностью совершал он броски от мракобесия к просвещенности, обреченный, проявлял жестокую силу.

Мейерхольд, едва заговорив о пушкинском замысле, сразу включил всех участников постановки в ток давних событий. Он часто толковал о трудной судьбе пушкинской трагедии и мытарствах ее автора. Никогда это не звучало декларативно. Происходило самое важное — исчезало пространство, отделявшее нас от Пушкина. Сам Мейерхольд при этом заметно менялся. Он закидывал голову чуть назад, и в тот момент, если даже сидел, все равно становился каким-то стремительным. Все, вроде, обновлялось для него, он обретал особый свободный жест. А его темно-серый, давно привычный для нас костюм подчеркивал изящество помолодевшей фигуры, исчезала его сутулость, заметная, когда он уставал или тяжело задумывался.

Прежде всего он вернулся к первоначальному названию пьесы — «Комедия о настоящей беде Московскому государству», просил вдуматься в него. И задавал вопрос: «Как будем мы смотреть на пьесу? И как же Пушкин видел написанное для сцены? Вы знаете, что Пушкин вынужден был, так оказать, уйти в подполье. Он вынужден был засекречивать все свои отношения с друзьями, вошедшими в группу декабристов. Пушкин томился оттого, что над ним стоял, как цензор, Николай I. Это его терзало. И когда он писал свои письма друзьям по поводу того, что работает над “Борисом Годуновым”, то он как {408} бы выпрыгивал из этого подполья, он бунтовал, он стремился создать такое произведение, в котором в каждой строчке был бы элемент бунтарства».

То на одной, то на другой репетиции Мейерхольд напоминает: «Из‑за плеча Басманова виден Пушкин», «Тут прямо говорит Пушкин».

Удивительное было свойство у Мейерхольда — он разговаривал о письмах, заметках, вариантах Пушкина таким образом, что все носило характер только что впервые узнанного и им — режиссером, и нами. А то возникало ощущение соприсутствия Пушкина. О нем он говорил, как о существе близком, как об авторе, с которым, если и расстался, то на час-другой, да случилось это совсем только что. «У него есть к Вяземскому письмо, — сообщил Всеволод Эмильевич, с подкупавшей непосредственностью, — в котором он прямо пишет, что в этом произведении скрыто больше, чем кажется: “Никак не мог упрятать всех своих ушей под колпак юродивого, торчат!” Эту цитату нужно точно выписать и выучить. Она должна быть эпиграфом к нашему спектаклю».

Все это обрастало сценической плотью, определяло не только направление работы, но и ее дух. Мейерхольд давал почувствовать всем участникам постановки масштаб задуманного, многозначность образного строя трагедии. (Притом Мейерхольд вселял постепенно в участников спектакля тревогу, и не по поводу судьбы спектакля, а в связи с происходящим в трагедии.)

«Поскольку он [Пушкин] был насквозь современным человекам и поскольку его интересовала не история, а через эту историю он хотел где-то контрабандой протащить свое отношение к декабрьскому восстанию, — то нужно глубже прочитывать некоторые вещи, которые у него подразумеваются».

Так Мейерхольд, ставя каждую новую сцену или очерчивая конкретный образ, над которым начинал свою работу актер, все время напоминал о «втором плане» трагедии — о подразумеваемом. И с первой репетиции он заговорил о зрителе и об открытии такого *явления*, как стих Пушкина.

Он полемизировал с логически прямолинейным, антимузыкальным чтением, с бытовщиной, с тяжеловесным произнесением слова.

Не было репетиции, на которой бы Всеволод Эмильевич, произнося пушкинский стих, не учил понимать его природу, овладевать внутренней стремительностью каждой сцены. Мощь поэтического слова требовала легкости владения им — казалось бы, требование противоречивое, но подлинно артистическое.

Его предъявлял Мейерхольд не только актерам. Он просил обратить внимание на работу со студентами над лирическими {409} произведениями Маяковского и Блока. «Иначе молодым актерам не подступиться к трагедии на сцене», — повторял Мейерхольд. А потом как-то сказал: «Вы еще услышите, как по-маяковски зазвучат некоторые монологи в “Борисе Годунове”», — и усмехнулся[[356]](#footnote-247).

Начал репетиции Мейерхольд с девятой сцены, почти срединной — «Москва. Дом Шуйского». Видимо, Мастера крайне интересовала особая ее атмосфера. В ней на фоне «ядреного фламандизма», пьяного разгула прописывался внутренний план — во пиру участвовало много людей — пьяное стадо, жрущее и орущее. И именно в сменах ритма мизансцен здесь проступала засекреченность интриги: «на базе сцен шекспировского толка», — скажет Мейерхольд.

Мастер сразу избавил образ Шуйского от всех мелкотравчатых черт, которыми наделяли лукавого царедворца прежние постановщики. В Шуйском оказалась своеобразная, скрытая истовость, сложность образа крупного и тем более, как это обозначал Мейерхольд в других сценах, жуткого.

Так сразу «явлен был» один из тех, кто сгущал смутность времени и кружными путями шел к захвату власти. «Опытный интриган» стакнулся тут с Афанасием Пушкиным.

И вот опять режиссер учит каждого исполнителя пониманию *возможностей пушкинского слова*.

Мейерхольд по многу раз возвращался к постановке одной и той же сцены. Он говорил уже на первой репетиции исполнителю роли Афанасия Пушкина — Д. Сагалу: «Я хочу, чтобы слово не застревало в глотке, а чтобы оно вылезало на губы… ведь слова соскальзывают и летят по воздуху».

Мейерхольд был не просто благодарный ученик великих учителей, но именно такой, который приумножал у них обретенное. И не только верностью, а тем, что терпеливо, порою дотошно, помогал артистам своего театра, зрелым и юным, овладевать лучшими традициями прошлого.

Уже на первую репетицию Мейерхольд «вызвал» Ленского, талантливейшего актера и режиссера Малого театра, и много раз — Станиславского.

Ничуть не изменяя Пушкину, наоборот, выявляя дар его не только драматурга, но и режиссера, Мейерхольд часто обращался к тому, у кого не стеснялся учиться сам Пушкин и с чьей помощью высвобождал тот русскую драматургию и сцену от всего мертвящего. Имя Шекспира, образы его были надобны Мейерхольду, чтобы свободно и раскованно действовал каждый участник спектакля. На первой же репетиции Мейерхольд скажет: {410} «Ключ дает нам Шекспир!» Еще бы, речь идет «о настоящей беде Московскому государству» — тут необходимо все шекспировское.

Вслед за репетициями девятой сцены, где в центре образ интригующего Шуйского, Мейерхольд ставит седьмую сцену — «Царские палаты», где впервые фронтально перед зрителем является Борис Годунов.

В поисках атмосферы этой сцены, для выявления внутреннего мира Бориса, его психологических особенностей и чтобы исповедальный монолог Годунова прозвучал со всею новизной для актеров и зрителей, Мейерхольд вернул фон, который «ушел» в один из вариантов Пушкина. Ведь в плане трагедии Пушкин сделал запись: «Борис и колдуны», а в тексте пьесы о них лишь идет речь меж стольниками. И Борис Годунов произносит свой монолог, выйдя из опочивальни, где ему ворожили «кудесники, гадатели, колдуньи». Живопись сцены была сгущена Мейерхольдом, хотя он бережно сохранял весь текст. Он вытолкнул на сцену колдунов и гадателей, и в музыке, и в динамической мизансцене проглянуло бесовски бесноватое начало, азиатчина Бориса. Режиссер сразу же обозначил всю противоречивость личности Годунова.

Способный на смелые решения, Борис мог даже выказать в тех или иных акциях известную просвещенность государственного мужа. Но в нем гнездились и самые мракобесные замыслы и проявлял он дикие инстинкты.

Раскрывая это, Мейерхольд обострял ситуации «трагедии о негодности монархической власти и беде народной».

И не только потому он подчеркивал — пьеса не штатская, а военная, что хотелось ему сохранить колорит Смутного времени. Но и оттого, что иначе невозможно было показать способы узурпации, борьбу за трон и то, как поглощенные своими страстями властолюбцы несли беду Московскому государству. В психологической палитре каждого из героев трагедии были самые разные краски, но все эти персонажи равно чужды были народу и сами испытывали к нему жестокое презрение. Эти мотивы Мейерхольд выявил ярко и последовательно.

И снова мастер видит рядом Шекспира: «Обязательно надо “Ричарда III” почитать, обязательно! Надо хроники Шекспира читать, потому что излюбленные его приемы — самобичевание, мучается человек, бичует себя. Помните в “Гамлете” знаменитую сцену, когда король Клавдий начинает молиться, а Гамлет стоит и из-за занавески смотрит?»

Так мысли о совести, в различных ее олицетворениях, никогда не оставляют Мейерхольда. Но муки совести узурпатора не вызывают в нем сочувствия. Ведь Борис в чем-то сродни Макбету или Клавдию…

{411} Как я уже упоминала, в это время театр вел работу и над: современными пьесами. Роль Сережи Брузжака в «Одной жизни», интересно задуманная у Габриловича и Мейерхольда, была поручена молодому студенту Анатолию Чулкову, которого Мейерхольд отличал как актера с настоящими «интеллектуальными задатками». Чулков потом говорил, что присутствие на репетициях пушкинского спектакля очень много дало ему и для исполнения роли в пьесе Габриловича. «Драматизм, лиричность образа Сережи будто “выплывали” для меня из стихотворной основы, хотя дело я имел только с прозой».

Сам Мейерхольд в постановке «Одной жизни», как и в «Наташе», порой подразумевал поэзию…

И еще одна особенность обозначалась с первых же репетиций. Среди действующих лиц отчетливо проступили те, кто в прежних постановках были, в сущности, лишь статистами или вовсе не появлялись на сцене. Тут дали себя знать возможности подлинной театральности, присущей самой природе сцены. Недаром так любил ее Пушкин и в совершенстве владел ею Мейерхольд.

Так в качестве действующей силы — образа, идейно и музыкально ярко звучащего на протяжении важнейших сцен спектакля, являлся Народ. О нем, его положении, судьбе шла речь на репетициях. Его бедой, усугубленной Смутным временем, измерял Мейерхольд все образы, их подоплеку в трагедии. Мейерхольд хотел, чтобы современный зритель и эмоционально постиг многозначность, жизненность пушкинского замысла.

С первых сцен трагедии он дает зрителю непосредственно ощутить *присутствие* народа как *действующей* силы трагедии. Сразу это найдено было им и *в звучании* народной толпы и в том, как поставлена была первая картина — пролог к трагедии. Хотя немыслимо было бы в реальной жизни откуда-то из Кремля разглядеть, что творится на Девичьем поле, тем не менее, «экстерьерно» трактуя диалог Воротынского и Шуйского, Мейерхольд сразу определил — они находятся, быть может, на уровне башен, наверху, и Воротынский все вглядывается в даль, «его взгляд обращен к горизонту». Этим «звучащим горизонтом» и был народ, уже в прологе. Недоверие, ироническое отношение людей из народа к происходящему он подчеркнул в сцене «Девичье поле. Новодевичий монастырь», где Пушкин сразу под заголовком написал: «Народ».

Мейерхольд трактовал эту сцену не как бытовую и тем более не как проходную, а в развитие всего замысла — с ощущением всплеска морских валов, стихии, в которой таится громадная, хотя еще и невыявленная сила.

{412} Он говорил о ней с молодым азартом, с острой заинтересованностью, поблескивая глазами: «Тут теза и антитеза — вот Борис и вот народ… Он [Пушкин] хочет взять толпу себе в союзники. Он хочет, чтобы не один только он бунтовал в этой пьесе, а чтобы чувствовалось бунтарское отношение того народа, с которым он вместе хочет что-то делать. Меня иногда считают фантазером: выдумал себе такую трактовку “Бориса Годунова”! Я сейчас никакой трактовки “Бориса Годунова” не выдумываю. Я сейчас стараюсь только понять Пушкина, что он хотел в этой вещи сделать».

И снова Мейерхольд документирует свои мысли высказываниями Пушкина из заметок, писем, статей. И тут же ведет речь о необычайной борьбе и столкновении страстей в Смутное время, о кипении их, подобном описанному в «Хрониках» Шекспира: «Фон все время бурлит… Что такое “Борис Годунов”? Это борьба страстей на фоне кипящего моря».

Когда Мейерхольд позднее репетировал срединную сцену, десятую, «Царские палаты», он не случайно разработал особый народный зачин ее, чисто музыкальный. Он строил его на контрастном сопоставлении народности с эгоцентризмом узурпатора Бориса. В развитии этой сцены режиссер нашел поразительную многоплановость, он снова и тут докапывался до смысла «беды Московскому государству». И, сопоставляя главные образы трагедии — Бориса, Самозванца и народа, повторял: «… раскрывать образ Бориса, не учитывая этот элемент — народ, — *нельзя*».

«Надевание петли на народ и придавливание его монаршей властью» Мейерхольд видел там, где иные постановщики замечали лишь проходные моменты. Вот Борис толкует сыну, наследнику Феодору, что под руку достанется ему. Он обещает сыну «не просто территории (Москва, Новгород и т. д.), но и тех, кем эта земля заселена, то есть народ».

Сам Мейерхольд, становясь на мгновенье Борисом, впервые всерьез обращал внимание на сына, но не на Феодора-юношу, а на наследника угодий и голов… Он склонялся к карте, над которой трудился Феодор, и с хищной алчностью обещал ему земли. Это было, как внезапный кадр в кинокартине, разительный по острой интонационной характеристике, жесту и мимике «Что мы видим у Сушкевича?[[357]](#footnote-248) — воскликнул Мейерхольд, как всегда анализируя, сопоставляя разные подходы к этой пьесе, — несчастных, бедных, в лохмотьях… Мы этого народа не выводим. Мы грохнем его за кулисами, {413} и там он будет выть. Конечно, авантюристы всякого рода пытаются склонить народ на свою сторону, но мнение народа до конца остается мудрым: и этот царь нехороший, ну его к черту».

Однажды Мейерхольд «показал», как он мыслил завершить трагедию. Не простым безмолвием. И не тем, что народ кричал: «Да здравствует царь Димитрий Иванович!», как было в рукописи, представленной Николаю I. Совсем иначе. И это был итог всей концепции трагедии, как понимал ее Мейерхольд: «Эту пьесу надо кончить так, как “Ревизор”, где люди застыли от ужаса. Это самая кульминационная точка. Люди застывают, и публика разгадывает глубокий смысл трагедии. И Пушкин тоже так кончает. Он дает мертвую паузу. Он говорит: “Народ безмолвствует…” Тут накапливается та мудрость, о которой мы теперь можем говорить… Теперь он заговорил. Теперь молчание прервано».

От народа он вел оттает, когда хотел вызывать каждой сценой определенные ассоциации, помогающие постижению трагедии.

Не случайно, обдумывая решение народной сцены «Девичье поле. Новодевичий монастырь», он уже предусмотрел в ней «как в кинематографе» крупные планы и фон. Характерно, что режиссер выделил реплики людей из народа, которые должны были прозвучать *ораториально*, графически, так, как делал это обычно его друг — поэт Владимир Маяковский, создавая готовую чтецкую партитуру, подчеркивая ритм, интонационные ходы.

Тут вновь вспоминается давняя работа Мейерхольда на сцене Мариинского театра. Даже то, что он успел ввести в спектакль в 1911 году, именно в сцену «Девичье поле», вызвало негодование реакционных критиков. На сцене императорского театра московские приставы с треххвостыми нагайками вынуждали народ падать на колени. Какими только эпитетами не награждали борзописцы Мейерхольда. Одни оговаривали: «Кнут был в употреблении не у нас одних». А сотрудник газеты Суворина, обвиняя Мейерхольда в отсутствии патриотизма, опрашивал: «… неужели художественная драма вообще есть перенесение грязной действительности на сцену? Господину Мейерхольду или той кучке инородцев, в чьих руках императорская сцена, видимо, хотелось с первой же картины подчеркнуть глубокое рабство, в котором (будто бы) пребывала древняя Россия…»[[358]](#footnote-249) Мейерхольд не осуществлял ту постановку целиком, но как важна и сегодня его трактовка народной сцены.

{414} В постановке 1936 года все было иначе, но внутреннее отношение Мейерхольда к «беде народной» еще более углубилось.

«И когда я оглядываюсь назад и смотрю, как себя вел народ, выбирая Бориса, я знаю — под кнутом приставов народ голосовал за Бориса. Ведь у Пушкина есть такое место, где кто-то из народа говорит: потри себе луком глаза, чтобы получились слезы!.. Есть целые исследования, которые определяют по этим маленьким фразочкам из “Бориса Годунова”, был ли народ пассивен или активен при выборе Бориса Годунова в цари. Да, был пассивен, когда выбирал, когда шел за Димитрием, но везде хитрил. Понимаете, он шел пассивно, но не как стадо баранов… Народ накапливал громадную волю через лабиринт вынужденной пассивности…»

О народе говорил Мейерхольд, толкуя самые контрастные сцены. Вот ведет он речь о чертах народного характера. Цельным, смелым и открытым видит режиссер образ пленника Рожнова в сцене «Севск». Современное звучание трагедии Мейерхольд выявлял, показывая отношение каждого персонажа к народу. Декабризм Пушкина для него был важен не просто биографически, а преломлением его в образах «Бориса Годунова», во внутренних планах трагедии, «видимых и невидимых»: «Я погоняю вперед хронологию. Я беру раскрытие всех моментов, которые зарождались в Александровскую эпоху. Пушкин тоже очень вперед махал».

В разгар репетиции одной из последних сцен, которую Мейерхольд ставил с поистине «фресковым» размахом, не пожалев красок для крупномасштабных фигур Гаврилы Пушкина и Басманова, он опять дал ощутить соприсутствие силы *народной*.

*Зрители* не должны пропустить, что одно из действующих лиц говорит:

Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов?  
Не войском, нет, не польскою помогой,  
А мнением — да! мнением народным.

Казалось бы, сущность стиха — выявление личности Басманова ясна актеру. Но режиссер все добивается «текстовой открытости». Сам Мейерхольд при этом становится то Гаврилой Пушкиным, то Басмановым, в их устрашающем по накалу страстей, по внутреннему цинизму дуэте. Суть образа Басманова заостряется замечанием режиссера: «Без пяти минут военный диктатор». У Басманова «больше наполеоновских мотивов, элементов… Большая игра — большие страсти, *смутное* время». У этого персонажа есть своя «программа». И Мейерхольд скажет: «По аргументации мы определяем характеры и проникаем в них».

{415} Тонко и точно толковал Мейерхольд стих: «У Пушкина чередуются легкие движения строк и вдруг наступают моменты затяжеления». Потом он психологически связывает сильнейший ход Гаврилы Пушкина — несокрушимый аргумент, который тот «привел» Басманову, склоняя его пойти за Самозванцем, — с восклицанием, которое позднее вырвется у Басманова.

Оставшись наедине с собой, Басманов в смятении произносит последний монолог: «Везде измена зреет!» Ранее режиссер уже показал все психологические особенности этого полководца с наполеоновскими замашками. И всячески педалировал его тревогу, беспокойство. В каждом углу — измена. Народ ищет правды. И когда он ставит Димитрия на трон, он тоже знает, что не в этом правда, но он чувствует за собой власть. Народ недоволен, и потому «везде измена зреет». Поэтому надо прочесть эти слова с великой значимостью: «Он прав, он прав; везде измена зреет».

Сам Мейерхольд прочел их с такой ярой силой, что мы почувствовали, каков накал атмосферы.

А он, оглядев нас, сказал совсем иным тоном:

«Это Пушкин говорит через Басманова. Но так как касается он таких сторон, которые определяют обстановку, то он вкладывает и такой смысл: “Ужели буду ждать, чтобы и меня бунтовщики связали и выдали Отрепьеву?” Он этими словами вскрывает язву. Так что здесь стоит будто Басманов, но где-то из-за его плеча торчат кудри Пушкина. Точно так же, как в “Горе уму” всюду я вижу Грибоедова».

Так оборачивалась эта репетиция в декабре 1936 года откровениями, которые заставляли участников спектакля, уходя с репетиции, обдумывать прозрения Мастера. И все чувствовали: что-то уже сыграно, и, во всяком случае, закреплено, и пережито. Об этом у меня и зашла речь два десятилетия спустя со Львом Свердлиным.

Сперва Свердлин заговорил о том, как участие в спектакле «Вступление» помогло ему понять свои возможности в воплощении трагедийного образа:

«Вот тогда и позже, репетируя Басманова, я и научился пониманию трагической игры. Мастер приобщал нас к событиям огромного масштаба. Давал целый арсенал средств. Помню, он в одной сцене, где Басманов присутствует в “Царской думе”, говорил о том, что я рыцарь из “Тристана и Изольды”. А потом я вполне оправданно уже ощущал себя внутренне жестоким, властолюбивым, “без пяти минут диктатором”. Он учил владеть собой, не потонув в трагедийных событиях, совладать даже с крупномасштабной ролью. Помните, он однажды сказал, что из-за моего “басмановского плеча” выглядывает Пушкин? К счастью, репетиция в тот день шла к концу, ведь сперва мне {416} стало не по себе. Но потом, оставшись один на один, я осмелел…»

В тот день, сведя его, Басманова, с самим Пушкиным, а не только с образом Гаврилы Пушкина, Мастер договорил многое из того, что уже было им разбросано в виде отдельных замечаний по ходу репетиций других сцен.

«Иногда является необходимость зрителю раскумекать, что происходит», — пояснял Мейерхольд. Кстати, словечки «раскумекать», «Пушкин очень вперед махал» и прочие появлялись как необходимость стащить актера с котурн, на которые он невольно взбирался.

В трагедию Мейерхольд ввел и того, кто ранее обозначен был в ней, скорее, лишь как образ-символ. Самыми неожиданными приемами он придал этому образу сценическую жизнь. Как олицетворение необычайной чистоты, как противопоставление властолюбцам и их клевретам, возникла проекция образа царевича Димитрия.

Мейерхольд вовсе не хотел, чтобы муки совести цареубийцы потеснили иные существенные черты Бориса. На одной из репетиций, отвергая прежние трактовки Годунова, Мейерхольд в полемическом заострении предложил Боголюбову играть эти самые муки за сценой. И не только для того в первый раз «вызывал» он на сцену юного Димитрия, чтобы усугубить повод терзаний Бориса. Кстати, повод сам по себе играл тут роль относительную — в смутные времена убийства становятся основным методом действия, неугодных просто физически устраняют. Да и что Годунову, который был «зять палача и сам в душе палач», убийство одного, пусть и царственного мальчика?!

Впервые перед зрителем образ юного Димитрия, действительно незапятнанный, возникает ярко даже не в монологе летописца. Там лишь шла речь о Димитрии. Правда, рассказ Пимена о Димитрии разжег самые властолюбивые, авантюристические порывы Гришки Отрепьева. Отсюда начнется «сдвоение» его с якобы выросшим, оставшимся в живых царевичем Димитрием — игра и вымысел, который в смутные времена ставит во главе огромного государства проходимцев, одержимых властолюбием.

Но не тут, не в келье Пимена появится Димитрий. В другой сцене у него найдется двойник — мальчик *из народа*. Во время дикого пира в хоромах Шуйского, по княжьему приказу, мальчик поднимет свой голос в молитве, заговорит в своем простодушии с самим небом. И тогда в нем *проглянет* юный Димитрий.

Итак, Мейерхольд обращается как бы к двойнику убиенного царевича. Эту сцену — вспомним — Мейерхольд репетировал {417} одной из самых первых. Он был заинтересован сразу вывести сильную и многосложную фигуру Шуйского, интригующего и крайне опасного не только для Бориса, Самозванца и иных претендентов на престол, но и для тех, кого тот ненавидел неистово, — Для народа.

И не только чтобы ярче представить скотоподобных участников княжеского застолья, Мейерхольд ввел образ мальчика, чей голос «должен прозвучать с удивительной и резкой чистотой». И не потому лишь, что чтение этого отрока станет прелюдией к заговорщицкому диалогу Шуйского и Афанасия Пушкина, где необыкновенно пронзительно прозвучит известие, произнесенное замедленно и таинственно: «Димитрий жив». Ведь оба — Афанасий Пушкин и Шуйский — вошли в игру, зная, что тут камуфляж и что, пользуясь им, действует Самозванец.

Образ царевича-отрока возникает на сцене как олицетворение попираемого, поруганного, многократно убиваемого, и не только по версии — Борис его палач. Но Димитрия «убивает» Гришка Отрепьев, корыстно используя его смерть, чтобы именем отрока захватить власть. Его попирают все, кто топчется вокруг трона, участники этих непрерывных захватов власти над народом.

Вот такое олицетворение народной легенды о младенческой, незамутненной чистоте возникает на сцене. Тут уже другой двойник царевича-мальчишки. Самозванец ведь гоняется за властью и утехами, присвоив себе чужое имя. Он-то мнимый двойник. Но вот перед нами *истинный*.

Таковы наши ассоциации, когда впервые Мейерхольд репетирует девятую картину с участием мальчика. Этот мотив потом, при повторных репетициях, углубляется, а сам образ находит свое развитие и в иных сценах.

Итак, Мейерхольд говорит, как чисто звучит голос мальчика на фоне пьяного стада, а потом он окажет: «Здесь уместно было бы вспомнить картину Нестерова “Димитрий, царевич убиенный”. Слова мальчика должны звучать так, как звучит эта картина…

Когда я ехал по реке Белой, где находится родина Нестерова, то я увидел, что он перенес на свои картины *ощущение простора*, ощущение такого *неба*, какого нет в другом месте. Вы входите в Белую, и вы понимаете, что она *корреспондирует* с белыми ночами в Петербурге. Она Дает такой же цвет неба, какой мы знаем только в Финляндии и в Ленинграде. Такие белые ночи есть у Нестерова… *И вот мальчик в этой сцене должен обязательно быть таким, как у Нестерова*, — светлым, стройным, голос его должен быть звонким».

{418} Всеволод Эмильевич подробно толкует музыкальную канву, образ юного Димитрия, который на нее опирается, церковь пустая, гроб, звучание голоса прозрачной чистоты… Чтение молитвы, как своеобразное пение. Отроческий голос несомненно углублял иллюзию соприсутствия «зрительного образа» мальчика, которого хотя и уничтожили, но все едино — он жив!

И обращался Мейерхольд за помощью к другим поэтам, чтобы дать еще большее наполнение этому образу. «Смотреть на картину и потом перенести ощущение свое в чтение — трудно, нужно бы почитать стихи Блока. У Лермонтова есть стихотворение, которое тоже надо прочесть: “По небу полуночи ангел летел”».

Идет репетиция другой сцены — «Царские палаты». Допрашивая Шуйского, который в свое время был послан для дознания в Углич, Годунов, мучимый страхом, ломая руки, восклицает:

Слыхал ли ты когда,  
Чтоб мертвые из гроба выходили…

Читая этот монолог, Мейерхольд глядел мимо артиста, исполнявшего роль Шуйского. Мы будто слышали стон Бориса — он видел Димитрия. Это производило ошеломляющее впечатление. Рождалось ощущение буквального явления Димитрия.

Когда Шуйский произносил монолог о том, как три дня посещал он в соборе царевича убиенного, Мейерхольд не только словом, но и жестами передавал, каков облик Димитрия. Такая сценическая графика еще более усиливала впечатление от соприсутствия убитого царевича. И в этом Мейерхольд, как говорил он сам, руководствовался тем, что Пушкин полагал «истинным правилом трагедии — правдоподобие сценической ситуации…». И тут он вновь напоминал, какие «образцы» условного реализма дал нам Пушкин.

Мейерхольд опирался еще и на другое его суждение: «Вспомните древних, — пишет А. С. Пушкин в черновике письма к Н. Н. Раевскому во второй половине июля 1825 года, — их трагические маски, их двойные роли, — все это не есть ли *условное неправдоподобие*?.. (Подчеркнуто мною. — *Л. Р*.) Истинные гении трагедии никогда не заботились о правдоподобии».

Мейерхольд много раз говорил нам и повторял в своих публичных выступлениях, в статьях и интервью, что «театральная техника пушкинского времени стояла гораздо ниже того уровня, который был нужен для реализации этой гениальной трагедии, и, создав ее, он как бы подсказывал эту технику изменить». И потому Мейерхольд настаивал на особых приемах исполнения и добивался их разными средствами.

{419} Что касается самих приемов, то не однажды Мейерхольд напоминал: «Даже тогда, когда Шекспир выводит на сцене тень отца Гамлета, он не мистик. Это есть театральная формула, которую удобно зрителю воспринимать, определенная ситуация сценическая. Драматургу так нужно заострить ненависть Гамлета к тому, который погубил *его* отца, что нужно для этого заострения ввести вот эту сценическую “маску”… Он может вылезти из моря, из сундука, может колокольня представиться, как эта тень, но важно, чтобы зазвучала эта реплика… Это система построения определенной формулы, для того чтобы заострить противоречия, которые возникают…».

Мейерхольд вернул в сценический вариант трагедии и те сцены, которые Пушкин, по разным соображениям, не включил в печатный текст 1831 года. И потому вновь появился Чернец — в сцене «Ограда монастырская». Своим подстрекательством он усиливал авантюристические притязания на трон Гришки Отрепьева.

Сцена «Уборная Марины» и ее диалог с прислужницей Рузей должна была подготовить явление Марины, алчущей венца московской царицы, в сцене «У фонтана». Диалог этот выявлял ярче и молву о Гришке Отрепьеве и двойной его облик. Итак, Рузя тоже была новым персонажем со своими особенностями и, как любил говорить Мейерхольд, — функциями.

«Джаз колдунов» возникал, хоть и без текста, но достаточно ярко заявляя о себе звучанием.

Постепенно проступали в ходе репетиций два плана трагедии — видимый и невидимый. Впрочем, невидимый становился все более явным, спектакль выстраивался, возникало ясное представление о соизмеримости его частей. Мейерхольд говорил: «В счастливом сочетании двух планов видимого и невидимого… мы не уроним ни одного». И была своя глубокая внутренняя логика в том, что от сцен «срединных» режиссер переходил то к завершающим трагедию, то к прологу или к сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре».

Осенью 1936 года Мейерхольд продолжал обдумывать одновременно три постановки и, уезжая во Францию на лечение, был полон самых захватывающих замыслов. Ему не терпелось возобновить работу над «Борисом Годуновым» и приступить к репетициям современных пьес.

В эту осень 1936 года все помыслы наши были в республиканской Испании. И Мейерхольд, уезжая во Францию, предвкушал встречи с друзьями, которые отправились за Пиренеи. Первая открытая битва с фашизмом имела всесветное значение, и мы жадно слушали по нескольку раз в день сводки, вычитывали в газетах подробности о действиях республиканцев против мятежников, муссолиниевцев и гитлеровцев.

{420} Это было время жгучей заинтересованности в каждом сегодняшнем дне. Она диктовала необходимость анализа и глубоких обобщений явлений современной истории. В своих работах Мейерхольд синтезировал не только разные искусства, но и эти мысли.

Из Виши я получила письмо от Зинаиды Николаевны Райх. Она писала: «5‑го октября была телеграмма об Островском — очень приятная, что он слушал свою пьесу в переделке и доволен пока, дал указания. Уже у Мастера… есть вкус и целеустремленность к новой работе в театре…»

Занятый мыслями о «Борисе Годунове», Мейерхольд не упускал из виду подготовку к спектаклю по роману Николая Островского.

В 1939 году, когда мне довелось более полугода прожить бок о бок с семьей Островского, его матерью — Ольгой Осиповной и сестрой Екатериной Алексеевной, бывшей в ту пору директором музея Н. А. Островского в Сочи, я услышала от них то, что уже знала от Мейерхольда. Он не хотел искать облегченного отношения к такой судьбе, как у Островского. А преодоление, казалось бы, немыслимого у Павла Корчагина началось в пору гражданской войны, может быть, более всего во время строительства железнодорожной ветки на Боярку. Строительство во время разрухи! Холод, усталость, ужасающий голод валили с ног. Тут уж сражение не только с бандитами, но и со слепыми силами природы. Потом схватка с тяжелыми недугами, неодолимое стремление Павла что-то создавать для людей.

Мать Островского — Ольга Осиповна по-своему рассказала о том, что слыхала от сына о встрече с Мейерхольдом. Человек искренний, умный, она заметила: «Многие здоровые люди, приходя к Коле, чувствовали себя вроде виноватыми перед ним: вот они глядят, двигаются, могут разрешить себе все то, что он потерял окончательно. А Мейерхольд просто принес ему свое, дал понять, что в будущем самым главным и будет схватка со слепыми силами природы».

Тогда, на репетициях, Мейерхольд говорил, что соединение зла социального и жестокости природных недугов помогает и в пьесе выявить глубже великую силу *одоления*, на которую способны Павел и его друзья. И Мастер подчеркивал: только ничего *не надо в их действиях дробить, нельзя упрощать мотивы поведения, психологию*. И самый большой заряд бодрости рождается, когда все трагически трудное выявлено без преуменьшения.

Эти мысли о трагической коллизии, лежавшей в основе другого, будущего спектакля, занимали Мейерхольда и в пору его работы над пушкинской пьесой.

Но вот Всеволод Эмильевич вернулся из Парижа.

{421} Он на сцене театра. Ни минуты покоя, он весь в сотрясении от молний, что пронизывали Париж в эти дни: ведь через Париж лежит дорога в республиканскую Испанию! Туда едут антифашисты из разных стран. Мейерхольд видел некоторых, говорил с ними. Жадно впитывал самые свежие и достоверные вести из сражавшейся Испании.

С вздыбившейся шевелюрой, яростно жестикулируя, взмахивая руками будто в полете, он быстро шагает из одного конца сцены в другой и так говорит о происходящем, что мы уже из слушателей превращаемся в соучастников.

Всего за несколько дней перед этим он беседовал с Пикассо я теперь передавал его суждения нам. Мейерхольд рассказывал о гениальных мастерах Испании и о ее солдатах. О французском летчике-писателе Андре Мальро.

Он и с нами говорил, как со своими соратниками. И становилось ясным, что теперь-то, перед «лицом Испании» мы должны такое «вымахать» в театре, чтобы усилить бросок антифашистских сил тысячекратно. Это было свойством Мейерхольда: прямо включать актеров в события сегодняшнего дня. Он учил привносить в работу все пережитое, обдуманное ими. И он добивался этого, так как сам относился к происходящему со всем пылом огромнейшего темперамента.

Загруженный сверх всякой меры репетициями, встречами со студентами, хлопотами по строительству нового здания театра, он должен был присутствовать на множестве совещаний, где подвергался самой придирчивой критике. И опять после этого торопился в театр и, вопреки усталости, был захвачен новыми постановками и размышлял о будущем. Так, вернувшись из Парижа, он сказал: «Я уже обдумал вместе с Пикассо постановку “Гамлета”, он хочет оформлять этот спектакль».

Незадолго перед тем, по просьбе Всеволода Эмильевича и по горячему желанию Владимира Татлина, я «подготовила» их встречу. В силу не очень уж значительных недоразумений они долгие годы не виделись. Предварительно условившись о вечернем часе, когда Мейерхольд и Райх были свободны от театра, мы пришли к ним. Мейерхольду очень хотелось, чтобы Татлин принял участие в постановке одного из спектаклей в ГосТИМе.

После встречи с Пикассо Мейерхольд говорил мне о близости, в каких-то гранях, поисков Татлина и Пикассо. С мягким юмором рассказывал о путешествии Татлина в десятых годах в Париж. О том, как Владимир Евграфович и Пикассо отнеслись друг к другу с огромным интересом. «И, кажется, Татлин уехал от Пабло с мешком красок», — закончил Мейерхольд. Разговор о Татлине Мейерхольд вел и во всеуслышание. Года за полтора до этой встречи, выступая на одном из диспутов, Мейерхольд, {422} говоря о композиционных принципах спектакля, о вещах как деталях композиции, сказал: «Тут вспоминается, невольно, работа такого мастера, как Пикассо, как нашего художника Татлина, всеми забытого и совершенно непонятого. За это приходится нам страдать, и мы еще за это перед историей ответим, как уже отвечаем перед историей за наше отношение к великому мастеру слова Хлебникову… Пикассо в своих контррельефах, которые, между прочим, очень близки контррельефу Татлина, трактовал вещи, как часть композиции. Татлин близок ему так, как может быть близок один огромный мастер другому».

В ту встречу с Татлиным Мейерхольд рассказывал о пушкинском спектакле, о том, как нужна ему современная пьеса больших страстей, вот такая, какую должен бы написать талантливый автор, понимающий многое не только на расстоянии от событий, но и вблизи. И как бы хотелось, чтобы оформил ее Татлин. Они говорили, заново присматриваясь друг к другу.

Мейерхольд думал о конкретном продолжении этой встречи и пригласил Татлина посмотреть спектакли в театре. И Владимир Евграфович пришел в театр, и потом за кулисами они снова обрадовались друг другу. Но обстоятельства сложились так, что Мейерхольд не смог осуществить свое желание.

Мейерхольд фантазировал о постановках на новой сценической площадке: «Площади», — восклицал он, как бы поддразнивая Татлина, заманивая его своим будущим театром.

И уже в самом конце разговора, провожая нас к двери, Всеволод Эмильевич очень деловитым тоном сказал: «А трагедия Пушкина наконец-то вернется на площадь народную, — не так ли?!» Это он опять увидел «Бориса Годунова» на огромной сцене своего будущего театра.

А на репетициях в театре уже выстраиваются «опорные» сцены трагедии, и понятным становится, почему кровавый отблеск заката ложится в прологе на лица двух заговорщиков — Воротынского и Шуйского: «Тут кровью пахнет!» Первые сцены Мейерхольд стал репетировать позднее срединных, но подчеркивал, что уже в «Прологе», то есть в эпизоде «Кремлевские палаты», законспирированно проступает то, чему суждено получить развитие в спектакле — трагедийный масштаб его. Все намагничено, и тревога возникает с первого момента.

Мейерхольд после репетиций «решительных» сцен опять делал бросок к началу, к «предтрагедии». Был тут дуэт с «волевой пружиной» и музыкальное введение в трагедию. Однако пока пружина действует медленно. И есть осторожность в суждениях Шуйского. В тяжкие времена такая осторожность не помешает. Через нес и зритель почувствует давящую атмосферу, крайнюю напряженность Смутного времени.

{423} В «Прологе» и музыкальный зачин пьесы. Здесь важно «*предвестие*». Оно проступает и через интонацию Шуйского. В этой картине Мейерхольд усматривал в нем своеобразного носителя амплуа Вестника. Толкуя о событиях, Шуйский дает особую, заговорщицкую тональность.

Но вся мощь трагедийной притчи втеснилась в крохотную келью летописца. Мейерхольд упорно возвращался к этой ночи в келье Чудова монастыря. Он считал ту сцену лежащей как бы в изголовье трагедии, испытывал к ней захватывающий интерес. Он сводил зрителя с наново увиденным им Пименом. Наивный летописец — живая память народная — был не условной фигурой, в нем звучал человеческий голос. *Народное начало* было в его наивной мудрости, *в правдивости* сказаний. В его монологе раскрывалась не только подоплека ужасных злодеяний владык-самодержцев, но и нравственная оценка. Высветленный образ Пимена, как и образ мальчика — двойника царевича убиенного, острее проявлял контрасты трагедии.

В нашем присутствии Мастер как бы вел свои диалоги с Пушкиным: «Каков ваш Пимен, Александр Сергеевич? Кажется, через этого вовсе неброского на вид старца вы откровенно высказали наболевшее у вас *современное*».

Какую подробную полемическую и притом художественную работу провел Мейерхольд вокруг этого образа!

Изгоняя ветхость прежних толкований, «мерзость штампов», он как бы «вызовет» на репетицию гениального актера Михаила Чехова, чтобы, изобразив характерность старика по-своему и по-чеховски, окончательно убрать со сцены прежние темные краски «иконописных Пименов». Но не характерность закрепит режиссер в ходе дальнейших репетиций, а *масштаб духовный*.

Ни один герой трагедии, при всей обычной для Мастера щедрости показов и характеристик, не вызывает такой галереи образов, как скромный обитатель кельи в Чудовом монастыре. Мейерхольд об одних Пименах толковал, создавая их словесный портрет, другим подыгрывал, показывая их как бы отраженно. Многих и удивительных Пименов сыграл. И в узеньком фойе театра, где так часто шли репетиции, вдруг рождалось ощущение великого простора античного театра, являлся Пимен, как Вестник античной трагедии. И, уподобляя его пророку из «Эдипа» Софокла, Мастер восклицал: «Тиресий!»

А то внезапно падала на нас благородная тень старого Сервантеса, повидавшего виды, но верного себе, и в Пимене вспыхивал испанский темперамент или возникала новая характеристика образа: «Ощущается шелест пергамента, как будто все время опадают осенние листья. И в этом смысле это Фауст…» {424} Даже старый Лев Толстой, к которому когда-то отважился пойти Мейерхольд с Сулержицким, «выходил» к нам. И нет числа иным примечательным лицам, которых перевидали мы, чтобы уразуметь значение образа Пимена.

Лейтмотивом прошло мейерхольдовское: «выявить в Пимене человека и заставить его слушать». Слушать, а не просто слышать, — в трагедиях ничто само собой сразу не уразумеется.

Но Мейерхольд раскрывает: тут намек на внутренний невидимый еще план. А как его сделать *видимым*? И находит интонацию, где *проступает* второй план. Мастер ведь предупреждал — нельзя его утрачивать ни в одной сцене, он же существует у Пушкина.

Сцена в келье была поставлена режиссером и много раз сыграна, тем самым она *состоялась* на театре.

«Мы, — говорил Мейерхольд, — теперь осмеливаемся “разобрать” Пушкина, а это требует особой зоркости, такое понимание раньше и не могло родиться. И форма у Пушкина хитро выбрана, только швы надо “растопырить”.

Вот я думаю, что сложность построения Пимена — это была одна из хитростей. Он [Пушкин] именно в уста Пимена вложил такие вещи, которые не вложил бы в уста другого, и это прошло через цензуру. Это вышло какой-то дымовой завесой».

И снова видели мы в поведении Пимена на сцене, что он не просто пером водит, не бытописательством занимается, не только «запоминает» на своем пергаменте разные события, но ведет «трудную работу». Из-под его пера выходят «ужасные» сказания о событиях поистине трагических, и не таких уж давних, а, в сущности, современных. Только однажды появившись в трагедии, он оставляет свой глубокий след. Он же «работает и размышляет».

«Наши историки литературы пропустили монолог Пимена. Подбор событий, сопоставлений он сделал так, что видно его отношение к явлениям. Здесь очень ловко замаскировал Пушкин перечисление такого типа царей, которые прятались под клобук. На нашем языке это тип двурушника. Он, с одной стороны, прятался под клобук, с другой — делал такие вещи, которые характеризуют в нем палача. Смотрите, кого Пимен берет первым примером? Того, кто исторически запятнал себя количеством пролитой крови. Он мог бы в первую голову пустить царя Феодора наподобие Алексея Толстого, показав его невинным идиотиком, а он начинает с Иоанна и говорит:

Царь Иоанн искал успокоенья  
В подобии монашеских трудов.  
Его дворец, любимцев гордых полный,  
Монастыря вид новый принимал:  
Кромешники в тафьях и власяницах  
Послушными являлись чернецами…

{425} Смотрите… он говорил не просто “любимцев полный”, а добавляет “гордых”. Потом называет их “кромешниками”. “А грозный царь игумном богомольным” — это и есть обнаружение типичного двурушничества».

Мейерхольд нигде не замыкал ассоциативной цепи. Он расшифровывал «сказание» Пимена, обостряя повороты. Он говорил и об испуге царя-цензора, прочитавшего «Бориса Годунова», и о публике, которая теперь усмотрит свое в пьесе Пушкина: «Надо, чтобы публика усмехнулась: “Знаем мы клобук Иоанна Грозного. Мы знаем, что он *разделывал*!” В современности Ватикан такую роль играет. В Ватикане боишься ходить — все стены. Вроде тишь. Благостно. Чистота. Но Ватикан постоянно инспирирует фашистов на самые безумные дела. Хорошее снежное утро, костел — “бим‑бом”, каждые пять часов перед праздником и в праздники, и мы любуемся. А он маузер под рясой имеет. Я думаю, что Пушкин именно этот эффект ощущал. Мы должны такие узелки разглядывать, чтобы понять, для чего “Борис” идет?» «В “Борисе” Пушкину удалось повернуть “Комедию о беде Московскому государству или о Борисе и Гришке Отрепьеве”, чтобы она была неудобной. Она напоминает о мракобесии. Здесь сквозит насильственный приход всех царей».

Мейерхольд видел развитие каждого образа и всего действия трагедии. Он снова повторяет монолог, читает его, уже зная: теперь-то артист услышал все, что заложено в нем. А в другой раз Мастер будто внезапно сорвался на крик, застучал кулаком по столу. Что же случилась? Прозвучало, оказывается, пушкинское жесткое слово: «Владыкою себе цареубийцу мы нарекли». Тут режиссер сразу ошеломил нас сломом интонации, ритма и монолога.

И мгновенно «выйдя» из обличья Пимена, которого мы только что видели совсем рядом, Мейерхольд сказал решительно, и серые глаза его поблескивали под чуть насупленными бровями: «Это — бунт!.. Вот почему так напугала Николая I и цензуру эта тема! Потому, что в устах Пушкина изложение исторических событий гораздо страшнее, чем если бы за это взялся Другой писатель того времени, например Фаддей Булгарин. Уж он “безупречно” изложил бы эти события. У него не было *торчащих ушей юродивого*».

И Мейерхольд пояснил — не только в событии дело, но и в его интерпретации, и мысль эта сквозная. Монолог нужно прочесть так, «чтобы публика поняла, что такое клобук… и что он, Царь, убьет *человека*, а потом положит тысячу поклонов перед богом… Называть вещи своими именами, да еще такие страшные, относящиеся к самодержцу, уже есть бунт».

Вот оно, *народное* начало, сгущенное таким прочтением монолога.

{426} Протест Пимена дал право Гришке Отрепьеву опросить у него об обстоятельствах смерти Димитрия. В этой сцене Мейерхольд просил исполнителя роли Самозванца сохранять акварельные краски, притушевывать Гришку, ничего не педалировать, наоборот, оттенять его юношеское фантазерство, детскость. «Надо начинать с необычайной тихости», — говорит Мастер. Но вопросы Гришки к Пимену оказываются не бескорыстными. Образ Пимена в их аккомпанементе обретает большую цельность. В зачине роли Отрепьева уже проступает его двуликость. Тут зритель выходит на иной перекресток трагедии. В исполнении Мейерхольда вопрос Гришки прозвучал сперва наивно, но все же отдаленно возникала мысль о некотором расчете. «Каких был лет царевич убиенный?» — и сразу в атмосфере сцены возникала тревога: куда поведут эти расспросы? Чистосердечный старец, который хотел свой труд передать забредшему в его келью молодому иноку, невольно сам подбросил хворосту в тлеющий костер. Его рассказ подтолкнул авантюриста и честолюбца, до поры до времени дремавшего в Отрепьеве, к прыжку. И новой кровью отольется это земле русской…

*Значит, эпический мотив Пимена вдруг обернулся драматическим приближением к событиям будущего*. Летописец дал характеристику и современным преступлениям, и это разожгло Григория, человека с фантазией, с домыслами, «начитавшегося бродягу». «Как будто бестактен вопрос Григория: “Каких был лет царевич убиенный?”» — «Лет семи», — отвечает Пимен. «Сцена вдруг споткнулась и пошла кувырком, — говорит Мейерхольд, — “он был твой ровесник” — это надо показать, вот тогда будет театр, а то тут декламация, врагом чего я являюсь… Отрепьев только под натиском горения, воспламененности Пимена может воскликнуть: “Борис! Борис, все пред тобой трепещет!”»

Мейерхольд читает эти строфы и кажется сам поражен тем, что ему открылось на репетиции.

Два образа получают как бы контрапунктическое развитие. То, что для Пимена — горе, беда Московскому государству, то Гришке Отрепьеву — почва для головокружительного скачка. «Сначала будет обаятельность, а потом он приобретет все черты авантюризма», — скажет Мейерхольд. Но вот уже проступило явственно это начало. Едва вышел Пимен, Григорий остается один на один со своим замыслом. Идея уже оборачивается конкретным психологическим рисунком. Гришка ведет «диалог» с собой, образ усложняется: «Борис! Борис, все пред тобой трепещет…» Мейерхольд произносит: «Ага, никто тебе не смеет напомнить о несчастной судьбе младенца, а мы напомним. Я напомню!» Это обращение к Годунову, тот мнимый разговор Отрепьева с ним, который очно никогда не состоится.

{427} И тут к недавно еще «акварельному» Григорию зовет Мейерхольд в помощь Шекспира. Побыв минуту в образе Димитрия, Мастер воскликнул: «Здесь начинается борьба за власть!»

И не уйдешь ты от суда мирского,  
Как не уйдешь от божьего суда.

Это вроде «вещее» слово Мейерхольд вывернул наизнанку, оно же выявляет образ Гришки Отрепьева. «Понимаете — это речь палача». И, не давая нам опомниться, Мейерхольд делает поразительный экскурс. «Сцена Достоевского! — громко восклицает он. — Ведь в корнях Достоевского лежит Пушкин. Прочтите его речи, отбросьте все его политические лозунги, отбросьте его реакционные настроения, конечно Достоевский отсюда вырос. Я держу пари, что даже в разговоре Алеши Карамазова с Дмитрием Карамазовым вы найдете эти краски».

А перед тем, ставя «Пиковую даму» Пушкина, Мейерхольд тоже вспоминал, как Достоевский относился к образу Германа, поразившему его. Открытие Мейерхольда — это еще одна корневая нить. Конечно, Григорий — пушкинский образ, но его поведение, ситуация, которую он спровоцирует, обернутся темными деяниями. А в плане трагедии — народными бедствиями.

Пристальный интерес Мейерхольда вызывала и сцена «Царские палаты», к ней он возвращался особенно часто. И во время репетиций этой сцены мы убеждались, что трагедия требует необычайно разнообразного арсенала средств. Он их черпал всюду. Порой Мастер обращался к своим современникам — поэтам, прозаикам, драматургам. Мейерхольд вспоминал их часто во время репетиций, в том: была для него настоятельная потребность. Он всегда как бы окружен был сонмом талантливейших и, пожалуй, контрастных мастеров. Они вместе с ним входили в работу, все более расширяя (Кругозор исполнителей ролей, будоража их воображение, помогая открыть способ, как поддерживать в себе градус трагического кипения.

Он обращался к их произведениям, к особенностям их личности, биографии. Так, ставя сцену «Царские палаты», единственную, в которую он вводил сгустки, казалось бы, бытового характера, Мейерхольд апеллировал и к своей биографии и к биографии Есенина, даже коснулся момента его похорон. Быт потребовался Мейерхольду, чтобы с неожиданной стороны распахнуть перед зрителем то, что происходило в «Царских палатах».

В иных постановках возникал, вопреки замыслу Пушкина, эдакий «парчовый» Борис, и притом, изображался сердобольно-оперным отцом. Поединок его с Шуйским и ужас перед «ожившим» Димитрием, перед авантюристическим замыслом Самозванца прочитывался раньше тоже традиционно и, как говорил {428} Мейерхольд, лживо и скучно. Снять эту вампуку возможно было, «разморозив» все, отменив привычный антураж, врезав происходящее в рамки старорусского быта. Потому сцена начиналась с того, что Борис раскинулся на лежанке и был глух к страданию Ксении, тоже скорее «ритуальному», чем непосредственному. Быт Мейерхольд брал оправой для важной сцены, крайне концентрированной. Она многое определяла в развитии внутреннего плана трагедии.

Зачин этой сцены, как увидел ее режиссер, потребовал рассказа Мейерхольда о ритуале русского плача. Ксения горюет по умершему жениху и обращается к этому ритуалу. Быть может, такой зачин еще и потому имел значение, что в самом Борисе Мейерхольд подчеркивал черты азиатские, особый темперамент. И эгоцентризм. И даже в проявлении своих страданий Борис оказывался человеком Востока. Сам Мейерхольд, играя Бориса, изнемогшего от внутренней душевной боли, находил неожиданные характеристики, и весьма экспрессивные.

Мейерхольд предлагал, чтобы в начале этой сцены, где обнажится особая хватка, восточная психология Бориса, — мамка Ксении по контрасту была бы натурально притягательна, как его собственная русская мамушка из пензенской стороны. И он толковал о теплоте зачина, хотя первый эпизод сцены раньше казался нам малозначащим. Но разве что-нибудь у Пушкина мало значило, а у режиссера разве не было своего глубокого замысла?

«Эту теплоту лучше получить через кормилицу — мамку, — говорил Мейерхольд. — А юная дочь Бориса — Ксения должна говорить в манере сказительниц, — настаивал он. — Это особая техника. Когда умер Сережа Есенин и когда гроб внесли в Дом печати, то мать, подошедшая к гробу, стала технически оплакивать его, как будто по нотам… Потому что существовал ритуал оплакивания, и при этом определенная мелодия. Я поразился, когда услышал ее плач. Я знал, что она полна слез, но для этого ритуала она их в себе задушила… Так что здесь, я бы сказал, не сентиментальная нота искренности должна прозвучать у Ксении, а ритуал».

И тут же деловито Мейерхольд добавил: «Надо справиться, нет ли в Москве сказительниц, которые рассказывают сказки, северные или другие. В этих сказках есть разные элементы, элементы причитания, все они имеют свою музыку».

Итак, режиссер одним «ударом» отделывался от привычной мишуры, настраивая зрителя на другой — вдумчивый лад, находил музыкальный зачин, вводя его в быт. И вместе с тем преодолевал этот быт внутренней музыкальностью, чисто российской, и тем помогал сосредоточиться на восприятии мира Бориса. При этом он строил сцену на резком контрасте ритма {429} окружения, так сказать, домашнего, и того, что нес сам Борис, в котором все определялось его восточными чертами. Многосложным был образ Бориса. Но выявлялся он в этой сцене с неожиданной точки зрения, впервые тут раскрытой Мейерхольдом.

Дальнейшее развитие сцены имело неожиданные ритмические сломы, она становилась крайне динамичной.

И как бы крупно режиссер ни показывал личность и страдания Бориса, он упреждал зрителя от какой-либо жалости к нему.

Вот как оно повернулось у режиссера в пушкинской трагедии: зачин — от российской мамушки, от ритуального плача Ксении, через угрозу прихода Самозванца, через поединок с Шуйским («поединок двух охотников») — к такому выводу. И тогда заново осмысливается реплика, брошенная Мейерхольдом во время репетиции этой сцены, в самом начале ее: «Плач Ксении — плач всей страны». Но так же как равнодушен Борис к причитаниям дочери, не внемлет он и плачу народному. Да где ж ему внимать плачу, когда он ярится, как охотник, и готов, страшась новых вестей о Самозванце, «вонзить кому-то в горло нож». Он весь раскален. И здесь вспоминается определение: «зять палача и сам в душе палач».

Прорывающееся «державство» Шуйского сгущает эту сцену еще более. И тут же выливается в монологе князя вся его желчь, ненависть, презрение к «бессмысленной черни». Характеризуя этого соперника Бориса, Мейерхольд еще более накаляет атмосферу репетиции: «Обыкновенно играли его лисой, а где же функции царя?! Лису на троп не поведут. Где же темперамент царя? Приемы лис, подобных Полонию, Яго, надо раздвигать».

Опять Всеволод Эмильевич все укрупняет, напоминая — это трагедия. «Это не просто подленький человек, а *сила*. По сравнению с прежними трактовками князя Василия нужно возвеличить».

И незадолго перед тем Мастер сам показывал, как «в голосе Шуйского звучал и голос Бориса» — тут происходило как бы замещение. «Шуйский брал на себя царские функции». Тема захвата власти возникает в разных промерах. Острые мизансцены многое договаривают.

Один судорожно пытается удержать трон, хотя удары режут его под корень, другой готов стать пособником сильнейшему, а в будущем видит себя самого узурпатором. Мизансцены быстро меняются — этого требуют все новые психологические ходы. Каждая фраза несет свое, и в одном монологе множество сломов.

То один партнер одолевает психологически, то другой. Шуйский берет лукавством, изощренным умом, Борис — огромной {430} силой характера, яркого и ярого. Оттого он порой держит Шуйского в тисках, «вытрясает из него правду», притом страшную для себя, чреватую ужасными последствиями.

И не случайно сцену, начавшуюся с причитания Ксении, завершает образ покачнувшегося дуба. Мейерхольд — Борис Годунов раскачивается от страданий.

Сцена эта была поставлена как маленькая трагедия Пушкина внутри монументального спектакля. Сам Мейерхольд не раз напоминал, каковы свойства «маленьких трагедий»: их емкость требует от актеров особой манеры исполнения, говорил он. А в этой сцене была присущая им завершенность действия, напряженно и сосредоточенно развивавшегося. С необыкновенной полнотой раскрывались в ней яркие, необычайные характеры в сверхдраматической ситуации.

Особенно памятна одна из последних репетиций. В развороте ее был такой нерв, были такие откровения, что все участники уходили из театра после ее окончания, как будто пережив одно из лучших представлений.

«В монологе Шуйского, — говорил Мастер, — определения должны *торчать*: “изменчива, мятежна, суеверна, послушна, равнодушна”. Удаль бесшабашная в последней строке монолога. Шуйский рассматривает чернь, как некую мразь, поэтому в “определительных словах” поплевывает на нее сверху вниз. Он подчеркивает их вертикальными взмахами головы. После монолога Шуйский метнул на Бориса глаз — точка монолога! И пошел. Понятно, для кого сказан монолог.

Когда Борис слышит слово “Димитрий”, он акцентирует его, вздрогнув. И уже в глазах огонек безумия. В эту минуту Борис молодой и не может быть старческого хода — движения.

Есть сцены, где все можно предусмотреть, как в аптеке, но есть вещи, которые не предусмотришь, и *они выливаются в результате эмоционального охвата. И мизансцены* разные будут.

В сцене Бориса, после монолога Шуйского, должны быть у исполнителя накоплены возможности перехода. Средства выражения возникают как некая неожиданность — поражать каждый раз новыми приемами, даже не известными еще самому исполнителю. Шаги Шуйского — раздражитель для Бориса. Монолог Шуйского надо рассматривать, как стрелы, втыкающиеся в обнаженное тело Бориса». На предыдущей репетиции Мейерхольд в этот момент говорил об образе святого Себастьяна.

«Пушкин был против романтизма Сумарокова, он выступал за романтизм Шекспира, Кальдерона. Необходимо смотреть не Маковского, а персидские миниатюры. Тонконогие кони скачут в воздухе, легкая посадка! Легкие движения и у Бориса. Симонов[[359]](#footnote-250) {431} и даже Шаляпин — Маковского смотрели. От Врубеля остался один занавес».

Мейерхольд перед этим на разных репетициях много говорил о замечательном даре Шаляпина, но тут ему было важно полемическое заострение.

«Если сравнить Репина и Серова, то Серов дал скачок вверх! Вспомните его Петра, романтического и верного. А играют Петра по этнографическому музею. Кукла, наряженная в мундир. Нужно установить соответствие между исторической правдой и Пушкиным. Борис — фигура, сработанная китайцем много веков назад, он ее одну двадцать лет делал. Подход должен быть особенный».

О приемах старинного китайского театра Мейерхольд рассказывал подробно, и не раз, на других репетициях трагедии, когда подчеркивал условные приемы игры и особенности построения некоторых мизансцен. Тут у него возникла ассоциация между сложным образом Бориса и искусным творением китайского художника — резчика по кости.

Мейерхольд точно обозначает реальные психологические детали, чтобы еще более углубленно раскрывалось главное. «Шуйский — Вестник пришел, огорошил и… ушел. У Бориса — тихое помешательство. Гамлетовская *игра*». Он ведет сцену на высочайшем накале, хотя это не мешает ему непрерывно делать пояснения. Все они сами по себе образны. И каждое углубляет понимание трагедии.

Вот Мейерхольд произносит монолог Бориса: «Послушай, князь…» Годунов пытается опровергнуть воскрешение Димитрия, и на мгновение все присутствующие на репетиции забывают, что перед ними режиссер — завораживают слова Пушкина и действия Бориса. И тут же, в унисон происходящему, Мастер продолжает свое толкование: «Цезуры — остановки от захлебывания! Задыхающийся человек! Скачет текст. Падают куски раскаленного металла». Режиссер подводит к самой сильной точке монолога. Он говорит: «Стон, как у Эдипа-царя».

Но и эта сцена развивается контрапунктически. Теперь мы слышим монолог Шуйского и видим проход по сцене Мейерхольда — Шуйского.

«Шуйский броском аккомпанирует стону Годунова… *Восточной походкой*…» — замечает Всеволод Эмильевич.

Множество удивительных мизансцен, и ни на минуту не угасает подлинно шекспировское напряжение страстей. Мейерхольд не просто показывает, он все время ищет формулу происходящего, развивающегося на сцене. Он потому и напоминает: {432} «Тут Годунов, как рысь в клетке. Страх. *Шекспировский* ужас!»

И в новом освещении возникает на сцене видение Димитрия — как бы воплощается то начало, которое противостоит насилию. Мастер говорит: «Шуйский здесь какую-то магию производит на столе, и Борис откидывается назад. Потом Шуйский продолжает:

… Но светлый лик царевича был ясен  
И свеж и тих, как будто усыпленный. —

Борис нагибается к столу — *видение*! “Ужас. Сострадание. Смех”. Три формулы Пушкина для построения трагедии. *Соприсутствие* царевича Димитрия убиенного на столе — романтическая трагедия. Сильно играть такую сцену! “Довольно, удались”. — Шуйский удалился мягко, вышел, как тень отца Гамлета». Мейерхольд показывает исполнителю. «Сперва прыжок, потом уверенная поступь». В смене ритмов, в походке выдает себя «лукавый, уклончивый» Шуйский. И тут же Мейерхольд — Годунов начинает раскачиваться.

Еще на предыдущей репетиции Мастер говорил: «Страшный накал темпераментов. Это — Макбет, Ричард III. Это сильные натуры такие штуки выкидывают». И, так раскачиваясь, Мейерхольд произносит последний монолог. И хотя Всеволод Эмильевич успел пояснить нам, что он сам жил среди татар и видел, как они раскачиваются, когда учатся или страдают, у нас было ощущение землетрясения, будто двинулся на наших глазах лес, как случилось это перед концом Макбета.

И мы видели, как, произнеся слова о тяжести шапки Мономаха, Мейерхольд — Годунов буквально рушился на землю. Мы слышали падение будто каменной громады Бориса.

В том, что успел осуществить Мейерхольд в постановке трагедии «О настоящей беде Московскому государству…», было столько открытий, что к ним суждено возвращаться нам еще не раз…

На дрожжах замысла пушкинского спектакля возникали и две постановки современных пьес. И в этом нет ничего парадоксального. Теория театра, как понимал ее Пушкин, полностью была воспринята Мейерхольдом и творчески претворялась во многих его работах. Размах, который обрела, пусть и незавершенная постановка пушкинской трагедии, помог выявлению наиболее сильных мотивов и в современных пьесах.

Судьба народная, которой касались современные драматурги, поглощала все помыслы Мастера. Им было сделано в театре все возможное, и почти невозможное, чтобы найти сценическое воплощение конфликтов обеих пьес.

{433} По многим причинам это было не просто…

Надо сразу оговориться. Пьеса из жизни советской деревни — «Наташа» — написана была даровитой писательницей Лидией Сейфуллиной не в пору ее расцвета. Сказались в пьесе схематичность, порой полная беспомощность, скольжение по поверхности, когда автор хотел во что бы то ни стало приладить к остроконфликтным мотивам пролога и третьего действия «благодушную концовку». Натурализм вязал драматурга по рукам и ногам. Создавая сценический вариант пьесы, Мейерхольд делал все возможное, чтобы высвободить автора и его детище из этих пут.

Потребовались неимоверные усилия, но при этом, как вспоминает сестра писательницы Зоя Сейфуллина, Мейерхольд относился к Лидии Николаевне «внимательно и заботливо». Сейфуллина была больна. Мейерхольд и Райх не только ездили к ней за город, но для нее на репетициях велись подробные записи замечаний, вопросов, реплик, просьб со стороны актеров и режиссера.

Преодолевая погрешности пьесы, Мейерхольд сумел показать на сцене конфликты трагедийного накала. Как трагическое действие сразу прозвучал и зачин пьесы. Пришла банда «зеленых». Они бесчинствуют. Грабят и мстят. Убивают они и вдову красногвардейца, мать Наташи. А перед тем односельчанка, крестная Наташи, Мария, приносит ужасную весть — наложила на себя руки и старшая Наташина сестра, над которой надругались бандиты. Это действие о беде народной, о правых и виноватых, было поставлено Мейерхольдом очень сильно.

Прошло 40 лет со времени той постановки. Совсем недавно я спросила Ивана Воронова, бывшего студента нашего театрального училища, потом артиста Театра имени Вс. Мейерхольда, а ныне народного артиста республики, о том, что особенно отчетливо запомнилось ему из «Наташи». И он воскликнул: «Первые эпизоды спектакля! Потрясающее впечатление было от того жестокого захлеста сцены зелеными, с которого все началось в “Наташе”. До сих пор я будто слышу разухабистый голос одного из бандитов: “Есть белые. Красные. А мы — зеленые”. Помнится, как Всеволод Эмильевич долго искал в другом эпизоде особого затемнения сцены и звона колокола. Такое одиночество и печаль рождались, когда зазвонил “вечерний колокол”. К вечерне всегда печально звонят. И по этому звону медленно идет Наташина мать. За нею тащатся конвоиры. Она приостанавливается. Сцена-то вроде огромная сделалась, а фигурка невелика. Несколько ее неверных шажков, потом опускается эта ничем не защищенная женщина на колени, а поблизости — плотные мужики-убийцы. Один спиной к зрителю.

Она вытягивает руки по направлению к селу, потом роняет {434} их, трогает землю, наклоняется, целует ее. Раздается: “Кончай”. Выстрел. Комочек падает. Из глубины сцены доносится крик, как мольба о спасении, как вопль о помощи. Отчаянный голос девчонки: “Ма‑ма!.. Ма‑ма!..” Наташа стремительно вбегала и падала на тело матери, зарываясь лицом в ее платье. И хотя была это всего-навсего только репетиция, а нам стало не по себе».

У меня сохранились подробные описания этой картины, мизансцены. Воронов по памяти точно восстановил *случившееся* на сцене, пережимое нами, зрителями.

Точны его ощущения громадного пространства, которое окружало приговоренную, пронзительной печали последнего вечернего мгновения, уходящего из жизни человека.

Я вспомнила, как говорил на репетициях Мейерхольд о композиционных приемах старинных китайских художников: «Река или горный поток, и крохотная фигурка человека на склоне горы, или в лодочке. И хотя фигурка совсем маленькая на фоне пейзажа, а к ней притягивается взгляд, и особенно проникновенным становится ощущение человека в мироздании». Обобщенная мысль и трепетность живого образа были нерасторжимы для Мейерхольда-художника.

… А потом появлялась Мария, крестная Наташи. Она подбегала к Наташе, опускалась на колени рядом с убитой, обхватывала обеими руками девочку, прижимала к себе. Так вступала в картину новая тема — спасения. Возникал переход от первого действия к третьему — кульминационному.

Тут события разворачивались четырнадцать лет спустя. Но появлялись прежние зловещие персонажи. Фекла, которая когда-то потворствовала «зеленым», сумела сохранить не только свои внутренние позиции, но и известное влияние на людей, скованных старыми предрассудками, не говоря уже о тех, кого и вовсе растлили стяжательство и мракобесие. А в центре конфликта, меж этими, звероподобными, и теми, кто тянулся к переустройству деревни, — судьба самой Наташи.

Когда-то, в годы гражданской войны, девочку обездолили жестокие бандиты, «зеленые». Теперь она одна из первых зачинательниц новых отношений в деревне, колхозница. Смелая, она увлекает за собой более инертных, избедовавшихся односельчан. Но враги опытны и играют на слабых струнах людей, которые слишком долго находились в положении угнетенных тяжелой недолей.

Сама Наташа, со своей прямолинейной, подчас наивной убежденностью, что, только скажи, и все обернется по-новому, оказывается перед страшной катастрофой. На нее совершают нападение радеющие вокруг подмалеванной — «обновленной» иконы. Тут и ослепленные и преднамеренно подстрекающие.

{435} «Мост» от первого эпизода спектакля к третьему действию был перекинут так, что обе эти сцены остались в памяти всех, кто видел их.

Не во власти режиссера было в ту трудную для него и театра пору вовсе отвергнуть облегченный конец пьесы, не вязавшийся с этими мотивами, но главные акценты в постановке Мейерхольда прозвучали поистине монументально.

Что касается текста пьесы, иной раз возникал он импровизационно. Там, где сам автор не нашел естественной интонации, верного словесного хода или даже психологически оправданной детали, ее находил Мейерхольд, а порой исполнители роли. При этом режиссер всегда поддерживал контакт с драматургом.

Варианты поставленной пьесы и опубликованной в 1937 году автором во многом отличны друг от друга. Сценический вариант был намного более динамичным. Из него были убраны сусальные куски. Психологически углубленнее оказались и действия главных персонажей пьесы, в особенности Наташи. Мейерхольд говорил: «Для меня репетиции важнее спектакля — я на репетиции все выверяю».

Репетируя эпизод третьего действия, он предупреждает исполнителей: «Эту сцену буду строить *по методу полифонии, а не натуралистически*».

Итак, уже знакомая по первой картине Фекла, бывшая пособница «зеленых», сочинила версию о новоявленном лике «заступницы», выглянувшем в иконе.

В этой сцене подготовляется ритуальное действо: Фекла и поп хотели увлечь за собой и крестьян других деревень. Они устраивают мощное шествие «с обновленной», чтобы опрокинуть все нововведения, о которых хлопочут Наташа и ее колхозные друзья.

Оставаясь верным себе, Мейерхольд преодолевает бытовые интонации, присущие пьесе. Серьезная драма невозможна без углубленного музыкального прочтения.

Я сижу на репетиции рядом с композитором Виссарионом Яковлевичем Шебалиным. Он пишет музыку к этому спектаклю. Его небольшие, узкого разреза глаза, с припухшими веками, не устают вглядываться в сцену. Но он слушает, главным образом слушает, кажется, даже глазами. Потом тихо произносит: «Удивительный дар композиции!»

Мейерхольд разрабатывал музыкальную партитуру этого действия. «Пение тут во второй части доминирует. Первое пение — за кулисами. Второе — ближе. Третье — при входе. И на сцене оно стабилизируется». Таков музыкальный зачин «ритуальной» сцены с иконой.

Но Мейерхольд не раб найденного, он тут же замечает: «Пение можно комкать, делать летучие купюры».

{436} Вокруг «новоявленной» движутся самые разные группы и одиночки. У каждого есть свой ритм, интонация, мотив поведения, но всех объединяет *ритуал*. Он приобретает сразу зловещее значение. Каждый хочет пролезть под иконой. Слепые хотят вернуть зрение, эпилептики — выздороветь, парализованная — вернуть силу ногам, жена пьяного — излечить мужа-алкоголика.

Вспыхивает борьба за место у иконы. Эта борьба проявляет характер, темперамент участников шествия. И мизансцены быстро сменяются.

Из репетиции в репетицию продолжается оркестровка этого жуткого действия. Здесь обнаруживается все подспудное, давнее, мертвящее, хотя проявляется оно у всех персонажей по-своему суетливо и суетно.

Мейерхольд знает в совершенстве мельчайшие детали деревенского быта, он выявляет мотивы поведения разных людей, их психологические особенности, а ведь многие из них почти и слов не имеют. Перед иконой, перед «заступницей», робеют, но больше — заискивают. В борьбе за «местечко» около нее, под ней обнажается нутро каждого.

Хоровод то сплетается, то расплетается, но в этом диком оркестре каждый голос и действующее лицо отчетливо просматривается и прослушивается.

Мейерхольд исполняет множество мимических и пантомимических сценок. «Шум угрожающий, — говорит он, — на его фоне бабьи голоса доминируют. Кликуша не должна бытовить. Надо найти неожиданно парадоксальные интонации — более резко, торопливо и бредово. А то вы, — обращается режиссер к актрисе, исполняющей роль кликуши, — говорите деловым голосом, как в очередях за селедкой. А надо, чтоб зазвучало, как у галлюцинирующей. Попробуйте! Перед репликой пусть прозвучит истерический крик».

Теперь он поворачивается к старику, тянущемуся к иконе и нудно бубнящему свои фразы: «Другие краски. Контрапункт! Вы слышите? Вон у того есть однообразие, нельзя давать одинаковое». И вот уже Всеволод Эмильевич рядом со священником, говорит его текст, поясняет: «Большая напористость, сердитость… А около иконы — грызня. Фекла подпала под это настроение. Уже икона ни при чем остается, да и священник ни при чем — тут угрожает какая-то другая нота. Подготовляется *переход* от молебствия к избиению. Оно еще впереди, но уже проглядывает там и тут…»

И мы видим Мейерхольда в образе то юродивого, то самых разных старух, слепцов. Каждая партия значительна. «Высокий говорит, немного юродствуя. Скособоченная старуха тоже юродствует, но в тоне эпилептиков. Тут ритуал церковного притча.

{437} Когда публика достаточно получит этого ритуала, вылезет фраза) так как впереди и сзади ритуальное пение. Контрапунктически злобная фраза — пение… Все на большой эмоциональности. Инициатива должна быть в руках женщин, а не мужчин. Противоборство в руках баб. Тут должна быть и инициатива темперамента, верно организованной эмоции. Надо уметь *резануть* фразу, чтобы она вовремя *трагически* прозвучала».

Есть свои солисты и зловещий хор, и ничего статичного, самые причудливые соотношения, и в них сгустки жизни. И снова Мейерхольд находит мотивировки для каждого исполнителя: «Обращение жены алкоголика: “Пречистая матерь!” — должно быть со слезами, у нее последняя надежда. А пьяный покрывает все голоса, он орет: “Исцелю!” Циничное его пение вразрез с церковным, вовсю звучит залихватская *плясовая*! Отрывистее!.. Но церковное пение должно быть публикой *зарегистрировано*, иначе не будет контраста».

В этот момент Мейерхольд замечает наигрыш у артиста: «Священник, не надо нерва. А вот кликуша несет трагический образ». Мастер уже у другой группы: «Дерутся две бабы — это страшная сцена, надо вам энергично орать. И с этого момента поют другую песню: “Заступница”, “Пресвятая матерь дева” — не на спад, а на повышение. И бабы переключаются с ругани на молитвенное. И опять ругаются».

Каждый из актеров действует. Мейерхольд показывает: «Удар по плечу. “Куда?” Другая замахивается: “Еще мало тебе?!” — Снова удар. Одна баба бросается на колени, истово молясь. И звучит: “Паскуда”. Молясь, продолжает переругиваться. Должен быть контраст между тараторящим пением и медленным произнесением слов».

Мейерхольд ставит циничный дуэт двух расчетливых персонажей — Мироныча и попа: «Они обделывают личные дела во время молебствия. Чтобы реплика священника была доминантной, Мироныч отвечает мягко, скороговоркой. Темп пения неизменно торопливый. Они должны эту икону минимум через восемь сел пронести, чтобы обобрать всех».

Всеволод Эмильевич снимает самую возможность сползания к штампу, к бытовщине. Он упреждает: «Надо, чтобы эта сцена не скользнула в театр сатиры. Фон трагический — толпа калек». Мейерхольд сказал все «курсивно» — он не сторонний тут: понимает людскую беду — потому толпа калек не простое обрамление картины. Они искренне страждут и искренне во лжи ищут защиты. Вот где соль! Он и показывает пропасть, к краю которой они подошли. А поп в противоположность им «способен на ритуал и на гнусную реплику одновременно… Свора людей на этой иконе собирает деньги. Надо в эту сцену {438} еще ввести пару монахов, которые будут греметь деньгами. — “Собиратели денег” — их амплуа. Да, в этой сцене — “торгующие во храме”»…

Но Мейерхольд верен и найденной музыкальной партитуре: «Бытовые, тривиальные реплики нужно держать на фоне бабьих голосов, тогда они приобретут иное звучание-Каждый должен следить за общей музыкой. Ансамблевая полифоническая слаженность. Ухо должно быть на сцене. Одно слово вытекает из другой фразы, одна сцена из предыдущей. Все фразы — результат сосредоточенности и наполнения».

Разработка массовых сцен требовала скрупулезной работы с каждым исполнителем и огромного размаха в общем построении картин. Мейерхольд опять и опять возвращался к каждому образу: ни один участник не оставался безликим статистом. «Поп должен махать кадилом с чувством собственного достоинства, ловко, с ремесленным навыком. *Ритуал — собранность*».

Мейерхольд добивался точного психологического рисунка. Регистр общий — варианты совершенно различные.

Он против элементов комикования, на которые тянуло некоторых актеров именно в этой сцене, где грубые нравы и звериные страсти вызывали у исполнителей потребность в ироническом переосмыслении. Мейерхольд же добивался иного: «Нельзя механически переводить игру из мира внутреннего в мир внешний, нельзя без насыщения играть — эта пьеса *по существу трагическая*, трагический план строится на тормозе, крупная собранность для крупноплановой игры».

Он возвращает на разных репетициях актеров к тем же репликам, мизансценам, ведет к кульминационному выявлению этой неприкрытой звериности.

Конфликт подвигал таких героев темного царства, как Фекла, Мироныч и Полосухин, к насилию. И в этом проявлялось социальное зло, обострявшее привычное, стародавнее, мертвящее. Их стремление к физической расправе, казалось, потрясало самого Мастера как реальность. И он скажет про тех, кто готовился к нападению, разжигая себя: «Выглядят словно разъяренные быки… Что ни выход, — момент бытовой *трагедии. Играть Лескова*!»

Имя Лескова, великого искусника русской речи, не однажды звучало на репетициях «Наташи». Художник, гениально владевший даром через бытовую деталь представить жгучие страсти человеческие, был надобен Мейерхольду, чтобы переплавить бытовую пьесу в трагедийную. Писатель, порой фантастически жестокий в своей правдивости, он всегда был полон преданности таланту души человеческой. И досконально знал самое затаенное в жизни стародавней Руси, притом умел решительно {439} рвать любые путы в судьбе героев, хоть они и погибали, совершая свой бросок.

Тут надо вспомнить и то, как умел Мейерхольд находить союзников среди великих писателей, когда переосмысливал заурядное и транспонировал его в совсем иной план. Как упорно Мейерхольд, преодолевая трюизмы Дюма-сына, превращал мелодраму в трагедию, «вызывая» на репетиции «Дамы с камелиями» Генрика Ибсена.

Чтобы найти наполнение ритуальной сцены в «Наташе», выстроить трагедийный ее план, Мейерхольд и призывал Лескова. Показывая, как не просто было Наташе и ее единомышленникам одолеть враждебную силу, Мейерхольд все более углубленно толкует сцену «Кулацкая вылазка».

«В этой сцене, — говорил Мастер, — сосредоточены основные идеологические стыки: она должна стать одной из наиболее значительных». Потому он так остро подчеркивает в ней моменты экстатические и передает «состояние сектантского ритуала». Каждый возглас выражает стремление к радению. «Первый возглас — первое преддыхание к будущему дыханию». «А пение из-за кулис цепляется, как будто принесенное ветром. Надо давать реплики на гримасе, перед гримасами, на накоплении эмоций, на жесте. Тут возгласы, а не только слова… Возгласы должны быть интенсивными… Надо добиться, чтобы эти маленькие реплики связывались в ткань. Нужно, чтобы партнеры Феклы были бы опорой для нее». Находя мизансцены, порой остро графичные, порой масштаба фресок, Мейерхольд никогда не давал просто любоваться ими. Если вдруг вспоминает он картину Брейгеля «Слепой ведет слепых» — то это и было его требованием толкования образов. На одной из репетиций Мейерхольд говорил: «Надо показывать “калекам” картины Питера Брейгеля, в них есть *ритмы*, которые *необходимо* усвоить».

Мейерхольд помогал исполнителям осмыслить, для чего нужна та или иная мизансцена, ракурс, освещение или декоративная деталь. «Это не формальный момент… это вскрывает содержание спектакля, вскрывает его идею… Основным в спектакле является для нового человека — мысль» — вот что, по-разному обосновывая, упорно повторял он.

Фантасмагория, но вытекающая из реального, — нет преувеличения, есть быт, ставший обобщением. Есть контрасты и смыкания. На сцене много народа — каждый со своей бедой. «Сперва всех объединяет темное, неистовое действие, впихнутое в старые, как бы степенные ритуальные формы. Но они лопаются по швам».

Репетиции долгие — это ведь массовые сцены. Надо каждому «подложить» такой материал, чтобы он загустел всеми красками {440} и засветился. Репетиции до изнеможения — за Мастером никто угнаться не мог.

Мы чувствуем прямое вторжение жизни на сцену. У каждой группы свой потенциал жизни — прошедшей, нынешней, будущей. Некоторые персонажи потом возникнут в другом кругу, в Наташином. Ведь Наташа и перед этой жуткой сценой уже сумела отколоть от «врагини» Феклы такого трудного и несчастного человека, как Фетинья. Ее судьбу Мейерхольд пропишет крупной и верной линией. Эта большая, похожая на каменного идола бабища станет по контрасту ангелом-спасителем для Наташи, отобьет ее жизнь у врагов.

Вот Наташа пытается образумить односельчан. Ее слова звучат наивно, и тем более убежденно. Для этой замутненной толпы она слишком чистосердечна. И вызывает новый приступ злобы. Противоборство во всем. Мейерхольд находит убедительные детали, чтобы оно «просквозило» действие. Он замечает: «Фраза Наташи подчеркивает противопоставление двух терминологий — колхозной и кулацкой». Мастер ищет точных слов, интонаций. Эта сцена угроз сперва разворачивается издали. «Опора Феклы — Полосухин отбегает в глубину сцены, как бы заставляет себя искать». Мейерхольд говорит актеру: «И это страшнее, чем ты будешь обнаженно ожидать реплики Наташи. Ты — убийца». Потом Полосухин мечется от группы к группе, разорвав на груди рубаху.

Одни нацеливаются на Наташу, другие подстрекают к нападению. Высокий мужик демонстративно ломает грабли. «Надругательство! — бросает реплику Мейерхольд. — Первая нота в сцене избиения принадлежит Высокому и старухе, она, как ведьма, способна перерезать горло лошади. Это высокотрагическая фигура, здесь *происходит оргия подстрекательства и разрушения*. У этого акта есть перекличка, — говорит режиссер, — с прологом. Внутренняя линия та же. Командир зеленых должен перекликаться с зачинщиками кулацкого бунта… Скрюченная старуха пела “Гора Афон”, а тут свое лицо раскрывает. Кликуша — это первое *предостережение* к будущему *нападению*. *Она будет возникать огоньком везде. Это тоже фактический убийца.* … Слом ритма, все они застыли, но как бы в движении. Говорят замедленно. Полосухин отвязывает веревку, оглядывается. Две бабы подначивают убийцу — тема непрерывная… Когда “вражье” видит, что никого, кроме Наташи, вроде и нет, — абсолютная тишина. Только звук колокола. Сейчас они бросятся, выкрикнут. Но опять пауза. Перед самосудом — рычат…

Здесь ракурсы важны и верное произнесение слова… Это трагическая сцена! — восклицает Мейерхольд. — Все карикатурное {441} надо в ней снять. Надо все подобрать так, чтобы она вызывала только трагические ассоциации. Сцена погрома не должна быть комической! “Дане макабр”, эпилептики, сцена нищих из вахтанговского “Гадибука”. Надо вспомнить Питера Брейгеля, “Гримасы” Леонардо да Винчи. Вот материал для ассоциации. Этот момент намекает на сцену “Убийцы” Бориса Корнилова. Здесь будет ассоциация с погромными сценами».

Мейерхольд много раз вспоминал, ставя «Наташу», обещанную Корниловым пьесу о современной деревне. Образная сила его поэмы о Трипольской трагедии волновала, будоражила Мейерхольда, была залогом того, что он хотел бы увидеть осуществленным в своем театре на сцене. Тем более, что поэтическое слово Корнилова было действенно и вещественно — метафорично. Мейерхольд понимал, что «слова говорят не только своим значением, но и всеми гласными и согласными, и своей протяженностью, и весом, и окраской, дающей нам ощущение эпохи, местности, быта».

С помощью Лескова и Бориса Корнилова режиссер постепенно насыщал и эту постановку особой атмосферой. «Бытовщины не должно быть. Все несут главное, основное…»

На Наташу совершено покушение. Мейерхольд уже думает об освещении этой сцены. «При избиении Наташи — чуть-чуть солнечного света, — знаете, как проглядывает солнце в пасмурный день?»

Удар, который обрушила Фетинья на голову убийцы, спас Наташу. Самосуд приостановила и Мария, крестная девушки.

Эти эпизоды были решены тоже в трагическом плане. Зинаида Райх, исполнявшая роль Наташи, вела ее с большим наполнением, но сдержанно.

Мария и трое комсомольцев несут раненую Наташу. Мизансцена так решена Мастером, что я слышу неожиданно рядом тихий возглас Шебалина: «Пьета!» Он с каким-то изумлением «прочитывает» вслух образную мизансцену.

Новая сцена, «Разоблачение». Фетинья рассказывает подоспевшим на помощь комсомольцам и председателю сельсовета о случившемся. Мейерхольд поясняет актрисе:

«Последний монолог Фетиньи состоит из коротких фраз. Говорит торопливо, человек задыхается. И напевность, свойственная ей в первом акте, не сохраняется. Здесь Фетинья несет иные функции, и поэтому не надо связывать эту интонацию с предыдущими. Надо забыть в эту минуту, что Фетинья ведет бытовую роль. Надо держать *только страстность*, обусловленную темой рассказа. Это не Вестник античной трагедии, но все же тут *Вестник* налицо». Мастером найден новый поворот в толковании амплуа Вестника.

«Надо монолог произносить не голосово. Она *разоблачает*». {442} И Мейерхольд высказывает важнейший свой принцип: «Нельзя искусственно “народить” свою речь. Нужен импровизированный рассказ, а не действовать и говорить по “пейзанским” пьесам. Тут необходим эффект *внутреннего волнения*. Вам эту сцену надо в кулисах стоя слушать, надо войти в ее дыхание. У вас, до появления на сцене, уши не в кулисах, а на сцене, и оттуда вы выбегаете, как я врезаюсь сейчас из зала на сцену! С фразы вашей “Раным-рано”… начинается рассказ о страшном, отсюда изменение интонаций».

Так, от репетиции к репетиции у Мейерхольда сохранялся эпический посыл в трактовке важнейших сцен — разбег, взятый от постановки пушкинской пьесы. Но тут уж режиссер имел дело с народом, который обрел черты активности. Иная эпоха, иные исторические перекрестки.

И хотя порой ему трудно было продираться через аморфные, однозначные элементы пьесы, он в спектакле показывал, как будоражили застойную жизнь люди, одухотворенные верой в возможность социалистического переустройства. Поэтому отчетливо просматривалась драматичная судьба Наташи, хотя автору пьесы многое хотелось все-таки выпрямить.

Мейерхольд находил средства театральной выразительности, углубляя и лирическую линию пьесы. Ему удалось выявить женственность, страстность натуры героини, захваченной новой деятельной жизнью, ее большое, порой противоречивое чувство к возлюбленному. И потому так сильно и остроконфликтно прозвучали эпизоды, связанные с историей этой любви. Колхозный механизатор Федор, человек недюжинный. Он порвал со своей приемной матерью Феклой, заново начинает собственную жизнь, освещенную любовью к Наташе. Но срывается. Самое темное в среде, в которой он рос, — инстинкт собственничества и связанные с ним проявления насилия. В разгар любви к Наташе, из ревности, Федор избивает девушку. В этой сцене проступает внутренняя перекличка со сценой избиения Наташи в третьем действии. И хотя тут все другое, но есть отзвук пережитого. Что же, тот, кто решился быть последовательным в утверждении новых начал, зачастую первым оказывается под ударом. Так случилось у Наташи. Она потом одолеет и эту беду, но в сцене ревности Федора прозвучал сигнал тревоги, предупреждения. Мастер опять акцентировал тему одоления темного, кондового. И это было особенно смело, да еще по тем временам, когда конфликтное в современности полагалось притушевывать. И очень последовательно снимал Мейерхольд в этой пьесе элемент натуралистический. Если в «Борисе Годунове» для разработки некоторых образов режиссер временно «бытовил» их, то в «Наташе» все происходило наоборот с самого начала. Натурализму Мастер объявил последовательную войну.

{443} Но финальные эпизоды пьесы было крайне трудно «вытащить» даже такому режиссеру, как Мейерхольд. Однако многие картины последнего действия нашли свое не случайное, а внутренне оправданное сценическое решение. Режиссеру удалось в них передать радостное состояние людей как раз в моменты их самого непринужденного общения, и тут массовые сцены обрели новое, высветленное внутренней музыкальностью звучание. Об этом написала по моей просьбе литератор-переводчик, а в то время юная художница Татьяна Литвинова. К Театру Мейерхольда и в ту пору тянулось очень много одаренной молодежи, занимающейся искусством!

Начинающая художница, Татьяна Литвинова делала наброски во время репетиций и спектаклей. Литвинова рисовала и на репетициях «Наташи». Она вспоминает сцену, где за столом сидят несколько человек. Рядом стоит Наташа и рассказывает им, как была в Кремле, получала награду. «Ну‑ка, ну‑ка расскажи», — говорит один из слушателей, поворачиваясь к ней.

«На сцену выбегает Мейерхольд. Сидящие в зале видят силуэт его со спины: против света он кажется неожиданно длинным — как тень… Мейерхольд показывает. Он — и слушатели и рассказчица. Актеров, только что игравших в эпизоде, можно было пересчитать: шесть, семь, восемь человек на сцене. Мейерхольд играл *толпу*. Это было чудо непостижимое. И все же оно, очевидно, поддавалось профессиональному анализу, ибо актеры после показа играли совершенно иначе. Теперь, слушая рассказчицу, они сидят лицом к публике, кто в пол-оборота, кто спиной, и у всей группы *появляется объем*. Одно слово, взволнованно произнесенное рассказчицей, производит электрическое действие. И при словах: “Ну‑ка, ну‑ка расскажи!” — все поворачиваются к ней лицом, а к нам, публике, в профиль. Получается: вся группа “плоская”, а рассказчица — “объемная”, и теперь — она центр, к ней устремлено внимание не только слушателей на сцене, но и наше, из зрительного зала. *Зрители сливаются с “толпою”* на сцене и с нетерпением ждут дальнейших слов рассказчицы.

Другой эпизод происходит на первом плане, без ходов в глубину, барельефом. Не совсем в центре, боком к зрителю — лесенка-стремянка. Несколько женщин украшают сельский клуб перед праздником. Они группируются по обе стороны лесенки, одна или две из них забрались на перекладины. Меж рук у них течет лента кумача, и они судачат о своей подружке (Наташе. — *Л. Р*.), перечисляя материи, из которых пошиты ее наряды… Кумач бесконечен. Его вытягивают из корзины, которую держит в руках женщина, стоящая на стремянке. Продолжая болтать о Наташе, она, держа корзинку, спускается на пол.

{444} Мейерхольд хлопает в ладоши — это не аплодисменты, а сигнал; “Стоп!” — и вбегает на сцену. Он берет у актрисы корзину с кумачом и, спускаясь с лесенки, чуть поворачивает корзину к зрителю — так, что виден кумач на дне ее. Мелочь, незначительный ракурс, *а все меняется*. Перед нами классическая композиция художника эпохи Возрождения. Поражало богатство живописных ассоциаций, возникавших у Мейерхольда, когда он строил мизансцену. Он никогда не прибегал к дешевому иллюстрированию эпохи. Ассоциации его были глубокие, порой далекие, подчас непостижимые и всегда волнующие своей точностью».

Это воспоминание, кроме всего, подтверждает, что доверие Мейерхольда к современному зрителю было совершенно оправдано. Ставя пьесу из жизни деревни тех лет, Мейерхольд стремился выявить то, что действительно объединяло артистов и зрителей, — глубинные, подлинные мотивы жизни *народной*…

Середина ноября 1936 года. Идет репетиция инсценировки по роману Николая Островского, но и в эти дни Пушкина он не забывает ни на один день. Мейерхольд внимательно следит за происходящим на сцене, хотя пьеса еще не сладилась у автора первой инсценировки В. Рафаловича. Мейерхольда это нервирует, но он упорно работает, то и дело заговаривая по разным поводам о Пушкине, о его театральных принципах. Мастер слушает некоторое время, как говорят актеры, потом решительно снимает взятую некоторыми из них печальную ноту. Из зала звучит его голос: «Роман Островского не написан в тоне Массне!»

На сцене пытаются сыграть эпизод «На паровозе», и режиссер настаивает: «Интонация многое определяет, необходимо ее слышать и тщательно относиться к построению речи». И вдруг Мейерхольд толкует о том, как важно, чтобы начался пушкинский период в развитии советской литературы. Он вспоминает Льва Толстого. Видно, Мастер мечется, ищет, как бы преодолеть рыхлый текст инсценировки. Он уже идет по проходу зрительного зала к сцене и говорит на ходу: «В 1904 году я ехал паровозом из Кутаиса в Тифлис, надо было поскорее добраться, на железных дорогах начинали бастовать. Я устроился на паровозе, только они еще и ходили. Паровозная команда и те, кто оказались пассажирами, молчали. О событиях ни слова. Ни одной реплики о том, что должно было произойти. Есть работа, которая не дает говорить. Есть, во-первых, темп ведения паровоза, а вести паровоз вовсе не значит: повернул ручку и можешь произносить монолог! Красноречивый жест иногда не меньше слова значит!»

{445} Новое драматургическое произведение по мотивам романа написал Евгений Габрилович. Многие сцены в нем сымпровизировал Мейерхольд, и автор опять переписал их заново. Возник еще один вариант пьесы. Тут не было ни элементов повествовательных, ни плакатных, и не походила она на иллюстрацию к роману. Знакомые мотивы сплетались в иную, остро неожиданную сценическую жизнь. В ней не было особых сюжетных хитросплетений, но все девятнадцать эпизодов были сплавлены воедино. Они выстраивались в хронику недавних времен — до них можно было рукой дотянуться. Возбуждая в нас волнение, отклик, они требовали размышлений. «Мыслительный аппарат зрительного зала еще сложнее, чем мыслительный аппарат одного человека, — говорил Мейерхольд, — а здесь сидят тысяча человек, да еще совершенно разные… Происходят разные ассоциации, море различных ассоциаций, море различных впечатлений… Возникает новая воспитательная задача театра».

Столкновение страстей и характеров проявляло суть событий. Пьесу назвали верно: «Одна жизнь». В ней была «судьба человеческая, судьба народная». Правдивость спектакля сказалась и в том, что романтическая хроника несла в себе элемент трагедии.

Речь идет не об оценке пьесы, о спектакле. Мейерхольд однажды назвал его поэмой. В нем проступал свой лейтмотив — одоление.

Сцены гражданской войны поставлены были в самых неожиданных планах, чеканно. Понятие поэтического на сцене переосмысливалось. Юноши и девушки тянули железнодорожную ветку среди холода, разрухи, под пулями бандитов, а зрителя захлестывало ощущение созидания. Героизм в спектакле не был просто заявлен, он определялся характером развития напряженного действия. Его проявления были конкретны и психологически достоверны, поэтому здесь чередовались сцены тонко лирические и эпические.

На репетициях «Одной жизни» царил дух импровизации, поиска и точного расчета времени. Стремительность действий потребовала расширения сценической площадки. Выход был найден — слева и справа от основной сцены выросли «крылья» — две маленькие площадки. Прикрывали их специально сконструированные призмы, укрепленные на тросах. Их легко было поднять и опустить. Теперь эпизоды могли быстро меняться, иногда действие на маленьких площадках воспринималось, как аккомпанемент главному, происходящему на центральной.

Решения эпизодов контрастные, смена ритмов происходит внутри каждого из них. Но если Мастеру кажется, что поставленная {446} картина вырывается из спектакля, он безжалостно от нее отказывается.

На одну недолгую жизнь Павла Корчагина, Сережи Брузжака наваливается столько напастей, что этого хватило б в другие времена на добрую сотню лет.

Когда-то нас заколдовывала фраза ибсеновского героя: «Юность — это возмездие». В спектакле, который мы увидели, юность дискредитировала врага своей духовной силой. И в самых жестоких сценах, когда с нею разделывались беспощадно, она как бы высветляла пространство вокруг себя. И тем более отталкивающими выступали образы, враждебные ей. Их было много — врангелевцы, жандармское офицерье, немецкие оккупанты и бандиты-налетчики.

Эти сцены были поставлены с такой силой, что позднее каждый из нас, видевших спектакль, не однажды вспоминал их во время Великой Отечественной войны на фронте. В мае 1944 года мы пришли в Севастополь после трудного штурма. На северной его стороне я увидела памятник генералу Хрулеву, герою Первой обороны, «расстрелянный» развлекавшимися оккупантами. И я отчетливо вспомнила, как на сцене нашего театра осенью 1937 года немецкий офицер с наслаждением стрелял в картину Рубенса. Это был идиотизм, возведенный гитлеровцами в жестокий культ. Так поставил Всеволод Эмильевич эпизод «Немцы допрашивают Павла». И придумал его сам.

Он уже больше не репетировал трагедию Пушкина, но все возвращался к ней, ставя другие пьесы. Зачин этой сцены, хотя и парадоксально, на особый лад тоже был связан с Пушкиным.

Сидя в кресле, затянутый в мундир немецкий барон — его играл Сергей Мартинсон — листал томик Пушкина. Его руки как бы прощупывали книгу. Они вызывали у зрителей пристальный интерес и брезгливость. Барон говорил врангелевцам, что книга эта — «Капитанская дочка» — ему стоила бессонной ночи. Врангелевский офицер, заглядывая через плечо барона, в перебивку ему, читал вслух строки из повести. И так по очереди они выхватывали только то, что им было понятно и даже доставляло садистическое удовольствие — про башкирца: «С трудом шагнул через порог — он был в колодке. У него не было ни носа, ни ушей… а потом он открыл рот, в котором вместо языка шевелился короткий обрубок…»

«Остальное в этой книге неинтересно», — сказал барон и кинул «Капитанскую дочку» на пол. После этого сразу он приказал ввести арестованного, и тут вводили истерзанного Павла. Сцена с пушкинской книгой готовила зрителя к восприятию того, что угрожало Павлу, выявляла всю подоплеку его врагов. Допрос перемежался пытками, Павла дважды уводили. Из‑за сцены доносились удары, а барон, стоя в дверях, глядел туда, {447} где Павла пытали… Как и многие другие сцены, и эта была поставлена в разных и крайне интересных вариантах.

Павла уводят совсем. Барон приказывает привести «двух красоток». Тут начинались идиотские садистские «шуточки»: стрельба в Рубенса, издевательства над девушкой Саррой. В первом варианте — Сарра убивала барона, девушки совершали побег. Во втором — эпизод заканчивался бегством барона и его приспешников. Наступали красные. Поставлено это было остро, динамично, и убегали не только оккупанты, но и тени их — так освещена была сцена. И в том таился особый смысл — немнимые злодеи были мнимыми людьми.

Одна из ярчайших сцен первого действия, а состояло оно из девяти эпизодов, была «Голуб устраивает вечеринку». Тут происходит бал, в сущности, вовсе мнимых людей. Хотя каждый персонаж получил острую характеристику и нес в себе приметы своего времени, было во всех них нечто фантасмагорическое. Не случайно Мейерхольд подчеркивал и бешеный темп их жизни и мелькание лиц. Они появлялись на сцене неожиданно и так же исчезали. Их будто ветер сносил.

Скандал, угар, но ни одной натуралистической мотивировки. Важно было другое — сила образных определений.

Вот в буфете, на вечеринке атамана, развертывается сцена пошлого ухаживания Голуба за чужой дамой. Из почтительного страха и страсти к подглядыванию «гости» прячутся за колонной: «Высматривайте, как птицеловы, тяните шеи, из своей “засады”», — советует Мастер. И на канве танго плетется мелкая ячея злобы этих бессильных людишек.

Мейерхольд сам на репетициях создает калейдоскоп лиц, летящих мимо и мимо в танце, в скандале, в угарной жизни. Одна пантомимическая сцена сменяла другую. Они вспыхивали то на фоне мазурки, то штраусовского вальса. И если даже с присущей ему решительностью Мейерхольд потом пожертвовал этой сценой, чтобы не вносить в уже цельно зазвучавший спектакль слишком яркие бенгальские огни, то множество этюдов, сыгранных во время ее постановки, обогатили всех артистов, принимавших участие в репетициях. Это был тренаж высочайшего класса.

Мейерхольд и во время гастролей усиленно работал над пьесой. Из Ленинграда мне писал студент училища Анатолий Чулков, исполнитель роли Сережи Брузжака:

«Опять я видел сегодня не то Бориса Годунова, не то самого Ивана Грозного. И сейчас, ночью, писать об этом жутковато, хотя, как ни смешно, я одновременно и радуюсь. Сегодня была репетиция “Сцены казни” в чужом для нас, непривычном помещении Дворца культуры. Мейерхольд “воюет” с нами — неумехами. Тащим на сцену все доступное, во всю мочь проявляем то, {448} что он называет внешним темпераментом. Помните, как влетело мне за моего Молодого человека в “Пире во время чумы”… Опять спотыкаясь на том же, скребу с поверхности. А он, наверное, чтобы от этого нас отвадить, учил сегодня, как наполнять паузу. Во время нее можно, оказывается, решить и участь человека — в какую-нибудь там минуту или, того похлеще, — секунду. Тут вот решилась в паузе участь наша — комсомольцев… Если б вы видели, как жандармский офицер всматривался в наши глаза. Знаете, как Мейерхольд это может! И какая-то там секунда для меня растянулась целой вечностью. Потом, в гостинице, подумал: “Не приведи такое в жизни!” А сказал он одно слово. Но как? И какое? “Повесить!..” А ведь и “дела” всего-то у него было в этой мизансцене, что вертел он, обыгрывая, папиросу. Но в руках у него она будто жизнь наша, как у Кащея Бессмертного в лапах».

Мейерхольд не ошибся, назначив Анатолия Чулкова на роль Сережи Брузжака. Для этого совсем молодого артиста характерно было умение вдумываться.

Как и в «Наташе», Мейерхольд занимал в «Одной жизни» многих студентов училища и молодых актеров. Так, роль Риты исполняла одна из самых талантливых студенток Валентина Назарова. Она еще в студенческих спектаклях обратила на себя внимание интересным исполнением характерных ролей. Принимая экзамен по художественному слову, Мейерхольд сразу выделил из тех, кто читал Маяковского, Валентину Назарову, Исаака Кастреля и Анатолия Чулкова. Голос Назаровой удивительного тембра, с большим диапазоном, показался Мастеру «многообещающим». А ее безбровое, широкое лицо с чуть курносым носом, говорил он, способно к преображению. И Назаровой, которой раньше прочили лишь комические роли, поручили играть в «Одной жизни» главную героиню. В пьесе Габриловича этот образ получал иное развитие, чем в романе, он был гораздо более лиричным.

И тут сказался подход Мастера к выбору актеров, его понимание их индивидуальности. Всеволод Эмильевич с юмором относился к режиссерам, которые искали исполнительниц по принципу «картинки-олеографии».

Требовательность, доходящая порой до жестокости, и огромное доверие были свойственны Мейерхольду в равной, я бы сказала, удивительной мере. На каждой репетиции он, будоража фантазию участников спектакля, помогает им высвобождаться от «общепринятого», избавляет от штампа, и вот уже Чулков — Сережа Брузжак проявляет свои свойства актера «романтической направленности», а у Назаровой ярко проступает присущий ей темперамент.

И снова постигают актеры в процессе развертывания каждой {449} картины, что «мизансцены строятся на законах ассоциации, и их роль еще большая, чем гармонизация в музыке». Не случайно Мастер говорил: «Какая-нибудь мелодия в руках Хиндемита — одна, в руках Стравинского — другая, в руках композитора фашистского — третья. Так что мизансцена играет такую же роль, как мелодия, которая *сказывается* в произнесенной фразе, во внешнем рисунке. Мизансцена работает на ассоциативных способностях зрительного зала, и вот, угадывать, чем бы вызвать нужную ассоциацию, это задача театра».

Мейерхольд, ставя сцены, исполненные буквально искрометного веселья, порой шел совсем от обратного.

Павел только что выписался из госпиталя, едва он попробовал подняться на нарах, его скрючивает пронзительная боль. А ведь надо вести дальше железнодорожную ветку на Боярку, людям дрова нужны, тепло. А в бараке холодно, и никто не трогается со своих нар, нарастает недовольство.

Мейерхольд уже рядом с Павлом — Самойловым. Он заставляет себя подняться, берет в руки гармонь, тут же передает ее другому, чтобы в движении одолеть свой недуг. И вот Мейерхольд уже прошелся по кругу, он идет быстрее и быстрее, поводя плечами, раззадоривая всех, кто на него, Павку, глядит. И мчится навстречу приподнявшимся ребятам и требует, чтобы и они входили в пляску и выбивали плясовой ритм на нарах. Мастер пустился вприсядку, и тут возникало ощущение именно того преодоления, которое нужно было для звучания всего спектакля.

Потом эта сцена получила еще особое, скользящее освещение, которое увеличивало ее экспрессию. И после сыгранного — последние реплики Павла — Самойлова, звавшего на строительство, как в атаку, заставляли поверить в истинность всего происшедшего.

… Ветка на Боярку построена. За сценой идет концерт — ребята счастливы, они веселятся.

Кстати, и эта сцена тоже имела свои варианты. Сперва концерт шел «на зрителя». На его фоне, «на ковре вальса», как говорил Мастер, разворачивалось объяснение Риты и Павла. Тут проявлялись психологические особенности двух влюбленных, происходила их своеобразная дуэль. Оба напряженно следили друг за другом.

Сперва разговор шел о малозначащем, потом прорывалось сокровенное, и мейерхольдовское образное определение дает тональность этой лирической «дуэли»: «Павел, как птица, одним крылом чертит по земле, другим — по небу». Режиссер учил Назарову — Риту отваге сценической откровенности; в ее отношении к Павлу есть и нескрываемое восхищение и тревога. Она же знает, что он выдюжил и как жестоко болен. И Мейерхольд {450} напоминает — для актера все имеет значение: «Руки могут вести разговор, как в китайском театре, без слов». Мастер говорит о глазах актера: «Я с вами долго говорю, вы молчите. Вы улыбнулись глазами. Нахмурились глазами. Уголки губ дрогнули. Это самое выразительное…» И вот уже Назарова играет мягче и тоньше.

Мейерхольд не только сам слышал все более проступавшую музыкальность спектакля, он помогал актерам «опираться» на музыку и находить ритмы своего сценического поведения.

Многие вспоминают мейерхольдовские показы, но важно и то, что Мейерхольд играл порой именно данного актера, в данном образе, как правильно заметил Габрилович. Мастеру невозможно было подражать, но за ним хотелось ринуться. И еще помогал актерам Мейерхольд-зритель. Едва исполнитель начинал справляться со своей ролью, овладевал ее рисунком, проявлял подлинный артистизм, Мейерхольд ободрял его, помогал совершенствовать игру. И его непосредственность взволнованного зрителя окрыляла исполнителя.

Он по-разному варьировал мысль, занимавшую его, и в этой постановке, где звучала подлинная трагедийность.

«В искусстве самый большой и важный двигатель — это волнение. Если поэт лжив, написал лирическое стихотворение с малым волнением, вы сразу увидите, что оно сделано человеком, мало волновавшимся. А как только прочтете лирические вещи Пушкина, Лермонтова, то вы увидите, что лирическое стихотворение является результатом мучительных ночей человека, влюбленного или в идею, или в женщину, или в мать, или в какой-нибудь подвиг человеческий. Волнение — это обязательно».

И не случайно в лирическую сцену Риты и Сережи Брузжака он ввел сюжет наивный и пленительный — юноша дарил любимой, как свое собственное, переписанное им стихотворение Лермонтова «Белеет парус одинокий». И это на фронте, накануне гибели.

Но ведь и сам Мастер не умел, да и не мог обходиться без поэзии, музыки и живописи. Принимая один из студенческих спектаклей, Мейерхольд сказал: «Лучшие актеры и актрисы советовались с художниками и поэтами». И мысль эту он никогда не упускал из виду.

В эпизоде «Степь», совсем близко к зрителю, на авансцене, совещаются трое командиров. Они сверяют свои карты — впереди бой. Одолевая безмерную усталость, командиры обдумывают предстоящее. Только их фигуры выхвачены из мрака ярким светом. И тут как бы присутствует Петров-Водкин. Вся пластика этой нелегкой сцены, ее атмосфера, и то, что подразумевалось на втором плане, за тремя командирами, невольно связывалось {451} с композициями именно этого художника, с которым долгие годы Мейерхольд не терял творческого контакта. И хотя на картине Петрова-Водкина «После боя» трое командиров не стоят, а сидят на переднем плане, невозможно не вспомнить их взгляды, руки, вдумчивую сосредоточенность. И проступали на картине в синеве «второго плана» образы смертного боя тех, кто вел его…

В поэтике этого спектакля особенно отчетливо проглянуло сродство с кинематографическим искусством. О кинематографических образах Мейерхольд не случайно вспоминал и на репетициях «Бориса Годунова». Чтобы показать состояние Бориса в сцене «Царские палаты», где настигает его одна беда за другой, так что он едва переводит дыхание, Мейерхольд напоминает о Чаплине. «Его функция — получать удары. Это же самое в “Борисе Годунове”, только в трагическом плане».

Ставя «Одну жизнь», в монтаже эпизодов, в композиции их, в динамике, чередовании и совмещении разных планов, в действии на трех сценических площадках Мейерхольд был в сродстве с кинематографией. И невольно мы вспоминали, что именно он подготовил к самостоятельному творчеству такого мастера ее, как Сергей Эйзенштейн. В постановке массовых сцен, в освоении пространств и сценического времени было то приближение к кинематографичности, которое еще более подчеркивало осмысление современности.

Мейерхольд варьировал до бесконечности построение сцен в разных планах, и оживали их диагонали, ширился горизонт, все новые точки зрения обретал зритель. Мейерхольд призывал учиться у кинематографа, как он это делал уже в двадцатые годы, даже для того хотя бы, чтобы кинематографически осознать паузу. Ей придавал он огромное значение, особенно в трагедии.

Одной из трагедийных вершин спектакля был эпизод «Смерть Семы». В конце пятидесятых годов Лев Наумович Свердлин говорил мне, что смерть Семы он сыграл убедительно потому, что уже в массовых сценах Мейерхольд помог ему найти особый характер этого, в общем-то неброского и совсем негромкого героя. «На собрании и то говорил я так, что меня почти не слышно было. А потом среди разноголосицы, как определял Всеволод Эмильевич — “орева”, в какую-то паузу, можно было протиснуть свое слово совсем скромно. И контраст громкого фона собрания и тихого голоса одного паренька был первой нотой, которая помогла мне нащупать тропку к внутренней жизни Семы Зельцера». И мы все помнили, как еще на репетициях «Бориса Годунова» Мейерхольд говорил об «особом искусстве абсолютно четкой скромности».

Эпизод «Смерть Семы» шел сразу, по контрасту, после лирической {452} «дуэли» Павла и Риты. Озорные, смеющиеся ребята вбегали на сцену после концерта, а Сема Зельцер — Свердлин затевал веселый спор с рабочим Зулаком — его играл Абдулов. Шла дискуссия, как и кто потом, когда все устроится, жить будет. Сема мечтал стать изобретателем, Зулак — капитаном. И вдруг выстрел. Тревога. Первым с винтовкой в руках Сема выбегает из барака. Через минуту его уже вносят товарищи. Он тяжело ранен.

Как умирал Сема — сперва сыграл Мейерхольд. Он вспомнил пережитое, увиденное в гражданскую войну. Свердлин умирал на сцене чуть иначе, но и в той и в другой трактовке была пронзительная человечность. Текста у Свердлина было немного, слова продирались сквозь боль медленно. Они были о том, что уходит жизнь, а он так и не «вытянул в Эдисоны». Потом Сема диктовал письмо сестре Соне и впадал в состояние бреда. Мейерхольд воспроизвел сцену из «Войны и мира», предсмертный бред князя Андрея. Мы слышали, как таяло время и как оно тянулось. «И пити-пити-пити-пити… И‑ти‑ти…» А Семе Зельцеру мерещилась совсем рядом сестра, и будто она играла, а он просил: «Не играй! Не играй!» И не было ни ноты сентиментальности в этом. Все было трагично. И хотя во время войны нам, рядовым ее участникам, суждено было не раз видеть гибель друзей, не потускнело то, что открылось нам тогда, еще до войны, на небольшой сцене мейерхольдовского театра.

«В этом и состоит система игры, — говорил Мейерхольд, — что когда уже знают мизансцену, то всеми силами своего дарования стремятся так сделать, чтобы никто этого построения мизансцены не заметил, но почувствовал».

Тема одоления, когда Павел потерял зрение, набирала в последних эпизодах спектакля особую силу. В них даже ощущался, как это ни парадоксально, своеобразный пролог к новой битве человеческой — обузданию слепых сил природы.

Мейерхольд в образе слепого Павла не только поразительно жил на сцене, заново обвыкая мир. Он держал зрителей в сильнейшем напряжении, хотя ничего экстраординарного не делал. Но от него нельзя было оторвать глаз. Его руки, спина, голова и каждый шаг приковывали внимание.

Все приобретало значение: и как он подходил к книжной полке и вынимал книгу, ставил ее на место, как «прослушал» улицу, постояв у окна, как одевался и ожидал прихода матери.

И отчетливо прозвучали, как камертон к исполнению этих сцен, слова Мастера, который очень дорожил своими беседами с Николаем Островским: «Я его не видел лежащим, я его видел ходящим по комнате».

Только тут Всеволод Эмильевич разрешил себе апеллировать к трагедии самого автора романа, но сделал это со всей присущей {453} ему тактичностью. Самойлов сыграл эти сцены с большой силой. Спектакль смотрели мать и сестра Николая Островского. Хотя никакого физического сходства тут не было и артист его не искал, но потрясенная мать твердила, что увидела сына. А была она человеком недюжинным, с огромным самообладанием и чутьем.

В этом романтическом спектакле поражала его жизненная достоверность. И тут сказалась верность пушкинским заветам. И припоминались слова Мейерхольда: «Пушкина в Хрониках Шекспира поразило прежде всего *искусство изображения действительной жизни*».

В трактовке и образах постановки «Одной жизни» проявилось искусство, достойное этого завета…

Минуло сорок лет, но поиски Мастера, его открытия остаются насущно нужными нашему театру, художникам, композиторам, драматургам, а значит, зрителю и слушателю.

В то время, когда Мейерхольд вынашивал свои новые работы, три совсем разных спектакля, он писал:

«Мы должны создавать серьезную трагедию, подлинно народный театр всеми мобилизованными нами средствами выражения. На базе изучения культур прошлого мы должны выработать тот язык, который соответствует языку нашей эпохи».

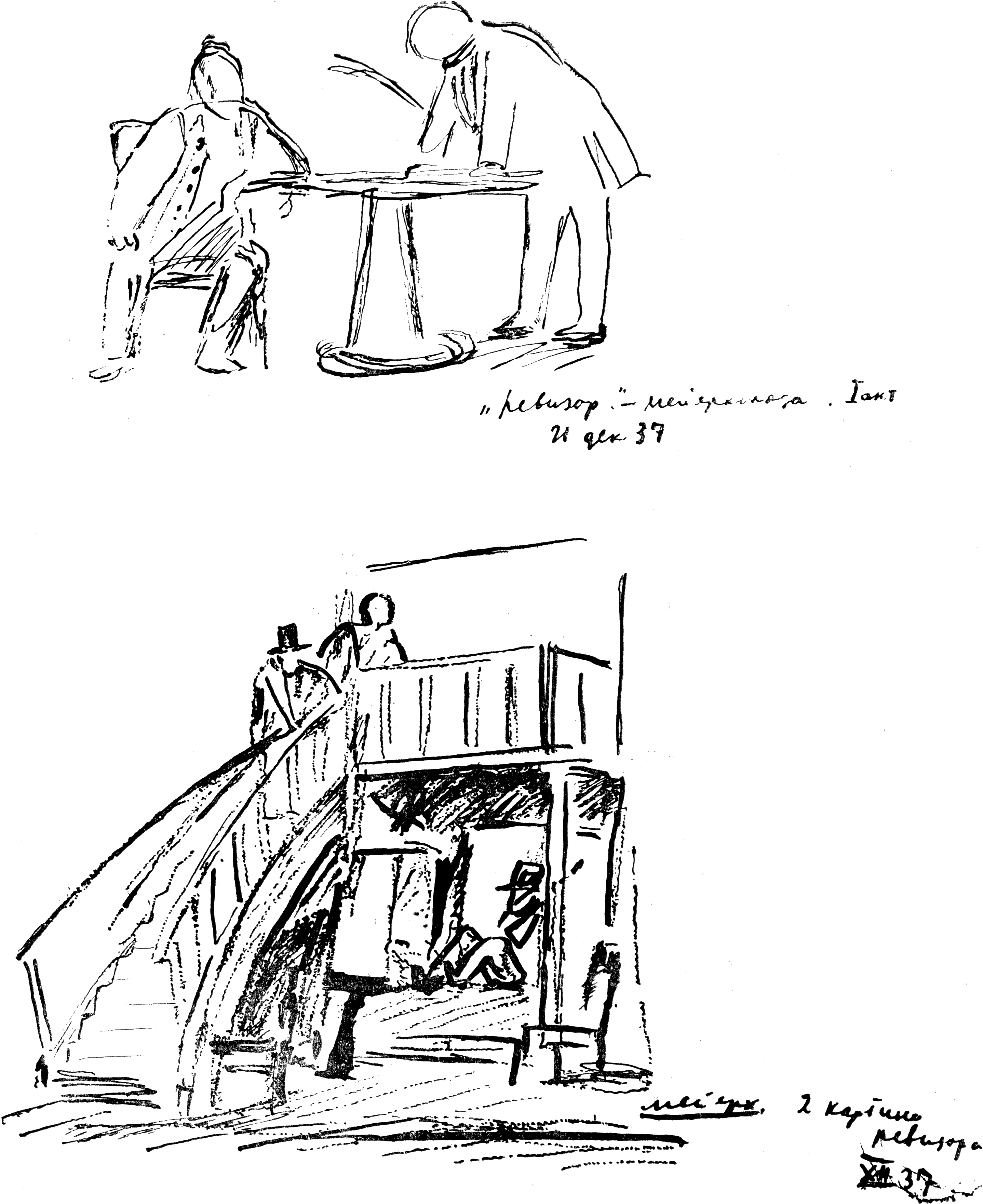
Это было не декларацией, а живой творческой практикой, пожалуй и заветом нам, ученикам его, и тем, кого неизменно считал он первым другом настоящего театра — *современному зрителю*.

## **{****454}** Ольга Фейгельман Молодые художники на спектаклях Мейерхольда

Молодые художники, как я более зрелые, стремились на спектакли мейерхольдовского театра. Некоторые по многу раз смотрели «Ревизор», «Горе уму», «Лес», «Даму с камелиями» и другие постановки.

Когда-то начинавший как художник, а впоследствии оператор и кинорежиссер, Сергей Урусевский вспоминал, как в 1936 году он и его товарищи задумали делать зарисовки спектаклей в Театре имени Мейерхольда. С этой целью они сочинили «отношение» от имени руководства Института изобразительных искусств, адресованное непосредственно Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду. В нем были названы художники Виктор Вакидин, Виталий Горяев, Сергей Урусевский. Впрочем, Урусевский позднее признавался: «Я и Виталий, скорее, просто пристроились к серьезному Вакидину, который и взаправду готовился делать зарисовки, а мы намеревались больше смотреть спектакли и смотрели. С упоением, иначе не скажешь. Некоторые по многу раз».

Художников привлекала игра актеров и необычайный замысел, режиссерская изобретательность, совершенно новое освоение сценического пространства.

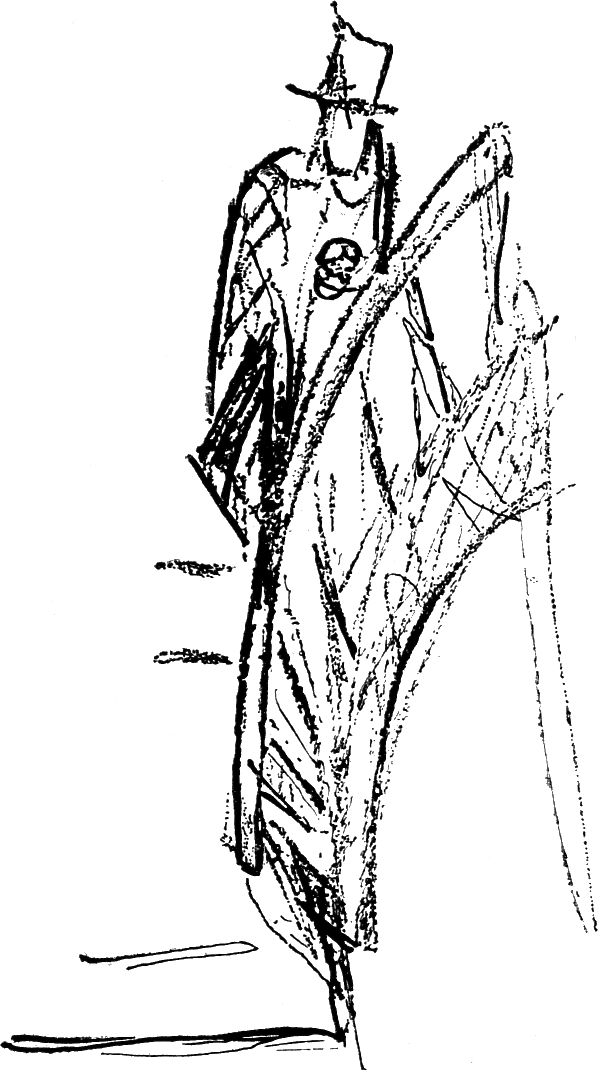


Виктор Вакидин делал наброски на спектаклях «Ревизор» и «Свадьба Кречинского». Он обращал внимание на типаж, на {457} архитектонику мизансцен и на то, как режиссер при минимуме аксессуаров, которыми пользовались актеры, подчеркивал значительность эпизодов, смысл происходящего. Наверное, нельзя определить словами то, что было пережито, понято художниками в Театре Мейерхольда, и то, что позже они использовали в своем искусстве. «Мне почему-то кажется, — говорил Урусевский, — ничего за нами не пропало, и в том, что Вакидин, серьезный график, делал и искал все эта годы, и в неожиданных гротесках Горяева, и, быть может, в моей работе в кинематографе».

Каждый художник примечал то, что более всего отвечало его потребностям. В этом смысле характерен рассказ Виталия Горяева: «Я отважился заговорить с Мейерхольдом о цели прихода молодых художников в театр. Всеволод Эмильевич, уловив, что интерес наш искренний, посоветовал мне: “А вы лучше рисуйте то, что происходит за кулисами. Это, ручаюсь, разнообразный и неожиданный материал. Тут и готовые жанровые сценки, да и какие угодно”. Как раз в этот момент Зинаида Райх разговаривала с пожарным. Она была одета в платье эпохи семидесятых годов прошлого века — в тот день в театре шла “Дама с камелиями”. Мейерхольд продолжал: “Взгляните на эту смесь эпох! — и добавил: — Как необычен взгляд со сцены в зрительный зал. А самая обычная закулисная жизнь?!”» Горяев тогда увлекся и с азартом принялся делать наброски. Он находил за кулисами много интересного, и сами собой возникали, казалось бы, невероятные сопоставления. Но рисунки не сохранились, во время войны случился пожар, и они сгорели.

Самую же большую и в своем роде примечательную работу выполнил художник Иван Безин, погибший на фронте в дни Великой Отечественной войны. Он очень интересовался спектаклями Мейерхольда, но особое пристрастие питал к постановке «Ревизора». В 1936 и в начале 1937 года он сделал многочисленные наброски во время этого спектакля. К моменту, когда Безин пришел в театр, он, в сущности, был уже сложившимся профессиональным графиком. И кроме того, выполнял работы в монументальной мастерской Владимира Фаворского и Льва Бруни. Серия его карандашных рисунков к «Ревизору» (сохранилось пятнадцать листов) осталась единственной и притом «неофициальной» работой, связанной с театром. Он, рисовавший портреты, композиции и пейзажи, занялся для себя работой новой и непривычной.

Законы сцены, сложные перипетии действий, движущийся на сценической площадке актер, образные мизансцены едва ли имели что-либо общее с его станковой графикой. Помимо всего прочего было еще одно принципиальное отличие: не художник подчинял модель себе на длительное время, а сам как бы {458} подчинялся ей. Это требовало дополнительных усилий, особо концентрированного внимания. Ведь перед ним был непрерывно изменчивый в своем движении и пластике артист. Причем темп и своеобразие движения актера на сцене влияли и на характер пополнения самого рисунка. Не учитывая, в частности, этого, нельзя оценить значения попытки художника, которую несомненно не дублируют ни сохранившиеся описания игры артиста, ни фотографии.



Пьеса в Театре Мейерхольда была разбита на эпизоды. Графическая целостность их, острый динамизм, с особой силой выявленный в актерской игре, не только был воспринят художником, но и кинематографичность подобной динамики продиктовала и возникновение серии кадров — рисунков Безина. Число кадров на листах было от двух — пяти до десяти — пятнадцати. Вместе они порой создавали образ всего эпизода.

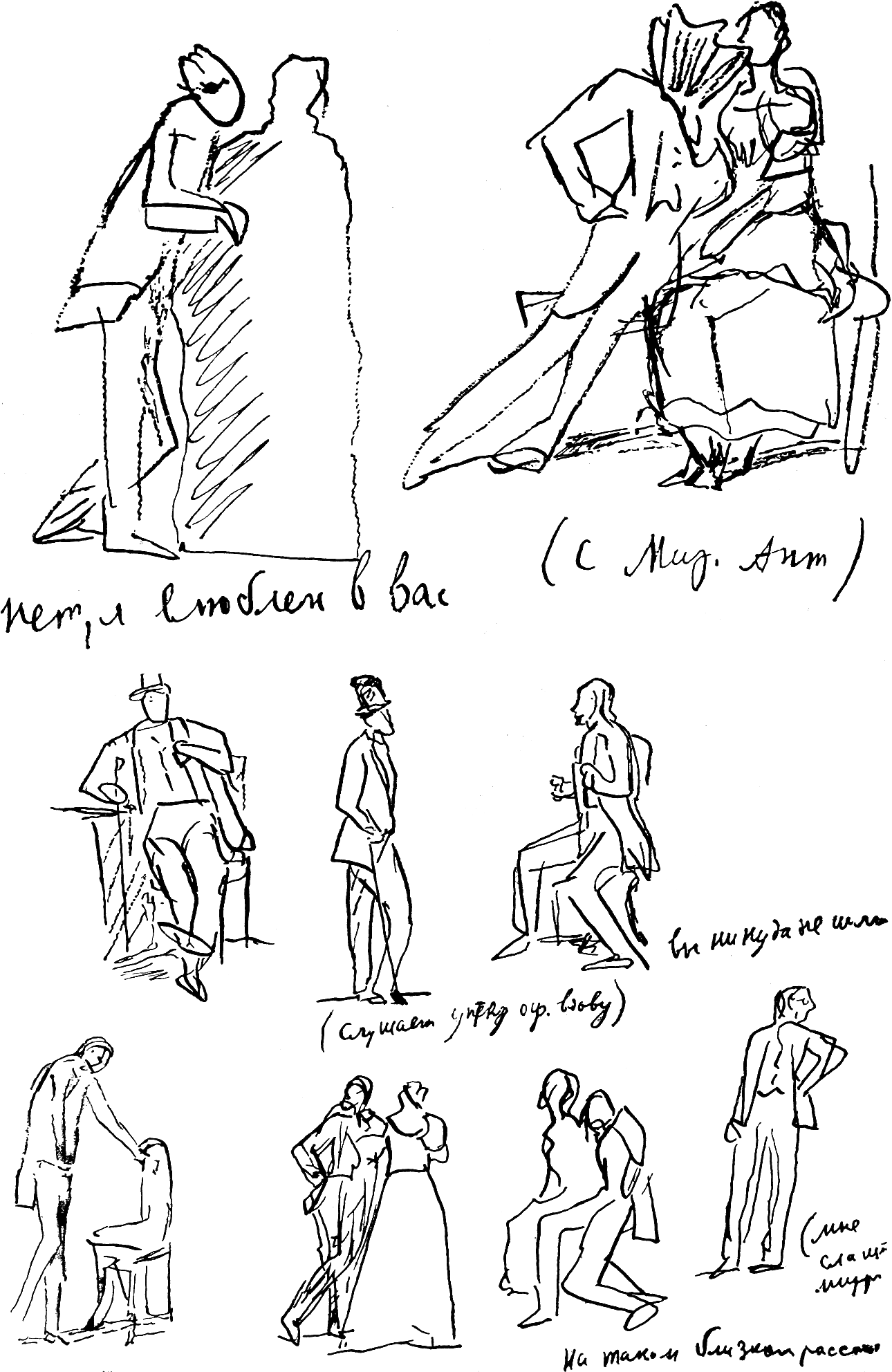
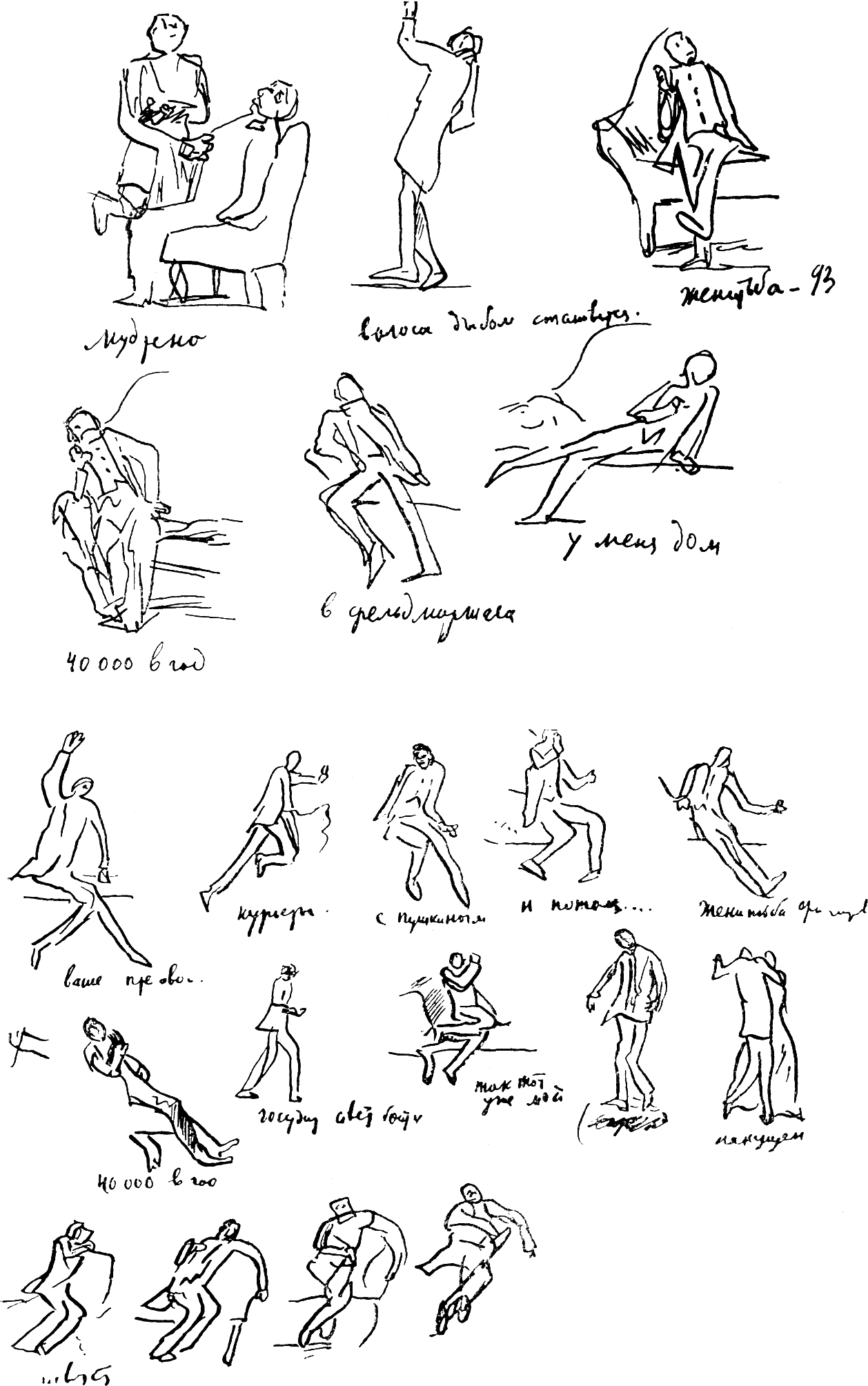
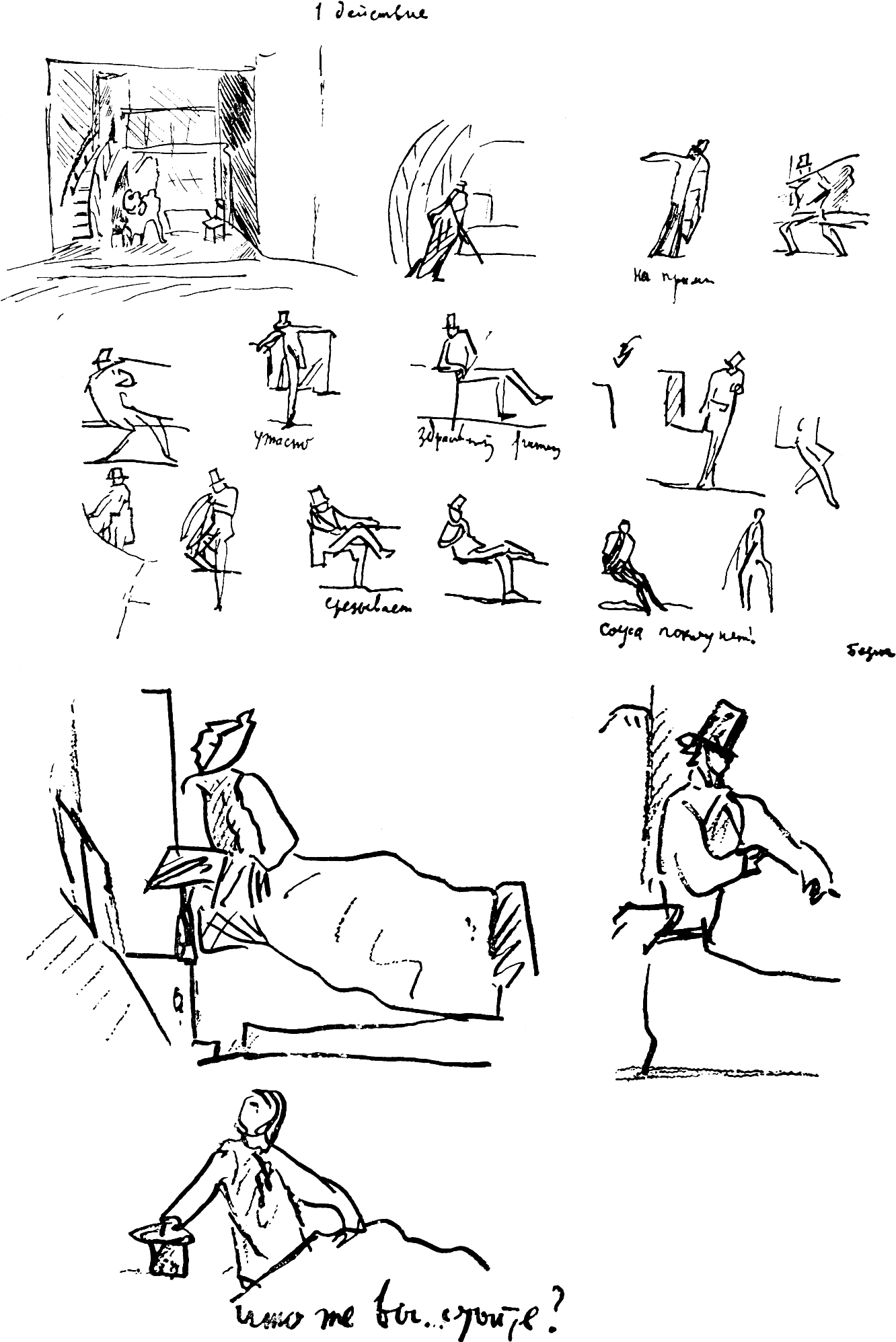
Каков же был принцип работы художника? Так как темп спектакля был крайне быстрым и непрерывно менялись ракурсы фигуры Хлестакова, художник всего несколькими штрихами передавал самое существенное для данного момента пребывания актера на сцене: жест рук, поворот фигуры, движение плеч, головы, ног. И несмотря на сложность такой работы, в лучших рисунках Безин сумел передать особый характер каждого движения — тончайшие его нюансы. Иной раз художник себя тут же корректировал: рядом или поверх неудавшегося наброска он исполнял новый.

Надо отметить, что хотя Безин был далек от мысли рассматривать наброски как нечто самостоятельное, тем более завершенное, его работа, оставшаяся как бы в черновом состоянии, представляет художественный интерес, а 198 кадров остаются своеобразным документом спектакля. Они помогают представить рисунок роли Хлестакова, как он был задуман Мейерхольдом и воплощен Эрастом Гариным.

{459} Мейерхольд говорил: «Внутреннее и внешнее в человеке всегда связано. Характеристика определяется всегда внешним выражением». И это очевидно в рисунках Безина.

Зафиксировано первое появление Хлестакова. Он на лестнице, в цилиндре, в плаще, наброшенном на плечи. Лацкан его сюртука украшает бублик. Причудливость облика и костюма Хлестакова не исчезает в последующих рисунках к эпизодам «Шествие», «Вранье», «Взятки»… Образ получает развитие, разрастаясь в вариациях — ведь художник вслед за режиссером стремился показать, что Хлестаков — «принципиальный мистификатор и авантюрист». Потому мимический рисунок роли Хлестакова, так ярко выраженный в графике Безина, его костюм, обстановка каждого эпизода оттеняли основные акценты спектакля. А характер движения актера, ритмическая связь одного ракурса с другим давали масштаб изображенному. Необычность облика рождалась из множества разнообразнейших поз, движений, сменявшихся с той непринужденной естественностью, которая вдруг оборачивалась фантасмагоричностью хлестаковщины.

Рисунки Безина к сценам «Шествие», «Взятки», «Вранье» захватывают сменой ритмов, контрастом настроений, и убеждаешься — художник делал эскизы, находясь во власти спектакля. Графика Безина дает возможность проследить определенные и важные особенности спектакля «Ревизор» — то, что Мейерхольд называл «чеканкой курсивов»[[360]](#footnote-251).



# **{****466}** Указатель имен[[361]](#footnote-252)

[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)   [A – Z](#_a33)

Абдулов Осип Наумович (1900 – 1953), драматический актер, народный артист РСФСР — [391](#_page391), [452](#_page452)

Абрикосов Алексей Иванович (1824 – 1904), владелец кондитерской фирмы — [44](#_page044), [113](#_page113)

Аверченко Аркадий Тимофеевич (1881 – 1925), писатель — [224](#_page224)

А. Д. — см. [Дерман А. Б.](#_Tosh0003894)

Адан Адольф (1803 – 1856), французский композитор — [271](#_page271)

Азарх (Грановская Александра Вениаминовна, по сцене Эрез; род. 1894), драматическая актриса, режиссер, педагог — [265](#_page265)

Азов В. (Ашкинази Владимир Александрович; 1873 – ?), театральный критик и фельетонист — [146](#_page146), [147](#_page147), [153](#_page153), [156](#_page156), [166](#_page166), [177](#_page177), [202](#_page202), [213](#_page213), [232](#_page232)

Акимов Николай Павлович (1901 – 1968), режиссер, художник; народный артист СССР — [120](#_page120)

Александрова Наталья Павловна (род. 1907), композитор, концертмейстер — [306](#_page306)

Александровский Владимир Васильевич (1871 – 1919), драматический актер — [138](#_page138), [141](#_page141)

Алексеева (Гуляева) Екатерина Александровна (1852 – 1917), драматическая актриса — [29](#_page029)

Алперс Борис Владимирович (1894 – 1974), театровед, доктор искусствоведения — [78](#_page078), [119](#_page119)

Алперс Сергей Владимирович (1896 – 1931), пианист — [236](#_page236)

Альтман Натан Исаевич (1889 – 1970), живописец, график, театральный художник; заслуженный художник РСФСР — [264](#_page264), [266](#_page266), [267](#_page267), [271](#_page271), [272](#_page272)

Альфьери Витторио (1749 – 1803), итальянский поэт, драматург — [109](#_page109)

Алябьев Александр Александрович (1787 – 1851), композитор — [66](#_page066)

Англада Камараса Эрменехильдо. (1873 – 1959), испанский художник — [43](#_page043), [112](#_page112)

Андреев Леонид Николаевич (1871 – 1919), писатель, драматург — [109](#_page109), [182](#_page182), [183](#_page183), [185](#_page185) – [187](#_page187), [206](#_page206), [210](#_page210), [222](#_page222), [303](#_page303)

Андреева (Желябужская) Мария Федоровна (1868 – 1953), драматическая актриса, общественный деятель — [154](#_page154)

Андроников Ираклий Луарсабович (род. 1908), писатель, литературовед, доктор филологических наук; заслуженный деятель искусств РСФСР — [290](#_page290)

Анисфельд Борис Израилевич (1879 – 1951), живописец, график, театральный художник — [180](#_page180)

{467} Аничков Евгений Васильевич (1866 – 1937), литературовед, критик — [470](#_page470)

Аполлонский Роман Борисович (1865 – 1928), драматический актер — [24](#_page024), [25](#_page025), [28](#_page028)

Апухтин Алексей Николаевич (1840 – 1893), поэт — [247](#_page247)

Арабажин Константин Иванович (1866 – 1929), историк литературы, журналист — [147](#_page147), [176](#_page176)

Арбатов (Архипов) Николай Николаевич (1869 – 1926), режиссер, педагог — [142](#_page142), [143](#_page143)

Аркадьев Андрей Иванович (1867 – 1923), драматический актер — [138](#_page138), [140](#_page140), [181](#_page181), [203](#_page203)

Архангельский Александр Андреевич (1846 – 1924), хоровой дирижер, композитор — [158](#_page158), [161](#_page161)

Асафьев Борис Владимирович (псевдоним — Игорь Глебов; 4884 – 1949), композитор, музыковед; народный артист СССР, академик — [10](#_page010), [63](#_page063) – [66](#_page066), [108](#_page108), [115](#_page115), [116](#_page116), [305](#_page305)

Асеев Николай Николаевич (1889 – 1963), поэт — [282](#_page282), [283](#_page283), [285](#_page285), [289](#_page289)

Атьясова Антонина Яковлевна (род. 1903), драматическая актриса — [300](#_page300)

Ауслендер Сергей Абрамович (1886 – 1943), писатель, драматург, театральный критик — [192](#_page192), [199](#_page199), [203](#_page203)

Ахрамович Витольд Францевич (псевдоним — Ашмарин В.; 1882 – 1930), переводчик, журналист — [238](#_page238)

Бабанова Мария Ивановна (род. 1900), драматическая актриса; народная артистка СССР — [300](#_page300)

Бабенчиков Михаил Васильевич (1890 – 1957), искусствовед — [159](#_page159)

Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788 – 4824) — [93](#_page093), [210](#_page210)

Бакст Лев Самойлович (1866 – 1924), живописец, график, театральный художник — [143](#_page143), [146](#_page146), [206](#_page206), [270](#_page270)

Бакунин Михаил Александрович. (1814 – 1876), революционер, публицист, один из идеологов анархизма и народничества — [64](#_page064)

Балтрушайтис Юргис Казимирович (1873 – 1944), поэт, переводчик, писал на русском и литовском языках — [331](#_page331)

Бальзак Оноре де (1799 – 1850) — [58](#_page058), [83](#_page083), [310](#_page310)

Бальмонт Константин Дмитриевич (1867 – 1942), поэт, переводчик — [52](#_page052), [53](#_page053), [114](#_page114), [203](#_page203), [247](#_page247)

Банг Герман (1857 – 1912), датский писатель, театральный деятель, критик — [50](#_page050), [113](#_page113)

Баранов Александр Андреевич; (род. 1914), актер драматического театра и кино — [391](#_page391)

Барков Иван Семенович (по другим данным Степанович; ок. 1732 – 1768), писатель — [63](#_page063), [116](#_page116)

Басилов Николай Александрович (1907 – 1961), режиссер, композитор — [282](#_page282), [358](#_page358)

Бах Иоганн Себастьян (1685 – 1750) — [115](#_page115), [336](#_page336), [362](#_page362)

Баян (Юнгер Александр Александрович; род. 1883), художник-карикатурист — [223](#_page223), [225](#_page225)

Бебутов Валерий Михайлович (1885 – 1961), режиссер; заслуженный артист РСФСР, заслуженный деятель искусств Узбекской ССР — [11](#_page011), [112](#_page112), [264](#_page264), [272](#_page272) – [281](#_page281)

Безин Иван Карлович (1911 – 1942), художник — [12](#_page012), [457](#_page457) – [459](#_page459)

Безыменский Александр Ильич (1898 – 1973), поэт, драматург — [9](#_page009), [11](#_page011), [291](#_page291) – [295](#_page295)

Белинский Виссарион Григорьевич (1811 – 1848) — [53](#_page053)

Белый Андрей (Борис Николаевич Бугаев; 1880 – 1934), поэт, прозаик, литературовед — [210](#_page210), [362](#_page362)

{468} Беляев Юрий Дмитриевич (1876 – 1917), театральный критик, драматург — [149](#_page149), [150](#_page150), [164](#_page164), [167](#_page167), [171](#_page171) – [173](#_page173), [185](#_page185), [202](#_page202), [227](#_page227), [232](#_page232)

Бендерский С. А., кинооператор — [238](#_page238)

Бенкендорф Александр Христофорович (1783 – 1844), начальник Третьего отделения, шеф жандармов — [57](#_page057)

Бенуа Александр Николаевич (1870 – 1960), живописец, график, театральный художник, историк искусств, критик, режиссер — [203](#_page203) – [205](#_page205), [241](#_page241), [405](#_page405)

Беранже Пьер Жан (1780 – 1857) — [314](#_page314)

Бердслей Обри (1872 – 1897), английский художник-график — [200](#_page200)

Бернардацци Александр Александрович, художник, архитектор — [137](#_page137)

Бернгард Карл Иванович, редактор музыкально-театральном газеты «Нувелист» — [313](#_page313)

Бернштейн Эдуард (1850 – 1932), немецкий социал-демократ, теоретик ревизионизма, публицист — [17](#_page017)

Бестужев (псевдоним — Марлинский) Александр Александрович (1797 – 1837), писатель, декабрист — [90](#_page090), [115](#_page115), [116](#_page116)

Бетховен Людвиг ван (1770 – 1827) — [63](#_page063) – [66](#_page066), [415](#_page415), [126](#_page126), [300](#_page300), [336](#_page336), [362](#_page362)

Бецкий (Кобецкий) Михаил Александрович (1880 – 1937), драматический актер; заслуженный артист РСФСР — [138](#_page138), [141](#_page141), [161](#_page161), [162](#_page162), [192](#_page192)

Бизе Жорж (1838 – 1875) — [43](#_page043), [44](#_page044), [112](#_page112), [315](#_page315)

Биневич Евгений Михайлович (род. 1935), театровед — [11](#_page011), [211](#_page211)

Бинокль (Витвицкая Божена Иосифовна; ум. 1923), театральный критик — [146](#_page146)

Бихтер Михаил Алексеевич (1881 – 1947), пианист, дирижер; заслуженный деятель искусств РСФСР — [236](#_page236)

Блок Александр Александрович (1880 – 1921) — [143](#_page143), [146](#_page146), [153](#_page153), [163](#_page163), [168](#_page168), [170](#_page170) – [173](#_page173), [175](#_page175), [184](#_page184) – [186](#_page186), [198](#_page198), [201](#_page201), [222](#_page222), [227](#_page227), [228](#_page228), [240](#_page240), [277](#_page277), [347](#_page347), [409](#_page409), [418](#_page418)

Блок (по сцене Басаргина) Любовь Дмитриевна (1881 – 1939), драматическая актриса, жена А. А. Блока — [227](#_page227)

Бобрищев-Пушкин Александр Владимирович (род. 1875), адвокат — [248](#_page248)

Богданова (Богданова-Орлова Анна Васильевна; 1891 – 1976), драматическая актриса — [12](#_page012), [250](#_page250), [252](#_page252) – [262](#_page262)

Боголюбов Николай Иванович (род. 1899), актер драматического театра и кино; народный артист РСФСР — [73](#_page073), [117](#_page117), [290](#_page290), [300](#_page300), [349](#_page349), [350](#_page350), [352](#_page352), [391](#_page391), [407](#_page407), [416](#_page416)

Бомарше (Пьер Огюстен Карон; 1732 – 1799) — [23](#_page023)

Бонди Юрий Михайлович (1889 – 1926), театральный художник, режиссер — [236](#_page236)

Борис Годунов (Борис Федорович Годунов; около 1551 – 1605) — [355](#_page355), [356](#_page356)

Борисов (Рык) Иван Васильевич, драматический актер — [28](#_page028)

Боттичелли Сандро (Алессандро Филипепи; 1445 – 1510), итальянский художник — [158](#_page158), [189](#_page189), [199](#_page199), [346](#_page346)

Боччони Умберто (1882 – 1916), итальянский художник — [74](#_page074)

Бравич (Баранович) Казимир Викентьевич (1861 – 1912), драматический актер — [138](#_page138), [139](#_page139), [142](#_page142), [157](#_page157), [162](#_page162), [163](#_page163), [173](#_page173), [175](#_page175), [179](#_page179), [185](#_page185), [192](#_page192), [197](#_page197), [205](#_page205), [209](#_page209), [232](#_page232), [235](#_page235)

Брагин Сергей Владимирович (1857 – 1923), драматический актер — [28](#_page028)

Браиловский Семен Осипович (1876 – 1959), драматический актер, театральный деятель — [130](#_page130), [135](#_page135)

Брейгель Питер Старший, по прозвищу «Мужицкий» (род. между {469} 1525 – 1530 — ум. 1569), нидерландский художник — [439](#_page439), [441](#_page441)

Брик Лиля Юрьевна (род. 1891), жена О. М. Брика — [282](#_page282), [284](#_page284) – [286](#_page286), [288](#_page288)

Брик Осип Максимович (1888 – 1945), писатель, литературовед — [282](#_page282) – [285](#_page285), [287](#_page287) – [289](#_page289)

Бруни Лев Александрович (1894 – 1948), график, театральный художник — [457](#_page457)

Брюсов Валерий Яковлевич (1873 – 1924) — [193](#_page193), [195](#_page195) – [197](#_page197), [232](#_page232), [253](#_page253)

Брянский Виталий Михайлович (род. 1885), драматический актер; заслуженный артист РСФСР — [131](#_page131), [135](#_page135)

Бубнов Андрей Сергеевич (1883 – 1940), партийный и государственный деятель — [294](#_page294)

Будкевич Наталья Антоновна (ум. 1928), драматическая актриса, переводчица — [129](#_page129), [131](#_page131) – [135](#_page135), [138](#_page138), [202](#_page202), [203](#_page203)

Бузанов Константин Петрович (1902 – 1941), драматический актер — [391](#_page391)

Булгарин Фаддей Венедиктович (1789 – 1859), писатель, журналист — [425](#_page425)

Бутти Энрико Аннибале (1868 – 1912), итальянский писатель, драматург — [17](#_page017)

Вагнер Рихард (1813 – 1883) — [113](#_page113), [272](#_page272), [278](#_page278), [333](#_page333), [346](#_page346)

Вакидин Виктор Николаевич (род. 1911), художник — [12](#_page012), [454](#_page454), [457](#_page457),

Валлотон Феликс (1865 – 1925), французский художник — [79](#_page079), [119](#_page119)

Ван-Дейк Антонио (1599 – 1641), фламандский художник — [388](#_page388)

Варламов Константин Александрович (1848 – 1915), драматический актер — [24](#_page024), [28](#_page028), [106](#_page106)

Варпаховский Леонид Викторович (1908 – 1976), режиссер; народный артист РСФСР, заслуженный деятель искусств Грузинской ССР — [11](#_page011), [296](#_page296), [301](#_page301), [309](#_page309), [324](#_page324), [327](#_page327), [334](#_page334), [345](#_page345)

Василенко Тарас Григорьевич, драматический актер — [138](#_page138), [141](#_page141)

Васильева 2‑я, драматическая актриса — [29](#_page029)

Васильева (Танеева) Надежда Сергеевна (1852 – 1920), драматическая актриса — [24](#_page024), [29](#_page029)

Вахтангов Евгений Багратионович (1883 – 1922) — [5](#_page005), [9](#_page009), [114](#_page114), [120](#_page120)

Вахтангов Сергей Евгеньевич (род. 1907), архитектор, сын Е. Б. Вахтангова — [348](#_page348)

Вебер Карл Мариа фон (1786 – 1826), немецкий композитор — [310](#_page310), [334](#_page334)

Ведекинд Франк (1864 – 1918), немецкий драматург, актер — [190](#_page190) – [193](#_page193), [198](#_page198), [210](#_page210), [225](#_page225), [227](#_page227), [228](#_page228)

Ведринская Мария Андреевна (1877 – ?), драматическая актриса — [24](#_page024), [25](#_page025), [28](#_page028), [145](#_page145), [154](#_page154)

Веласкес Диего де Сильва (1599 – 1660), испанский живописец — [43](#_page043), [351](#_page351), [388](#_page388)

Вельтер (Середа) Надежда Львовна (род. 1899), оперная актриса; заслуженная артистка РСФСР — [298](#_page298)

Венгерова Зинаида Афанасьевна (1867 – 1941), критик, историк литературы, переводчица — [160](#_page160)

Веневитинов Дмитрий Владимирович (1805 – 1821), поэт — [61](#_page061)

Вергежский А. (Тыркова Ариадна Владимировна; 1869 – ?), театральный критик — [160](#_page160)

Вересаев Викентий Викентьевич (1867 – 1945), писатель — [109](#_page109)

Веригина (Бычкова) Валентина Петровна (1882 – 1974), драматическая актриса — [138](#_page138), [154](#_page154), [155](#_page155), [179](#_page179), [189](#_page189), [192](#_page192)

Верлен Поль (1844 – 1896), французский поэт — [302](#_page302), [344](#_page344)

Вертышев Константин Николаевич, драматический актер — [28](#_page028)

{470} Верхарн Эмиль (1855 – 1916), бельгийский поэт, драматург — [112](#_page112), [253](#_page253), [272](#_page272), [273](#_page273)

Вилькина-Минская (Виленкина Людмила Николаевна; 1873 – 1920) поэтесса, переводчица — [145](#_page145)

Вильнер Владимир Бертольдович (1885 – 1952), режиссер; народный артист УССР — [250](#_page250)

Виноградов Николай Николаевич (1875 – ?), этнограф, литературовед — [396](#_page396)

Винчи Леонардо да (1452 – 1519) — [346](#_page346), [441](#_page441)

Вишневецкая Софья Касьяновна (1899 – 1962), театральный художник, жена В. В. Вишневского — [81](#_page081), [118](#_page118), [119](#_page119)

Вишневский Всеволод Витальевич (1900 – 1951), писатель, драматург — [9](#_page009), [12](#_page012), [73](#_page073), [74](#_page074), [78](#_page078), [80](#_page080), [116](#_page116), [117](#_page117) – [119](#_page119), [305](#_page305), [332](#_page332), [347](#_page347)

Владимиров Михаил Алексеевич (1885 – 1916), драматический актер — [23](#_page023), [28](#_page028)

Волков Николай Дмитриевич (1894 – 1965), театровед, критик, драматург — [90](#_page090), [110](#_page110), [112](#_page112), [120](#_page120), [187](#_page187), [188](#_page188), [208](#_page208), [413](#_page413)

Волохова (Анцыферова) Наталья Николаевна (1878 – 1966), драматическая актриса — [138](#_page138), [154](#_page154), [155](#_page155), [159](#_page159), [160](#_page160), [162](#_page162), [192](#_page192), [194](#_page194), [195](#_page195), [199](#_page199), [203](#_page203)

Волошин Максимилиан Александрович (1878 – 1932), поэт, художник — [159](#_page159), [170](#_page170), [171](#_page171)

Волынский Аким Львович (1863 – 1926), литературный критик, искусствовед — [148](#_page148), [150](#_page150), [153](#_page153)

Волькенштейн Владимир Михайлович (1883 – 1974), драматург, театровед, доктор искусствоведения — [307](#_page307)

Вольтер (Аруэ Франсуа Мари; 1694 – 1778) — [314](#_page314)

Воронов Иван Дмитриевич (род. 1915), драматический актер; народный артист РСФСР — [433](#_page433)

Воротынцева Мария Петровна (1875 – ?), драматическая актриса — [29](#_page029)

Врубель Михаил Александрович (1856 – 1910) — [431](#_page431)

Всеволодский (Всеволодский-Гернгросс) Всеволод Николаевич (1882 – 1962), театровед, доктор искусствоведения — [28](#_page028)

Вяземский Петр Андреевич (1792 – 1878), поэт, литературный критик — [408](#_page408)

Габриель Мэри Энн Вирджиния (1825 – 1877), английский композитор — [322](#_page322), [323](#_page323)

Габрилович Евгений Иосифович (род. 1899), писатель, кинодраматург, заслуженный деятель искусств РСФСР — [12](#_page012), [402](#_page402), [404](#_page404), [411](#_page411), [445](#_page445), [448](#_page448), [450](#_page450)

Галеви (Алеви) Людовик (1834 – 1908), французский писатель, оперный либреттист — [43](#_page043), [113](#_page113)

Галь Лео, немецкий композитор — [330](#_page330) – [332](#_page332)

Гамсун Кнут (1859 – 1952), норвежский писатель — [23](#_page023)

Ганако Оота, японская актриса (1868 – 1945) — [34](#_page034), [111](#_page111)

Ганецкая З. И., драматическая актриса — [138](#_page138)

Гарин Эраст Павлович (род. 1902), актер и режиссер театра и кино; народный артист РСФСР — [10](#_page010), [115](#_page115), [117](#_page117), [300](#_page300), [391](#_page391), [458](#_page458)

Гарлин (Гавеман) Василий Адольфович (1877 – ?), драматический актер — [28](#_page028)

Гартлебен (Хартлебен) Отто Эрих (1864 – 1905), немецкий поэт, драматург — [128](#_page128), [136](#_page136)

Гауптман Герхарт (1862 – 1946), немецкий драматург — [17](#_page017), [134](#_page134)

Ге Григорий Григорьевич (1867 – 1942), драматический актер, режиссер — [23](#_page023), [28](#_page028)

Гейберг (Хейберг) Гуннар (1857 – 1929), норвежский драматург, критик — [138](#_page138), [174](#_page174) – [176](#_page176), [179](#_page179), [182](#_page182), [221](#_page221)

Гейне Генрих (1797 – 1856) — [332](#_page332)

Герман Юрий Павлович (1910 – 1967), писатель, драматург — [9](#_page009), [295](#_page295), [305](#_page305), [306](#_page306)

{471} Гете Иоганн Вольфганг (1749 – 1832) — [295](#_page295)

Гиляровская Надежда Владимировна (1886 – 1966), искусствовед, дочь В. А. Гиляровского — [271](#_page271)

Гиляровский Владимир Алексеевич (1853 – 1935), писатель, журналист — [109](#_page109)

Гиппиус Зинаида Николаевна (1869 – 1945), поэтесса — [185](#_page185), [186](#_page186)

Гладков Александр Константинович (1912 – 1976), писатель, драматург — [282](#_page282), [289](#_page289)

Гладков Федор Васильевич (1883 – 1958), писатель — [249](#_page249)

Глазунов Александр Константинович (1865 – 1936), композитор; народный артист Республики — [305](#_page305), [332](#_page332)

Глебов Игорь — см. [Асафьев Б. В.](#_Tosh0003895)

Глебова (Судейкина) Ольга Афанасьевна (1885 – 1945), драматическая актриса — [138](#_page138), [160](#_page160), [162](#_page162)

Глинка Михаил Иванович (1804 – 1857) — [297](#_page297), [310](#_page310), [332](#_page332)

Глиэр Рейнгольд Морицевич (1874 – 1956), композитор; народный артист СССР — [304](#_page304), [305](#_page305)

Гловацкий Гавриил Владимирович (1866 – 1939), драматический актер, режиссер; заслуженный артист РСФСР — [146](#_page146)

Глюк Кристоф Виллибальд (1714 – 1787), немецкий композитор — [115](#_page115), [406](#_page406)

Гнесин Михаил Фабианович (1883 – 1957), композитор, музыковед, педагог; заслуженный деятель искусств РСФСР — [110](#_page110), [236](#_page236), [304](#_page304), [305](#_page305)

Гоголь Николай Васильевич (1809 – 1852) — [19](#_page019), [20](#_page020), [62](#_page062), [83](#_page083), [102](#_page102), [117](#_page117), [126](#_page126), [134](#_page134), [198](#_page198), [244](#_page244), [253](#_page253), [347](#_page347), [354](#_page354), [358](#_page358)

Годар Беншамен Луи Поль (1849 – 1895), французский композитор — [321](#_page321), [323](#_page323), [329](#_page329), [330](#_page330)

Годунов — см. [Борис Годунов](#_Tosh0003896).

Гойя Франсиско Хосе де (1746 – 1828) — [43](#_page043)

Голейзовский Касьян Ярославович (1892 – 1970), артист балета, балетмейстер; заслуженный артист Белорусской ССР, заслуженный деятель искусств Литовской ССР — [269](#_page269)

Головин Александр Яковлевич (1863 – 1930), живописец, театральный художник; народный артист РСФСР, академик живописи — [236](#_page236), [239](#_page239), [240](#_page240)

Голубев Андрей Андреевич (1881 – 1901), драматический актер, театральный деятель — [28](#_page028), [138](#_page138), [140](#_page140), [141](#_page141), [155](#_page155), [194](#_page194), [195](#_page195), [276](#_page276), [279](#_page279)

Гольцев Иван Николаевич (1865 – 1940), агроном, лесовод, муж сестры В. Э. Мейерхольда — [247](#_page247)

Гольцев Лев Иванович (1901 – 1920), племянник В. Э. Мейерхольда — [247](#_page247)

Гольцев Сергей Иванович (1896 – 1918), драматический актер, племянник В. Э. Мейерхольда — [247](#_page247)

Гольцев Юрий Иванович (1899 – 1978), архитектор, актер и режиссер театра и кино, племянник В. Э. Мейерхольда — [11](#_page011), [247](#_page247) – [251](#_page251)

Гольцева Ксения Ивановна (1898 – 1943), драматическая актриса, режиссер, племянница В. Э. Мейерхольда — [247](#_page247)

Гольцева (урожд. Мейерхольд) Эльфрида Эмильевна (1868 – 1920), сестра В. Э. Мейерхольда — [245](#_page245) – [247](#_page247)

Горенский Б. В., драматический актер — [138](#_page138)

Горная Евгения Александровна, драматическая актриса — [138](#_page138)

Горький Максим (Пешков Алексей Максимович; 1868 – 1936) — [6](#_page006), [109](#_page109), [128](#_page128), [135](#_page135), [136](#_page136), [142](#_page142), [151](#_page151), [247](#_page247)

Горяев Виталий Иванович (род. 1910); заслуженный художник РСФСР — [454](#_page454), [457](#_page457)

{472} Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776 – 1822), немецкий писатель, композитор, художник, теоретик театра — [89](#_page089), [105](#_page105)

Гофмансталь Гуго фон (1874 – 1929), австрийский писатель, драматург — [174](#_page174), [179](#_page179) – [181](#_page181), [210](#_page210)

Грабовский Иван Михайлович (1878 – 1922), художник-график, карикатурист — [211](#_page211)

Грановский (Азарх) Алексей Михайлович (1890 – 1937), режиссер — [111](#_page111), [264](#_page264), [265](#_page265), [268](#_page268), [271](#_page271)

Греко (Эль Греко) (Доменико Теотокопули; 1541 – 1614), испанский живописец — [43](#_page043)

Грибоедов Александр Сергеевич (1795 – 1829) — [19](#_page019), [20](#_page020), [61](#_page061), [68](#_page068), [95](#_page095), [98](#_page098) – [101](#_page101), [115](#_page115), [116](#_page116), [121](#_page121), [294](#_page294), [347](#_page347), [415](#_page415)

Григ Эдвард (1843 – 1907), норвежский композитор — [126](#_page126), [132](#_page132), [303](#_page303)

Григорьев Борис Дмитриевич (1866 – 1939), художник — [236](#_page236)

Грипич Алексей Львович (род. 1891), режиссер; народный артист Азербайджанской ССР — [111](#_page111)

Грозный — см. [Иван IV, Васильевич](#_Tosh0003897).

Громов Виктор Алексеевич (1899 – 1975), драматический актер, режиссер; заслуженный деятель искусств РСФСР — [12](#_page012), [353](#_page353) – [392](#_page392), [399](#_page399)

Грузинский (Грудзинский) Дмитрий Яковлевич (1865 – 1925), драматический актер — [138](#_page138), [155](#_page155)

Грызунов, драматический актер — [276](#_page276)

Гуревич Любовь Яковлевна (1866 – 1940), писательница, критик, историк театра, переводчица — [169](#_page169)

Гурилев Александр Львович (1803 – 1858), композитор — [330](#_page330)

Гурьянова Е. Е., драматическая актриса — [138](#_page138)

Густаво — см. [Сальвини Г.](#_Tosh0003898) — [472](#_page472)

Давидовский Константин Алексеевич (1882 – 1939), драматический актер; заслуженный артист РСФСР — [134](#_page134) – [135](#_page135)

Давыдов Владимир Николаевич (Иван Николаевич Горелов; 1849 – 1925), драматический актер; народный артист Республики — [24](#_page024), [28](#_page028)

Давыдова (Громова) Александра Давидовна (род. 1904), драматическая актриса — [391](#_page391)

Давыдова Елена Васильевна (род. 1902), концертмейстер, педагог — [308](#_page308), [315](#_page315), [322](#_page322), [324](#_page324), [326](#_page326), [329](#_page329), [334](#_page334), [336](#_page336)

Давыдова-Рунич (Рунич-Давыдова) Зинаида Александровна (ум. 1922), драматическая актриса — [29](#_page029)

Давыдова-Рунич (Рунич-Давыдова) Ирина Владимировна (1883 – ?), драматическая актриса — [28](#_page028), [29](#_page029)

Далматов (Лучич) Василий Пантелеймонович (1852 – 1912), драматический актер — [24](#_page024), [28](#_page028)

Далькроз — см. [Жак-Далькроз Э.](#_Tosh0003899)

Д’Аннунцио Габриеле (1863 – 1938), итальянский писатель, драматург — [18](#_page018)

Даргомыжский Александр Сергеевич (1813 – 1869) — [238](#_page238)

Дарский (Псаров) Михаил Егорович (1865 – 1930), драматический актер — [24](#_page024)

Дебюсси Клод Ашиль (1862 – 1918), французский композитор — [322](#_page322), [323](#_page323), [334](#_page334)

Дега Эдгар (1834 – 1917), французский художник — [346](#_page346)

Демьянов Михаил Александрович (1878 – 1922), художник, карикатурист — [211](#_page211), [214](#_page214), [219](#_page219)

Дени (Денисов Виктор Николаевич; 1893 – 1946), художник, карикатурист — [80](#_page080)

Деникин Антон Иванович (1872 – 1947), генерал царской и белой армий — [248](#_page248)

Денисов Василий Иванович (1862 – 1922), театральный художник — {473} [160](#_page160), [176](#_page176), [192](#_page192), [193](#_page193), [199](#_page199), [200](#_page200), [219](#_page219)

Дерман Абрам Борисович (псевдоним — А. Д.; 1880 – 1952), критик, литературовед — [129](#_page129) – [132](#_page132)

Джакометти Паоло (1816 – 1882), итальянский драматург — [109](#_page109)

Джемс Ричард (1592 – 1638), английский ученый, писатель — [397](#_page397)

Джованни, итальянский медик — [17](#_page017)

Джотто (1266 или 1267 – 1337), итальянский художник — [346](#_page346), [360](#_page360)

Димитрий (1582 – 1591), царевич, сын царя Ивана IV — [356](#_page356)

Директор императорских театров — см. [Теляковский В. А.](#_Tosh0003900)

Долинин, драматический актер — [256](#_page256), [261](#_page261)

Домашева Мария Петровна (1875 – 1952), драматическая актриса; народная артистка РСФСР — [24](#_page024), [28](#_page028), [29](#_page029)

Донаньи Эрнё (1877 – 1960), венгерский композитор — [276](#_page276)

Донато (Донат Васильевич Старичков; 1885 – 1964), воздушный гимнаст. клоун — [236](#_page236)

д’Орсо — см. [Орсо д’Ф.](#_Tosh0003901)

Достоевский Федор Михайлович (1821 – 1881) — [38](#_page038) – [39](#_page039), [41](#_page041), [374](#_page374), [427](#_page427)

Дузе Элеонора (1858 – 1924), итальянская драматическая актриса — [18](#_page018), [207](#_page207), [209](#_page209)

Дункан (Данкан) Айседора (1878 – 1927), американская танцовщица — [160](#_page160), [337](#_page337)

Дуров Анатолий Леонидович (1864 – 1916), цирковой артист, дрессировщик — [134](#_page134)

Духовская Вера Иосифовна (род. 1903), камерная певица — [313](#_page313)

Дымов О. (Перельман Осип Исидорович; 1878 – 1959), писатель, драматург — [128](#_page128), [154](#_page154), [170](#_page170)

Дьяконов (псевдоним — Ставрогин) Александр Александрович (1882 – 1963), драматический актер — [137](#_page137), [170](#_page170)

Дюма Александр (Дюма-сын; 1824 – 1895), французский писатель, драматург — [83](#_page083), [305](#_page305), [307](#_page307), [309](#_page309), [310](#_page310), [341](#_page341), [439](#_page439)

Дягилев Сергей Павлович (1872 – 1929), театральный деятель, антрепренер — [110](#_page110)

Евреинов Николай Николаевич (1879 – 1953), драматург, режиссер, теоретик и историк театра — [188](#_page188), [206](#_page206)

Еврипид (ок. 480 – 406 до н. э.), древнегреческий драматург — [210](#_page210)

Евсеев Константин Иванович (1875 – 1944), художник — [201](#_page201)

Егоров Владимир Евгеньевич (1878 – 1960), художник театра и кино, педагог; народный художник РСФСР — [237](#_page237), [238](#_page238)

Есенин Сергей Александрович (1895 – 1925) — [45](#_page045), [113](#_page113), [350](#_page350), [389](#_page389), [427](#_page427), [428](#_page428)

Есенина Татьяна Федоровна (1875 – 1955), мать С. А. Есенина — [428](#_page428)

Есипович Анна Петровна (1888 – 1970), драматическая актриса — [28](#_page028), [145](#_page145)

Жебровский М. А., драматический актер — [138](#_page138)

Жак-Далькроз Эмиль (1865 – 1950), швейцарский композитор, педагог, основатель системы ритмического воспитания — [244](#_page244), [337](#_page337), [338](#_page338)

Жаров Александр Алексеевич (род. 1904), поэт — [118](#_page118)

Жданов Сергей Николаевич (1876 – ?), драматический актер — [24](#_page024), [28](#_page028)

Жукова, драматическая актриса — [133](#_page133), [135](#_page135)

Забелин Иван Егорович (1820 – 1908), историк, археолог — [358](#_page358), [373](#_page373)

Завадский Юрий Александрович (1894 – 1977), режиссер, актер, {474} педагог, театральный деятель; народный артист СССР, Герой Социалистического Труда — [305](#_page305)

Загорский Михаил Борисович (1885 – 1951), театральный критик — [112](#_page112)

Зайчиков Василий Федорович (1888 – 1947), актер драматического театра и кино — [72](#_page072), [73](#_page073), [80](#_page080), [117](#_page117), [292](#_page292), [300](#_page300), [391](#_page391)

Закушняк Александр Яковлевич (1879 – 1930), драматический актер, чтец — [133](#_page133), [136](#_page136), [192](#_page192), [194](#_page194), [195](#_page195)

Захава Борис Евгеньевич (1896 – 1976), режиссер, актер; народный артист СССР — [9](#_page009), [114](#_page114), [305](#_page305), [406](#_page406)

Звягинцева Вера Клавдиевна (1894 – 1972), драматическая актриса, поэтесса, переводчица — [276](#_page276)

Зигфрид — см. [Старк Э. А.](#_Tosh0003902)

Зимин Сергей Иванович (1875 – 1942), театральный деятель, антрепренер — [272](#_page272)

Злобин Зосима Павлович (1901 – 1965), драматический актер, хореограф — [391](#_page391)

Зонов (Павлов) Аркадий Павлович (1875 – 1922), режиссер, драматический актер — [138](#_page138), [161](#_page161), [201](#_page201)

Зоргенфрей Вильгельм Александрович (1882 – 1938), поэт, переводчик — [332](#_page332)

Ибсен Генрик (1828 – 1906), норвежский драматург — [23](#_page023), [66](#_page066), [67](#_page067), [127](#_page127) – [130](#_page130), [132](#_page132) – [135](#_page135), [142](#_page142), [144](#_page144) – [148](#_page148), [164](#_page164), [174](#_page174), [176](#_page176) – [178](#_page178), [182](#_page182), [207](#_page207), [213](#_page213), [214](#_page214), [221](#_page221), [250](#_page250), [253](#_page253), [303](#_page303), [439](#_page439), [446](#_page446)

Иван Калита (Иван I, Данилович, ум. 1340), московский великий князь — [374](#_page374)

Иван IV Васильевич (Грозный) (1530 – 1584) — [374](#_page374)

Иванов Вячеслав Иванович (1866 – 1949), поэт, драматург, историк и теоретик искусства — [143](#_page143), [171](#_page171), [196](#_page196)

Иванов Николай Николаевич (род. 1895), драматический актер, режиссер, педагог — [249](#_page249), [250](#_page250)

Иванова Вера Викторовна, драматическая актриса — [160](#_page160), [189](#_page189)

Иванова Марина Сергеевна (род. 1933), театровед — [105](#_page105)

Измайлов Александр Алексеевич (1873 – 1921), поэт-пародист — [199](#_page199)

Ильин (Лифшиц) Илья Михайлович (род. 1882), драматический актер — [24](#_page024), [28](#_page028)

Ильинский Игорь Владимирович (род. 1901), актер и режиссер драматического театра и кино; народный артист СССР, Герой Социалистического Труда — [72](#_page072), [75](#_page075), [77](#_page077), [88](#_page088), [93](#_page093), [117](#_page117), [118](#_page118), [276](#_page276), [300](#_page300)

Инбер Вера Михайловна (1890 – 1972), поэтесса — [207](#_page207)

Инкижинов Валерий Иванович (1895 – 1973), преподаватель биомеханики, киноактер и режиссер — [245](#_page245), [246](#_page246)

Иолшина (Чирикова) Валентина Георгиевна, драматическая актриса — [160](#_page160), [181](#_page181), [182](#_page182), [189](#_page189)

Иорданский Николай Иванович (псевдоним — Негорев; 1876 – 1928), литератор, публицист — [232](#_page232)

Калмановский Н., художник-карикатурист — [212](#_page212)

Калло Жак (ок. 1592 – 1635), французский художник — [89](#_page089)

Кальдерон де ла Барка Педро (1600 – 1681), испанский драматург — [23](#_page023), [39](#_page039), [52](#_page052), [53](#_page053), [62](#_page062), [112](#_page112), [114](#_page114), [430](#_page430)

Каменева Людмила Александровна, драматическая актриса — [138](#_page138)

Каплан Эммануил Иосифович (1895 – 1961), оперный актер, режиссер и педагог — [341](#_page341)

Карабчевская О. К., жена адвоката Н. П. Карабчевского — [112](#_page112)

Карабчевский Николай Платонович (1851 – 1925), адвокат — [112](#_page112)

{475} Карамзин Николай Михайлович (1766 – 1826), историк, писатель — [55](#_page055)

Каратыгина Клеопатра Александровна (1848 – 1934), драматическая актриса — [29](#_page029)

Карликовский Михаил Ильич, драматический актер — [74](#_page074), [117](#_page117)

Карпов Евтихий Павлович (1857 – 1926), режиссер, драматург — [20](#_page020), [21](#_page021), [110](#_page110), [146](#_page146), [154](#_page154), [197](#_page197)

Кастрель Исаак Яковлевич (род. 1917), драматический актер; заслуженный артист РСФСР — [448](#_page448), [450](#_page450)

Катанян Василий Абгарович (род. 1902), литературовед — [282](#_page282), [289](#_page289)

Качалов (Шверубович) Василий Иванович (1875 – 1948), драматический актер; народный артист СССР — [303](#_page303)

Кельберер Алексей Викторович (1898 – 1963), драматический актер — [391](#_page391)

Киенский Николай Иванович (1871 – 1915), драматический актер — [28](#_page028)

Килигин Сергей Александрович (1900 – 1967), драматический актер — [391](#_page391)

Киреевский Иван Васильевич (1808 – 1856), публицист, философ — [358](#_page358)

Кириллов Михаил Федорович (1895 – 1963), драматический актер — [73](#_page073), [117](#_page117)

Киршон Владимир Михайлович (1902 – 1938), драматург — [74](#_page074), [118](#_page118), [294](#_page294)

Киселев Виктор Петрович (род. 1895), художник — [278](#_page278)

Клейн Владимир Карлович (1883 – 1935), историк — [355](#_page355), [356](#_page356)

Коваленская Нина Григорьевна, (род. 1888), драматическая актриса — [23](#_page023), [24](#_page024), [28](#_page028), [29](#_page029), [244](#_page244)

Ковальский Николай Иванович (1892 – 1952), оперный актер — [298](#_page298)

Коган Петр Семенович (1872 – 1932), историк литературы, критик — [109](#_page109)

Козиков Стефан Васильевич (1897 – 1943), драматический актер, режиссер — [292](#_page292)

Козловская (Шмитова) Вера Зотовна (1860 – 1919), драматическая актриса — [29](#_page029)

Коленда Виктор Константинович (1872 – 1945), живописец, театральный художник — [143](#_page143), [152](#_page152), [153](#_page153), [158](#_page158), [161](#_page161), [165](#_page165), [173](#_page173), [180](#_page180), [183](#_page183)

Комиссаржевская Вера Федоровна (1864 – 1910) — [110](#_page110), [137](#_page137), [139](#_page139) – [153](#_page153), [157](#_page157) – [164](#_page164), [166](#_page166) – [172](#_page172), [174](#_page174) – [179](#_page179), [181](#_page181), [182](#_page182), [185](#_page185) – [191](#_page191), [193](#_page193) – [202](#_page202), [205](#_page205) – [215](#_page215), [221](#_page221), [223](#_page223), [227](#_page227), [228](#_page228), [230](#_page230) – [233](#_page233), [235](#_page235)

Комиссаржевский Федор Федорович (1882 – 1954), режиссер, педагог, теоретик театра, брат В. Ф. Комиссаржевской — [139](#_page139), [141](#_page141), [148](#_page148), [157](#_page157), [182](#_page182), [183](#_page183), [187](#_page187) – [189](#_page189), [195](#_page195) – [198](#_page198), [201](#_page201), [205](#_page205), [206](#_page206)

Кондратьева (Дуплау) Мария Васильевна, драматическая актриса — [138](#_page138), [140](#_page140)

Корвин-Круковский Юрий Васильевич (1862 – 1935), драматический актер; заслуженный артист РСФСР — [24](#_page024), [28](#_page028)

Коренев Михаил Михайлович (род. 1889), режиссер, педагог — [10](#_page010), [108](#_page108), [114](#_page114), [357](#_page357), [399](#_page399)

Корнель Пьер (1606 – 1684) — [99](#_page099)

Корнилов Борис Петрович (1907 – 1939), поэт — [307](#_page307), [441](#_page441)

Короленко Владимир Галактионович (1853 – 1921) — [125](#_page125), [129](#_page129)

Корчагина (Корчагина-Александровская) Екатерина Павловна (1874 – 1951), драматическая актриса; народная артистка СССР — [138](#_page138)

Коршунова Валентина Павловна (род. 1927), театровед — [108](#_page108)

Косоротов Александр Иванович (1869 – 1912), драматург, критик — [142](#_page142)

Костин (Кузнецов) Константин Константинович (1879 – 1920), {476} театральный художник — [131](#_page131), [132](#_page132), [136](#_page136)

Котляревский Нестор Александрович (1863 – 1925), историк литературы, академик — [25](#_page025), [26](#_page026), [30](#_page030), [110](#_page110)

Коцебу Август (1761 – 1819), немецкий писатель, драматург — [62](#_page062)

Кошеверов Александр Сергеевич (1874 – 1921), драматический актер, режиссер — [302](#_page302)

Кравченко Н. И., драматург — [20](#_page020), [21](#_page021)

Крапчатов Николай Тимофеевич (род. 1915), драматический актер — [343](#_page343)

Красов (Некрасов) Николай Дмитриевич (1867 – 1940), драматический актер, антрепренер — [138](#_page138)

Кроммелинк Фернан (1888 – 1970), бельгийский драматург — [117](#_page117), [291](#_page291)

Крыжов Александр Иванович, драматический актер — [138](#_page138)

Крыжова Надежда Васильевна (ум. 1909), драматическая актриса — [138](#_page138)

Крылов Виктор Александрович (1838 – 1906), драматург — [92](#_page092)

Крэг Эдуард Гордон (1872 – 1967), английский режиссер, художник, теоретик театра — [207](#_page207), [268](#_page268)

Кугель Александр Рафаилович (псевдоним — Homo Novus; 1864 – 1928), театральный критик, публицист, драматург, режиссер — [176](#_page176), [202](#_page202), [203](#_page203), [212](#_page212), [213](#_page213), [222](#_page222), [232](#_page232), [241](#_page241)

Кузмин Михаил Алексеевич (1875 – 1936), поэт, переводчик, композитор — [143](#_page143), [145](#_page145), [154](#_page154), [158](#_page158), [170](#_page170), [171](#_page171), [181](#_page181), [312](#_page312) – [314](#_page314)

Кулябко-Корецкая Анна Ильинична (1890 – 1972), драматическая актриса — [315](#_page315), [316](#_page316)

Л. Л. (Лисовский Леонид Леонидович), композитор, педагог — [135](#_page135)

Лабриола Антонио (1843 – 1904), итальянский литератор, философ-марксист — [17](#_page017)

Лавинский Антон Михайлович (1893 – 1968), художник — [278](#_page278)

Ланнер Иосиф Франц Карл (1801 – 1843), австрийский композитор — [310](#_page310)

Лапицкий (Михайлов) Иосиф Михайлович (1876 – 1944), оперный режиссер; заслуженный артист РСФСР — [112](#_page112)

Лачинова (Бережная) Александра Александровна, драматическая актриса — [28](#_page028)

Лебединский П. А., драматический актер — [138](#_page138)

Левицкий Александр Андреевич (1885 – 1965), кинооператор; заслуженный деятель искусств РСФСР — [237](#_page237)

Легар Ференц (1870 – 1948), венгерский композитор — [329](#_page329)

Лекок Шарль (1832 – 1918), французский композитор — [308](#_page308), [317](#_page317), [318](#_page318), [323](#_page323), [324](#_page324), [329](#_page329), [334](#_page334)

Ленин (Ульянов) Владимир Ильич (1870 – 1924) — [245](#_page245), [240](#_page240), [250](#_page250), [252](#_page252), [270](#_page270)

Ленский (Вервициотти) Александр Павлович (1847 – 1908), драматический актер, режиссер, педагог — [75](#_page075), [88](#_page088), [409](#_page409)

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814 – 1841) — [23](#_page023), [48](#_page048), [59](#_page059), [61](#_page061), [62](#_page062), [93](#_page093), [239](#_page239), [244](#_page244), [332](#_page332), [354](#_page354), [418](#_page418), [450](#_page450)

Лерский (Герцак) Иван Владиславович (1873 – 1927), драматический актер — [28](#_page028)

Лесков Николай Семенович (1831 – 1895), писатель — [438](#_page438), [439](#_page439), [441](#_page441)

Линде Вега Датовна (род. 1908), советский работник — [120](#_page120)

Линке Пауль (1866 – 1946), немецкий композитор — [334](#_page334)

Лист Ференц (1811 – 1886) — [65](#_page065), [299](#_page299), [300](#_page300), [325](#_page325), [334](#_page334), [335](#_page335)

Литвинова Татьяна Максимовна (род. 1919), художница, переводчица — [443](#_page443)

Логинов Андрей Васильевич {477} (1877 – 1943), драматический актер — [391](#_page391)

Логинова Елена Васильевна (1902 – 1966), драматическая актриса, режиссер — [300](#_page300)

Локтев Николай Дмитриевич (1878 – 1924), драматический актер — [28](#_page028)

Луначарский Анатолий Васильевич (1875 – 1933) — [109](#_page109), [148](#_page148), [167](#_page167), [249](#_page249), [251](#_page251), [284](#_page284), [287](#_page287)

Любимов Александр Михайлович (1879 – 1955), художник, график, карикатурист, профессор Академии художеств СССР — [211](#_page211), [214](#_page214), [228](#_page228), [230](#_page230), [231](#_page231), [235](#_page235)

Любимская Софья Сергеевна (род. 1886), драматическая актриса — [28](#_page028)

Любош Александр Семенович (1880 – 1954), драматический актер — [138](#_page138), [155](#_page155), [182](#_page182)

Лядов Анатолий Константинович (1856 – 1914), композитор, дирижер, педагог — [158](#_page158), [161](#_page161), [305](#_page305)

М., рецензент — [135](#_page135), [136](#_page136)

М. К. (предположительно Кривцов М.), театральный критик, журналист — [215](#_page215)

Македонская Вера Александровна (ум. 1923), драматическая актриса — [189](#_page189)

Маковский Константин Егорович (1839 – 1915), художник — [430](#_page430)

Мальро Андре (1901 – 1976), французский писатель, искусствовед, политический деятель — [421](#_page421)

Мандельштам Осип Эмильевич (1891 – 1938), поэт — [146](#_page146), [184](#_page184)

Мане Эдуард (1832 – 1883), французский художник — [88](#_page088), [89](#_page089), [310](#_page310)

Марголин Самуил Акимович (псевдоним — Micaelo; 1893 – 1953), режиссер, педагог, театральный критик — [114](#_page114)

Марджанов Константин Александрович (Марджанишвили, 1872 – 1923), режиссер; народный артист Грузинской ССР — [5](#_page005)

Маринетти Филиппо Томмазо (1876 – 1944), итальянский писатель, теоретик футуризма — [74](#_page074)

Мартинсон Сергей Александрович (род. 1899), актер драматического театра и кино; народный артист РСФСР — [300](#_page300), [446](#_page446)

Массне Эмиль Фредерик (1842 – 1912), французский композитор — [444](#_page444)

Маяковская Людмила Владимировна (1884 – 1972), художница, сестра В. В. Маяковского — [91](#_page091)

Маяковский Владимир Владимирович (1893 – 1930) — [7](#_page007), [9](#_page009), [12](#_page012), [82](#_page082), [91](#_page091), [92](#_page092), [241](#_page241), [246](#_page246), [263](#_page263), [265](#_page265), [267](#_page267), [269](#_page269) – [271](#_page271), [273](#_page273) – [285](#_page285), [287](#_page287) – [290](#_page290), [294](#_page294), [297](#_page297), [305](#_page305), [347](#_page347), [353](#_page353), [409](#_page409), [413](#_page413), [448](#_page448)

Мейерхольд Ирина Всеволодовна (род. 1905), режиссер, педагог, дочь В. Э. Мейерхольда — [249](#_page249)

Мейерхольд (урожд. Мунт) Ольга Михайловна (1874 – 1940), первая жена В. Э. Мейерхольда — [126](#_page126), [237](#_page237)

Мейерхольд Татьяна Всеволодовна (род. 1902), зоотехник, дочь В. Э. Мейерхольда — [249](#_page249)

Мельяк (Мейяк) Анри (1831 – 1897), французский драматург, либреттист, член Французской академии — [43](#_page043), [113](#_page113)

Мемлинг Ганс (ок. 1433 – 1494), нидерландский художник — [161](#_page161)

Мериме Проспер (1803 – 1870), французский писатель, член Французской академии — [43](#_page043), [44](#_page044)

Метерлинк Морис (1862 – 1949), бельгийский писатель, драматург — [22](#_page022), [128](#_page128), [130](#_page130), [147](#_page147), [160](#_page160), [164](#_page164), [173](#_page173), [185](#_page185), [186](#_page186), [191](#_page191), [193](#_page193) – [195](#_page195), [108](#_page108) – [200](#_page200), [215](#_page215), [228](#_page228), [277](#_page277), [302](#_page302) – [304](#_page304)

Мехамед (Меламед) Исаак Давидович, помощник режиссера — [325](#_page325)

{478} Микеланджело Буонарроти (1475 – 1564) — [87](#_page087)

Милиоти Василий Дмитриевич (1875 – 1943), театральный художник — [149](#_page149)

Минский (Виленкин Николай Максимович; 1855 – 1937), поэт, переводчик — [203](#_page203)

Мирный Панас (Рудченко Афанасий Яковлевич; 1849 – 1920), украинский писатель — [125](#_page125)

Мистингетт (Жанна Буржуа; 1873 – 1956), французская актриса эстрады — [310](#_page310), [312](#_page312)

Мих., рецензент — [134](#_page134), [136](#_page136)

Михайлов (Дмоховский) Михаил Адольфович (1843 – 1914), драматический актер — [138](#_page138), [154](#_page154) – [157](#_page157)

Михайлов Михаил Тимофеевич (псевдоним — Micco, 1867 – ?), художник-карикатурист — [213](#_page213), [228](#_page228), [232](#_page232)

Михоэлс (Вовси) Соломон Михайлович (1890 – 1948), драматический актер, режиссер, общественный деятель; народный артист СССР — [265](#_page265)

Мичурина (Мичурина-Самойлова) Вера Аркадьевна (1866 – 1948), драматическая актриса; народная артистка СССР — [24](#_page024), [28](#_page028)

Моисси Александр (Сандро) (1880 – 1935), немецкий драматический актер — [33](#_page033), [111](#_page111), [388](#_page388)

Молина — см. [Тирсо де Молина](#_Tosh0003903).

Мольер (Поклен Жан Батист; 1622 – 1673) — [23](#_page023), [244](#_page244), [314](#_page314)

Моор (Орлов Дмитрий Стахиевич; 1883 – 1946), художник-карикатурист — [80](#_page080)

Мопассан Ги де (1850 – 1893) — [310](#_page310)

Мосолова Вера Ильинична (1876 – 1949), балерина, педагог — [320](#_page320)

Моцарт Вольфганг Амадей (1756 – 1791) — [115](#_page115), [300](#_page300), [330](#_page330), [336](#_page336), [400](#_page400)

Мочалов Павел Степанович (1800 – 1848), драматический актер — [34](#_page034), [53](#_page053), [93](#_page093)

Мошкова Варвара Дмитриевна, драматическая актриса — [130](#_page130), [135](#_page135)

Мунт Екатерина Михайловна (1875 – 1954), драматическая актриса; заслуженная артистка РСФСР, сестра первой жены В. Э. Мейерхольда — [138](#_page138), [140](#_page140), [141](#_page141), [154](#_page154), [155](#_page155), [163](#_page163), [189](#_page189), [190](#_page190), [192](#_page192)

Мускатблит Анатолий Федорович (род. 1905), пианист, концертмейстер — [308](#_page308), [315](#_page315), [316](#_page316), [322](#_page322)

Мусоргский Модест Петрович (1839 – 1881) — [406](#_page406)

Мухин Михаил Григорьевич (1889 – 1963), драматический актер — [276](#_page276)

Мэй Лань-фан (1894 – 1961), китайский актер, педагог, театральный деятель — [95](#_page095) – [97](#_page097), [120](#_page120)

Мясоедов Григорий Григорьевич (1835 – 1911), художник — [125](#_page125)

Набоков Владимир Дмитриевич (1869 – 1922), один из руководителей партии кадетов — [240](#_page240)

Надеждин (Осипов) Сергей Михайлович, драматический актер — [28](#_page028)

Назарова Валентина Ивановна (род. 1917), драматическая актриса, чтица — [448](#_page448) – [450](#_page450)

Найденов (Алексеев Сергей Александрович; 1868 – 1922), драматург — [23](#_page023), [142](#_page142), [153](#_page153)

Н‑к, рецензент — [135](#_page135)

Нарбекова Ольга Павловна (1876 – 1933), драматическая актриса — [129](#_page129), [130](#_page130), [132](#_page132) – [135](#_page135), [138](#_page138)

Нароков (Якубов) Михаил Семенович (1879 – 1958), драматический актер, режиссер; народный артист РСФСР — [129](#_page129), [130](#_page130), [132](#_page132), [134](#_page134), [135](#_page135)

Неведомский М. (Миклашевский Михаил Петрович; 1866 – 1943), публицист, литературный критик — [150](#_page150)

Невежин Петр Михайлович (1841 – 1919), писатель, драматург — [20](#_page020), [21](#_page021)

{479} Нелидов Анатолий Павлович (1879 – 1949), драматический актер; заслуженный артист РСФСР — [131](#_page131), [133](#_page133) – [135](#_page135), [189](#_page189)

Неметти (Линская-Неметти) Вера Александровна (1857 – 1910), драматическая актриса, антрепренер — [137](#_page137), [139](#_page139), [143](#_page143)

Немирова-Ральф Анастасия Антоновна (1849 – 1929), драматическая актриса, заслуженная артистка Республики — [29](#_page029)

Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858 – 1943) — [5](#_page005), [120](#_page120), [209](#_page209), [210](#_page210), [303](#_page303)

Нестеров Александр Евгеньевич (1903 – 1943), режиссер — [292](#_page292)

Нестеров Михаил Васильевич (1862 – 1942), художник — [343](#_page343), [372](#_page372), [417](#_page417)

Никитин Александр Алексеевич (род. 1908), режиссер; народный артист РСФСР — [328](#_page328)

Николаев Николай Ильич (1865 – 1928), театральный критик, поэт — [147](#_page147)

Николай I (1796 – 1855) — [54](#_page054), [58](#_page058), [59](#_page059), [64](#_page064), [114](#_page114), [407](#_page407), [413](#_page413), [425](#_page425)

Никольский Юрий Сергеевич (1895 – 1962), композитор, дирижер — [298](#_page298)

Никольский (Биязи) Леонид Яковлевич (1848 – 1920), драматический актер — [28](#_page028)

Ницше Фридрих (1844 – 1900), немецкий философ — [43](#_page043), [113](#_page113)

Новелли Эрмете (1851 – 1924), итальянский драматический актер — [18](#_page018)

Новинский (Голузевский) Александр Федорович (1859 – 1919), драматический актер — [28](#_page028)

Новицкий, драматический актер — [279](#_page279)

Носков Николай Дмитриевич (1869 – ?), историк литературы, театральный критик — [154](#_page154), [166](#_page166)

Оголевец Виктор Степанович (род. 1889), юрист, художник — [125](#_page125) – [127](#_page127)

Оголевец Степан Яковлевич (1857 – 1937), общественный деятель — [125](#_page125)

Озаровский Юрий Эрастович (1869 – 1924), драматический актер, режиссер — [24](#_page024), [32](#_page032), [110](#_page110)

Озерова Екатерина Александровна, драматическая актриса — [138](#_page138)

Олеарий (Эльшлегер) Адам (ок. 1599 – 1671), немецкий ученый, путешественник — [358](#_page358)

Оленин Александр Борисович (1897 – 1962), драматический актер, режиссер, литератор — [265](#_page265)

Олеша Юрий Карлович (1899 – 1960), писатель, драматург — [9](#_page009), [77](#_page077), [103](#_page103), [118](#_page118), [347](#_page347)

Ольга Михайловна — см. [Мейерхольд (Мунт) О. М.](#_Tosh0003904)

Омега (Трозинер Федор Васильевич), журналист — [155](#_page155), [177](#_page177)

Орлов Дмитрий Николаевич (1892 – 1955), драматический актер; народный артист РСФСР — [250](#_page250), [252](#_page252) – [256](#_page256), [259](#_page259), [262](#_page262)

Орсо д’ Франческо (Франц Вер; 1837 – 1898), немецкий композитор — [311](#_page311)

Осипов И. (Абельсон Илья Осипович; ум. 1920), журналист, драматург — [168](#_page168), [177](#_page177)

Осокин (Игнатьев) Александр Ефимович (ум. 1917), драматический актер — [28](#_page028)

Островская Екатерина Алексеевна (1898 – 1965), сестра Н. А. Островского — [420](#_page420), [453](#_page453)

Островская Ольга Осиповна (1875 – 1947), мать Н. А. Островского — [420](#_page420), [453](#_page453)

Островский Александр Николаевич (1823 – 1886) — [19](#_page019) – [21](#_page021), [23](#_page023), [53](#_page053), [61](#_page061), [67](#_page067), [102](#_page102), [109](#_page109), [110](#_page110), [244](#_page244), [245](#_page245), [354](#_page354)

Островский Николай Алексеевич (1904 – 1936), писатель — [12](#_page012), [106](#_page106), [107](#_page107), [298](#_page298), [392](#_page392), [402](#_page402), [420](#_page420), [444](#_page444), [452](#_page452), [453](#_page453)

Оффенбах Жак (1819 – 1880), французский композитор, дирижер — [308](#_page308), [323](#_page323), [329](#_page329)

{480} П. В. Станис…ий (Станиславский П. В.), театральный рецензент — [133](#_page133), [134](#_page134)

П. Г. (Беттер Георгий Евкентьевич), художник-карикатурист — [232](#_page232)

Павлов (Хорват) Николай Леонтьевич (род. 1880), драматический актер — [23](#_page023), [28](#_page028)

Павлов Иван Петрович (1849 – 1936), ученый-физиолог, академик — [94](#_page094)

Павловский Исаак Яковлевич (1852 – 1924), журналист — [109](#_page109)

Пантелеев Александр Петрович, (1872 – ?), драматический актер — [28](#_page028)

Панчина (Арсеньева) Ольга Алексеевна (род. 1881), драматическая актриса — [28](#_page028)

Паппе Анатолий Георгиевич (род. 1908), пианист, дирижер; заслуженный артист РСФСР — [64](#_page064), [116](#_page116), [298](#_page298), [307](#_page307), [308](#_page308), [316](#_page316), [322](#_page322), [324](#_page324), [328](#_page328), [329](#_page329)

Пашковский Донат Христофорович (1879 – 1940), драматический актер, режиссер — [28](#_page028)

Перовская Софья Львовна (1853 – 1881), революционерка, видный деятель партии «Народная воля» — [307](#_page307)

Петров Б. С, театральный электротехник — [80](#_page080), [119](#_page119)

Петров Василий Иванович (1870 – ?), драматический актер — [28](#_page028)

Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878 – 1939), живописец, театральный художник; заслуженный деятель искусств РСФСР — [450](#_page450), [451](#_page451)

Петровский Андрей Павлович (1869 – 1933), драматический актер, режиссер; заслуженный деятель искусств РСФСР — [24](#_page024), [28](#_page028), [142](#_page142)

Печковский Николай Константинович (1896 – 1966), оперный актер; народный артист РСФСР — [90](#_page090)

Пивоварова Анна Александровна (ум. 1910), драматическая актриса — [138](#_page138)

Пикассо Пабло (1881 – 1973) — [276](#_page276), [421](#_page421), [422](#_page422)

Писемский Алексей Феофилактович (1821 – 1881), писатель, драматург — [23](#_page023)

Племянники — см. Гольцевы [Л. И.](#_Tosh0003905), [С. И.](#_Tosh0003906), [Ю. И.](#_Tosh0003907)

Племянница — см. [Гольцева К. И.](#_Tosh0003908)

Плучек Валентин Николаевич (род. 1909), драматический актер, режиссер; народный артист СССР — [12](#_page012), [346](#_page346), [347](#_page347), [349](#_page349)

Погодин Николай Федорович (1900 – 1962), драматург, заслуженный деятель искусств РСФСР — [119](#_page119)

Подгорный Владимир Афанасьевич (1857 – 1944), драматический актер; заслуженный артист РСФСР — [125](#_page125), [135](#_page135)

Покровский Михаил Николаевич (1868 – 1932), историк, советский государственный деятель, академик — [89](#_page089), [120](#_page120)

Полевая (Андрушевич) В. М., драматическая актриса — [201](#_page201)

Поливанов Лев Иванович (1838 – 1899), историк литературы, педагог — [358](#_page358)

Попов Гавриил Николаевич (1904 – 1972), композитор; заслуженный деятель искусств РСФСР — [298](#_page298), [305](#_page305)

Попов Николай Александрович (1871 – 1949), режиссер, драматург, театральный деятель; заслуженный режиссер Республики — [142](#_page142)

Порошин Николай (1898 – 1921), студиец — [250](#_page250)

Поссе Владимир Александрович (1864 – 1940), литератор, лектор — [109](#_page109)

Потапенко Игнатий Николаевич (1856 – 1929), писатель, драматург — [21](#_page021), [128](#_page128), [131](#_page131)

Потоцкая Мария Александровна (1861 – 1940), драматическая актриса; заслуженная артистка Республики — [24](#_page024), [28](#_page028), [29](#_page029), [154](#_page154)

Прач Иван (Иоганн Готфрид; конец XVIII века), немецкий {481} композитор, писал музыку на русские темы — [396](#_page396)

Преображенская Ольга Ивановна (1884 – 1962), актриса и режиссер кино; заслуженный деятель искусств РСФСР — [133](#_page133), [134](#_page134)

Прокофьев Сергей Сергеевич (1891 – 1953) — [12](#_page012), [299](#_page299), [305](#_page305), [354](#_page354), [355](#_page355), [361](#_page361) – [363](#_page363), [366](#_page366), [369](#_page369), [373](#_page373), [381](#_page381), [385](#_page385), [392](#_page392) – [395](#_page395), [398](#_page398) – [401](#_page401)

Пронин Борис Константинович (1875 – 1946), театральный деятель, режиссер — [125](#_page125), [138](#_page138)

Профан, рецензент — [132](#_page132), [133](#_page133)

Прохорова Мария Дмитриевна, (1876 – ?), драматическая актриса — [28](#_page028)

Пуни Цезарь (1802 – 1870), итальянский композитор — [318](#_page318)

Пушкарева (Котляревская) Вера Васильевна (ум. 1942), драматическая актриса — [23](#_page023), [28](#_page028)

Пушкин Александр Сергеевич (1799 – 1837) — [7](#_page007), [55](#_page055) – [58](#_page058), [60](#_page060), [61](#_page061), [68](#_page068), [71](#_page071), [85](#_page085), [93](#_page093), [96](#_page096), [97](#_page097), [99](#_page099), [100](#_page100), [114](#_page114) – [117](#_page117), [120](#_page120), [239](#_page239), [244](#_page244), [247](#_page247), [305](#_page305), [339](#_page339), [340](#_page340), [343](#_page343), [347](#_page347), [353](#_page353), [354](#_page354), [356](#_page356) – [358](#_page358), [360](#_page360), [362](#_page362), [363](#_page363), [365](#_page365), [369](#_page369), [370](#_page370), [377](#_page377) – [379](#_page379), [381](#_page381) – [383](#_page383), [389](#_page389), [390](#_page390), [393](#_page393) – [396](#_page396), [399](#_page399), [402](#_page402) – [416](#_page416), [418](#_page418), [419](#_page419), [422](#_page422) – [425](#_page425), [427](#_page427) – [432](#_page432), [442](#_page442), [444](#_page444), [446](#_page446), [450](#_page450), [453](#_page453)

Пшибышевская Дагна, драматург — [128](#_page128), [131](#_page131)

Пшибышевский Станислав (1868 – 1927), польский писатель, драматург — [138](#_page138), [139](#_page139), [161](#_page161), [163](#_page163) – [166](#_page166), [185](#_page185), [238](#_page238), [277](#_page277)

Пювис де Шаванн Пьер (1824 – 1898), французский живописец — [158](#_page158)

Пяст (Пестовский Владимир Алексеевич; 1886 – 1940), поэт, переводчик — [357](#_page357), [359](#_page359), [360](#_page360), [388](#_page388)

Рабенек Эли Ивановна (ум. 1940), танцовщица — [242](#_page242) – [245](#_page245)

Равдель Ефим Владимирович, художник — [264](#_page264)

Равель Морис (1875 – 1937), французский композитор — [322](#_page322), [323](#_page323)

Равенских Борис Иванович (род. 1914), режиссер; народный артист СССР — [282](#_page282)

Равич Николай Александрович (1899 – 1976), писатель — [118](#_page118)

Радлов Сергей Эрнестович (1892 – 1958), режиссер; заслуженный деятель искусств РСФСР — [106](#_page106)

Раевский Николай Николаевич; (1801 – 1843), друг А. С. Пушкина — [418](#_page418)

Райт Рита (Райт-Ковалева Раиса Яковлевна; род. 1898), писательница, переводчица — [264](#_page264), [270](#_page270)

Райх Зинаида Николаевна (1894 – 1939), драматическая актриса, вторая жена В. Э. Мейерхольда — [80](#_page080), [87](#_page087), [118](#_page118), [119](#_page119), [278](#_page278), [300](#_page300), [326](#_page326), [331](#_page331), [332](#_page332), [336](#_page336), [391](#_page391), [420](#_page420), [421](#_page421), [433](#_page433), [441](#_page441), [457](#_page457)

Ракитин (Ионии) Юрий Львович, драматический актер — [130](#_page130), [131](#_page131) – [133](#_page133), [135](#_page135)

Расин Жан (1639 – 1699) — [99](#_page099), [126](#_page126), [314](#_page314)

Рафалович Василий Евгеньевич (род. 1900), литератор, театральный деятель — [444](#_page444)

Рафалович Сергей Львович (1873 – 1944), критик — [145](#_page145)

Рачковская Варвара Адамовна, драматическая актриса — [29](#_page029)

Рейнгардт (Рейнхардт) Макс (1873 – 1943), немецкий режиссер, театральный деятель — [47](#_page047), [111](#_page111), [264](#_page264)

Ре‑ми (Ремизов Николай Владимирович; род. 1887), художник-карикатурист — [214](#_page214), [215](#_page215), [219](#_page219), [224](#_page224)

Ремизов Алексей Михайлович (1877 – 1957), писатель — [198](#_page198), [206](#_page206)

Ремизова Варвара Федоровна (1882 – 1951), драматическая актриса — [313](#_page313)

Ренуар Огюст (1841 – 1919), французский художник — [88](#_page088), [89](#_page089), [346](#_page346)

Репин Илья Ефимович (1844 – 1930) — [431](#_page431)

{482} Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844 – 1908) — [339](#_page339)

Рождественский Всеволод Александрович (1895 – 1977), поэт — [314](#_page314)

Розеллен Анри (1811 – 1876), французский композитор, пианист — [310](#_page310), [312](#_page312)

Рославлев Александр Степанович (1883 – 1920), писатель — [250](#_page250)

Росси Эрнесто (1827 – 1896), итальянский драматический актер — [93](#_page093)

Ростан Эдмон (1868 – 1918), французский поэт, драматург — [382](#_page382)

Ростиславов Александр Александрович (1860 – 1920), художественный критик, график, карикатурист — [232](#_page232), [234](#_page234)

Рубенс Петер Пауль (1577 – 1640) — [45](#_page045), [371](#_page371), [396](#_page396), [446](#_page446), [447](#_page447)

Руднева (Фейгельман) Любовь Саввишна (род. 1915), писательница, литературовед — [12](#_page012), [402](#_page402), [403](#_page403), [409](#_page409), [420](#_page420), [447](#_page447), [448](#_page448), [451](#_page451), [459](#_page459)

Рудницкий Константин Лазаревич (род. 1920), театровед, доктор искусствоведения — [10](#_page010), [11](#_page011), [137](#_page137), [190](#_page190), [215](#_page215)

Русьева Мария Александровна, драматическая актриса — [138](#_page138), [189](#_page189)

Рыбакова Юлия Петровна, театровед — [167](#_page167), [181](#_page181), [207](#_page207), [215](#_page215)

Рылеев Кондратий Федорович (1795 – 1826), поэт, декабрист — [100](#_page100)

Рышков Виктор Александрович (1863 – 1926), писатель, драматург — [20](#_page020), [21](#_page021), [110](#_page110)

Сабашниковы Михаил Васильевич (1871 – 1943) и Сергей Васильевич (1873 – 1909), братья, книгоиздатели — [114](#_page114)

Савина Мария Гавриловна (1854 – 1915), драматическая актриса — [20](#_page020), [24](#_page024), [25](#_page025), [29](#_page029), [110](#_page110)

Сагал Даниил Львович (род. 1909), актер драматического театра и кино; народный артист РСФСР — [409](#_page409)

Сада Якко (1872 – 1946), японская актриса — [34](#_page034), [111](#_page111)

Садовский Михаил Михайлович (1909 – 1977), драматический актер; заслуженный артист РСФСР — [328](#_page328), [342](#_page342)

Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (псевдоним — Н. Щедрин; 1826 – 1889) — [19](#_page019)

Сальвини Густаво (1859 – 1930), итальянский драматический актер — [93](#_page093), [195](#_page195)

Сальвини Томмазо (1829 – 1916), итальянский драматический актер — [18](#_page018), [93](#_page093), [195](#_page195), [197](#_page197)

Самойлов Евгений Валерьянович (род. 1912), актер драматического театра и кино; народный артист СССР — [391](#_page391), [449](#_page449), [453](#_page453)

Самосуд Самуил Абрамович (1884 – 1964), дирижер; народный артист СССР — [298](#_page298), [338](#_page338)

Санин (Шенберг) Александр Акимович (1869 – 1956), драматический актер, режиссер — [202](#_page202), [405](#_page405)

Сапунов Николай Николаевич (1880 – 1912), живописец, театральный художник — [145](#_page145), [149](#_page149), [170](#_page170), [171](#_page171), [214](#_page214), [302](#_page302)

Сарасате Пабло де (1844 – 1908), испанский композитор, скрипач — [44](#_page044)

Сарнецкая Мария Александровна, драматическая актриса — [138](#_page138), [160](#_page160)

Сарторио Арнольдо (1853 – ?), композитор — [318](#_page318)

Сафонов Василий Ильич (1852 – 1918), пианист, дирижер, педагог — [236](#_page236)

Сафонова Елизавета Владимировна, драматическая актриса — [129](#_page129), [134](#_page134), [135](#_page135), [189](#_page189)

Сахновский Василий Григорьевич (1886 – 1945), режиссер, театровед, доктор искусствоведения, педагог; народный артист РСФСР — [305](#_page305)

{483} Сац Илья Александрович (1875 – 1912), композитор — [125](#_page125), [302](#_page302) – [306](#_page306), [335](#_page335), [345](#_page345)

Свердлин Лев Наумович (1901 – 1969), актер драматического театра и кино; народный артист СССР — [295](#_page295), [300](#_page300), [356](#_page356), [391](#_page391), [415](#_page415), [451](#_page451), [452](#_page452)

Сейфуллина Зоя Николаевна (1893 – 1973), сестра Л. Н. Сейфуллиной — [433](#_page433)

Сейфуллина Лидия Николаевна (1889 – 1954), писательница — [12](#_page012), [305](#_page305), [392](#_page392), [402](#_page402), [404](#_page404), [433](#_page433), [436](#_page436)

Сельвинский Илья Львович (1899 – 1968), поэт, драматург — [9](#_page009), [305](#_page305), [306](#_page306), [347](#_page347), [348](#_page348), [350](#_page350) – [352](#_page352)

Серафимович (Попов) Александр Серафимович (1863 – 1949) писатель — [109](#_page109)

Сервантес де Сааведра Мигель (1547 – 1616) — [43](#_page043), [51](#_page051), [244](#_page244), [423](#_page423)

Серов Валентин Александрович (1865 – 1911) — [431](#_page431)

Серый Николай Павлович (род. 1913), заслуженный деятель искусств РСФСР, заслуженный мастер спорта — [300](#_page300)

Сестры — см. [Гольцева Э. Э.](#_Tosh0003909) и [Соловьева М. Э.](#_Tosh0003910)

Сибиряк (Хотинский) Николай Васильевич (1889 – 1974), драматический актер — [391](#_page391)

Сигети Жозеф (Иожеф) (род. 1892), венгерский скрипач — [75](#_page075), [76](#_page076)

Симони Павел Константинович (1859 – 1939), этнограф, лингвист — [397](#_page397)

Симонов Николай Константинович (1901 – 1973), драматический актер; народный артист СССР, Герой Социалистического Труда — [430](#_page430)

Симонов Рубен Николаевич (1899 – 1968), драматический актер, режиссер; народный артист СССР — [305](#_page305)

Синельников Николай Николаевич (1855 – 1939), драматический актер, режиссер, педагог, театральный деятель; народный артист РСФСР — [252](#_page252)

Ситковецкая Майя Михайловна (род. 1930), театровед — [108](#_page108), [193](#_page193), [194](#_page194), [201](#_page201)

Скрябин Александр Николаевич (1871 – 1915) — [49](#_page049), [56](#_page056), [57](#_page057), [236](#_page236), [299](#_page299), [332](#_page332)

Слепян Моисей Герцевич (1872 – ?), художник-карикатурист — [211](#_page211), [219](#_page219)

Смелков, драматический актер — [276](#_page276)

Смирнов Алексей Максимович (1890 – 1942), режиссер театра и кино, педагог — [239](#_page239) – [242](#_page242)

Смирнова-Искандер Александра Васильевна (род. 1896), актриса, режиссер театра и кино, педагог — [11](#_page011), [236](#_page236) – [246](#_page246)

Снегирев Борис Михайлович (1875 – 1936), драматический актер — [130](#_page130), [133](#_page133) – [135](#_page135)

Собинов Леонид Витальевич (1872 – 1934), народный артист Республики — [380](#_page380)

Соколова Мария Александровна, владелица театральной библиотеки — [113](#_page113)

Соколовский Михаил Владимирович (1901 – 1941), режиссер — [93](#_page093)

Соллертинский Иван Иванович (1902 – 1944), историк театра, музыковед, литературовед, педагог — [337](#_page337), [406](#_page406)

Соловьев Владимир Николаевич (1887 – 1941), режиссер, театровед, педагог — [37](#_page037), [112](#_page112)

Соловьев М. П., педагог, муж сестры В. Э. Мейерхольда — [106](#_page106)

Соловьева (Каневская) Елена Ильинична (1870 – ?), драматическая актриса — [29](#_page029)

Соловьева Маргарита Эмильевна (1869 – 1943), сестра В. Э. Мейерхольда — [245](#_page245), [246](#_page246)

Сологуб Федор (Тетерников Федор Кузьмич; 1863 – 1927), писатель, драматург — [143](#_page143), [153](#_page153), [171](#_page171), [191](#_page191), [198](#_page198), [201](#_page201) – [203](#_page203), [232](#_page232), [247](#_page247)

Сомов Константин Андреевич (1869 – 1939), художник — [146](#_page146), [154](#_page154)

{484} Софокл (ок. 496 – 406 до н. э.) — [23](#_page023), [111](#_page111), [423](#_page423)

Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич (1863 – 1938) — [5](#_page005), [7](#_page007), [57](#_page057), [86](#_page086), [87](#_page087), [115](#_page115), [129](#_page129), [130](#_page130), [134](#_page134), [135](#_page135), [150](#_page150), [154](#_page154), [190](#_page190), [200](#_page200), [209](#_page209), [210](#_page210), [280](#_page280), [302](#_page302) – [304](#_page304), [409](#_page409)

Старк Эдуард Александрович (псевдоним — Зигфрид; 1874 – 1942), театровед — [146](#_page146), [147](#_page147), [175](#_page175), [212](#_page212), [230](#_page230), [231](#_page231)

Старковский Петр Иванович (1884 – 1964), драматический актер — [292](#_page292), [293](#_page293), [311](#_page311), [312](#_page312), [391](#_page391), [392](#_page392)

Стендаль (Анри Мари Бейль; 1783 – 1842) — [93](#_page093), [310](#_page310)

Столыпин Петр Аркадьевич (1862 – 1911), русский реакционный государственный деятель — [102](#_page102)

Стравинская Инна Александровна (1876 – 1970), драматическая актриса, режиссер — [24](#_page024), [29](#_page029)

Стравинский Игорь Федорович (1882 – 1971), композитор, дирижер — [94](#_page094), [449](#_page449)

Стрельская (Стуколкина) Варвара Васильевна (1838 – 1915), драматическая актриса — [24](#_page024), [29](#_page029)

Стриндберг Юхан Август (1849 – 1912), шведский писатель, драматург, театральный деятель — [40](#_page040), [128](#_page128), [129](#_page129), [134](#_page134)

Суворин Алексей Сергеевич (1834 – 1912), журналист, издатель, владелец театра — [413](#_page413)

Судейкин Сергей Юрьевич (1882 – 1946), живописец, график, театральный художник — [158](#_page158), [159](#_page159), [236](#_page236), [302](#_page302)

Судьбинин Иван Иванович (1866 – 1919), драматический актер — [24](#_page024), [28](#_page028)

Сулержицкий Леопольд Антонович (1872 – 1916), режиссер, литератор — [303](#_page303), [304](#_page304), [424](#_page424)

Сулоага (Зуолага) Игнасио (1870 – 1945), испанский живописец — [43](#_page043)

Сумароков Александр Петрович (1717 – 1777), поэт, драматург, театральный деятель — [98](#_page098), [430](#_page430)

Сурков Алексей Александрович (род. 1899), поэт, общественный деятель, Герой Социалистического Труда — [286](#_page286)

Сухово-Кобылин Александр Васильевич (1817 – 1903), писатель, драматург — [19](#_page019), [102](#_page102), [114](#_page114), [238](#_page238), [246](#_page246), [354](#_page354)

Сушкевич Борис Михайлович (1887 – 1946), режиссер, актер, педагог; народный артист РСФСР — [354](#_page354), [357](#_page357), [412](#_page412)

Сысоев Валерий Алексеевич (1897 – 1967), драматический актер, чтец — [280](#_page280)

Таберио Евгения Петровна, драматическая актриса — [194](#_page194), [195](#_page195)

Тагер Нина Борисовна (1905 – 1977), стенографистка — [282](#_page282)

Таиров Александр Яковлевич (1885 – 1950), режиссер, театральный деятель; народный артист СССР — [5](#_page005), [138](#_page138), [141](#_page141), [269](#_page269), [305](#_page305)

Тамарин Н. (Окулов Николай Николаевич; 1866 – ?), драматург, переводчик, театральный критик — [165](#_page165), [175](#_page175), [177](#_page177)

Тартаков Иоаким Викторович (1860 – 1923), оперный актер, режиссер; заслуженный артист Республики — [146](#_page146)

Татлин Владимир Евграфович (1885 – 1953), художник; заслуженный деятель искусств РСФСР — [272](#_page272), [278](#_page278), [421](#_page421), [422](#_page422)

Телешов Николай Дмитриевич (1867 – 1957), писатель; заслуженный деятель искусств РСФСР — [109](#_page109)

Теляковский Владимир Аркадьевич (1861 – 1924), театральный деятель, директор императорских театров — [19](#_page019), [25](#_page025), [26](#_page026), [29](#_page029), [30](#_page030), [110](#_page110), [235](#_page235)

Темерин Алексей Алексеевич (1889 – 1977), драматический актер — [392](#_page392)

Тенин Борис Михайлович (род. 1905), актер драматического театра и кино; народный артист РСФСР — [276](#_page276)

Терешкович Максим Абрамович (1897 – 1939), драматический актер, режиссер, педагог — [276](#_page276)

Тессен Василий Георгиевич {485} (1873 – 1945), юрист, художник — [120](#_page120)

Тиме Елизавета Ивановна (1884 – 1968), драматическая актриса, народная артистка РСФСР — [28](#_page028)

Тираспольская Надежда Львовна (1867 – 1962), драматическая актриса; заслуженный деятель искусств РСФСР — [29](#_page029), [145](#_page145)

Тирсо де Молина (Габриэль Тельес; ок. 1583 – 1648), испанский писатель, драматург — [43](#_page043), [112](#_page112)

Тихомиров Иосафат (Иосаф) Александрович (1872 – 1908), драматический актер, режиссер — [142](#_page142)

Тихонов Алексей Алексеевич (псевдоним — Луговой; 1853 – 1914), драматург — [21](#_page021)

Толстой Алексей Константинович (1817 – 1875), поэт, прозаик, драматург — [19](#_page019), [23](#_page023), [424](#_page424)

Толстой Лев Николаевич (1828 – 1910) — [19](#_page019), [23](#_page023), [42](#_page042), [49](#_page049), [107](#_page107), [112](#_page112), [424](#_page424), [444](#_page444)

Томе Франсуа Люсьен Жозеф (1850 – 1909), французский композитор — [319](#_page319)

Трахтенберг Владимир Осипович (1860 – 1914), драматург, журналист — [21](#_page021)

Тредьяковский (Тредиаковский) Василий Кириллович (1703 – 1769), писатель, переводчик — [98](#_page098)

Третьяков Сергей Михайлович (1892 – 1939), поэт, драматург, очеркист — [9](#_page009)

Тренев Константин Андреевич (1876 – 1945), писатель, драматург — [119](#_page119)

Триэмма, рецензент — [112](#_page112)

Троянский Петр Николаевич (ум. 1923), художник-карикатурист — [218](#_page218), [219](#_page219), [221](#_page221), [222](#_page222), [228](#_page228)

Туношенский Владимир Владимирович (1865 – 1910), драматург — [21](#_page021)

Турати Филиппо (1857 – 1932), итальянский социалист-реформист — [17](#_page017)

Тургенев Иван Сергеевич (1818 – 1883) — [19](#_page019), [23](#_page023), [241](#_page241)

Турич Э. Э., помощник режиссера — [206](#_page206)

Туркин Никандр Васильевич (псевдоним — Дий Одинокий; 1863 – 1919), театральный критик, драматург, кинорежиссер — [211](#_page211)

Тютчев Федор Иванович (1803 – 1873) — [90](#_page090)

Тяпкина Елена Алексеевна (род. 1897), драматическая актриса; заслуженная артистка РСФСР — [118](#_page118), [300](#_page300), [391](#_page391)

Уайльд Оскар (1856 – 1900), английский писатель — [164](#_page164), [237](#_page237)

Уварова Евгения Михайловна, актриса театра и кино — [238](#_page238), [239](#_page239)

Уварова (Заварова) Ольга Уваровна, драматическая актриса — [29](#_page029)

Углов Антон (Кашинцев Дмитрий Александрович; род. 1887), музыкальный и художественный критик — [112](#_page112)

Ульянов Николай Павлович (1875 – 1949), живописец, театральный художник; заслуженный деятель искусств РСФСР — [201](#_page201)

Унгерн (Унгерн фон Штернберг) Родольф Альфредович (ум. 1924), режиссер — [132](#_page132), [133](#_page133), [135](#_page135), [138](#_page138), [186](#_page186), [188](#_page188), [191](#_page191), [197](#_page197), [201](#_page201)

Уралов Илья Матвеевич (1872 – 1920), драматический актер — [138](#_page138), [155](#_page155)

Урванцев Николай Николаевич (1876 – 1941), драматический актер — [138](#_page138), [142](#_page142), [183](#_page183)

Урусевский Сергей Павлович (1908 – 1974), кинорежиссер, оператор, художник; заслуженный деятель искусств РСФСР — [454](#_page454), [457](#_page457)

Усачев Александр Артемьевич (1863 – 1937), драматический актер; заслуженный артист Республики — [28](#_page028)

Ускова (Дурдина) Елена Михайловна (род. 1883), драматическая актриса — [28](#_page028), [146](#_page146)

Уэллс Герберт (1866 – 1946), английский писатель — [286](#_page286)

{486} Фаворский Владимир Андреевич (1886 – 1964), художник — [457](#_page457)

Фадеева Т. Н., заведующая бутафорско-реквизитным цехом — [81](#_page081), [119](#_page119)

Федоров Василий Федорович (1891 – 1971), режиссер; народный артист БССР — [87](#_page087)

Февральский Александр Вильямович (род. 1901), театровед, доктор искусствоведения — [12](#_page012), [108](#_page108), [114](#_page114), [119](#_page119), [263](#_page263), [278](#_page278), [281](#_page281) – [290](#_page290)

Фейгельман Ольга Эрастовна (род. 1941), искусствовед — [12](#_page012), [454](#_page454)

Феона Алексей Николаевич (1879 – 1949), актер, режиссер оперетты — [138](#_page138), [140](#_page140), [141](#_page141)

Феррари Джулио (1828 – 1914), библиотекарь в Милане — [17](#_page017)

Ферри Энрико (1856 – 1929), итальянский криминалист — [17](#_page017)

Фигнер Николай Николаевич (1857 – 1918), оперный актер — [45](#_page045), [113](#_page113)

Филиппова Екатерина Васильевна, драматическая актриса — [138](#_page138), [160](#_page160) – [162](#_page162)

Фильд (Филд) Джон (1782 – 1837), ирландский композитор, пианист — [64](#_page064), [65](#_page065), [300](#_page300), [336](#_page336)

Флобер Густав (1821 – 1880) — [58](#_page058), [310](#_page310)

Фокин Михаил Михайлович (1880 – 1942), балетмейстер и танцовщик — [269](#_page269)

Фонвизин Денис Иванович (1744 – 1792), писатель, драматург — [22](#_page022), [93](#_page093), [120](#_page120)

Фореггер (Фореггер фон Грейфентурн) Николай Михайлович (1892 – 1939), режиссер, балетмейстер — [34](#_page034), [111](#_page111)

Франс Анатоль (1844 – 1924), французский писатель, драматург — [58](#_page058)

Фриче Владимир Максимович (1870 – 1929), историк литературы, искусствовед — [109](#_page109)

Хиндемит Пауль (1895 – 1963), немецкий композитор, дирижер — [94](#_page094), [449](#_page449)

Хлебников Велимир (Виктор Владимирович; 1885 – 1922), поэт — [422](#_page422)

Хмелев Николай Павлович (1901 – 1945), драматический актер, режиссер; народный артист СССР — [305](#_page305)

Хованская Евгения Алексеевна (1887 – 1977), драматическая актриса; заслуженная артистка РСФСР — [276](#_page276)

Ходотов Николай Николаевич (1878 – 1932), драматический актер; заслуженный артист Республики — [23](#_page023), [24](#_page024), [25](#_page025), [28](#_page028)

Хокусай Кацусика (1760 – 1849), японский живописец, гравер, писатель — [87](#_page087)

Холмская (Тимофеева) Зинаида Васильевна (1866 – 1936), драматическая актриса, антрепренер, издатель — [146](#_page146), [154](#_page154)

Хохлов Константин Павлович (1885 – 1956), актер драматического театра и кино, режиссер, педагог; народный артист СССР — [238](#_page238), [276](#_page276)

Храковский Владимир Львович (род. 1893), художник — [278](#_page278)

Хрулев Степан Александрович (1807 – 1870), генерал, участник обороны Севастополя — [446](#_page446)

Царев Михаил Иванович (род. 1903), драматический актер, народный артист СССР, Герой Социалистического Труда — [391](#_page391)

Чайковский Модест Ильич (1850 – 1916), драматург, либреттист, критик — [339](#_page339), [340](#_page340)

Чайковский Петр Ильич (1840 – 1893) — [126](#_page126), [338](#_page338) – [340](#_page340)

Чаплин Чарлз Спенсер (1889 – 1978) — [81](#_page081), [451](#_page451)

Чарская (Чурилова) Лидия Алексеевна (1875 – 1937), писательница, драматическая актриса — [29](#_page029)

{487} Чернышев Василий Ильич (1867 – 1949), филолог, член-корреспондент АН СССР — [396](#_page396)

Черокова С. А., драматическая актриса — [129](#_page129)

Чехов Антон Павлович (1860 – 1904) — [6](#_page006), [19](#_page019), [20](#_page020), [22](#_page022), [23](#_page023), [90](#_page090) – [92](#_page092), [107](#_page107), [109](#_page109), [128](#_page128), [131](#_page131) – [133](#_page133), [135](#_page135), [136](#_page136), [151](#_page151), [155](#_page155), [280](#_page280)

Чехов Михаил Александрович (1891 – 1955), драматический актер, режиссер, педагог — [54](#_page054), [114](#_page114), [423](#_page423)

Чижевская Александра Антоновна (1873 – 1925), драматическая актриса — [29](#_page029)

Чикул Михаил Антонович (род. 1899), драматический актер — [323](#_page323), [324](#_page324)

Чинизелли Гаэтано (1815 – 1881), цирковой актер, антрепренер, владелец цирка в Петербурге — [111](#_page111)

Чириков Евгений Николаевич (1864 – 1932), писатель, драматург — [128](#_page128) – [130](#_page130), [134](#_page134), [142](#_page142), [153](#_page153)

Чистяков Николай Васильевич (1890 – 1966), драматический актер — [391](#_page391)

Чуковский Корней Иванович (1882 – 1969), писатель, литературовед — [109](#_page109)

Чулков Анатолий Дмитриевич (1918 — ок. 1950), драматический актер — [411](#_page411), [447](#_page447), [448](#_page448)

Чулков Георгий Иванович (1879 – 1939), писатель, критик — [147](#_page147), [149](#_page149), [161](#_page161), [165](#_page165), [169](#_page169), [170](#_page170), [175](#_page175), [181](#_page181), [184](#_page184), [196](#_page196), [202](#_page202), [215](#_page215), [218](#_page218), [221](#_page221), [232](#_page232), [241](#_page241)

Шаляпин Федор Иванович (1873 – 1938) — [18](#_page018), [373](#_page373), [374](#_page374), [431](#_page431)

Шаминад Сесиль (1857 – 1944), французский композитор — [320](#_page320)

Шаповаленко (Болотников) Николай Петрович (1862 – 1923), драматический актер — [24](#_page024), [28](#_page028)

Шаровьева Мария Константиновна (1857 – 1917), драматическая актриса — [24](#_page024), [29](#_page029)

Шебалин Виссарион Яковлевич (1902 – 1963), композитор, педагог; народный артист РСФСР — [73](#_page073), [299](#_page299), [305](#_page305) – [316](#_page316), [319](#_page319) – [323](#_page323), [325](#_page325), [327](#_page327) – [332](#_page332), [335](#_page335), [336](#_page336), [342](#_page342), [345](#_page345), [350](#_page350), [435](#_page435), [441](#_page441)

Шебалина Алиса Максимовна (род. 1901), врач, жена В. Я. Шебалина — [306](#_page306)

Шебуев Николай Георгиевич (1874 – 1937), журналист — [159](#_page159), [160](#_page160), [166](#_page166)

Шекспир Вильям (1564 – 1616) — [23](#_page023), [34](#_page034), [55](#_page055), [56](#_page056), [58](#_page058), [59](#_page059), [76](#_page076), [86](#_page086), [93](#_page093), [111](#_page111), [133](#_page133), [210](#_page210), [244](#_page244), [358](#_page358), [372](#_page372), [375](#_page375), [377](#_page377), [400](#_page400), [409](#_page409) – [412](#_page412), [419](#_page419), [427](#_page427), [430](#_page430), [431](#_page431), [432](#_page432), [453](#_page453)

Шелли Перси Биши (1792 – 1822), английский поэт — [198](#_page198)

Шиллер Иоганн Фридрих (1759 – 1805) — [23](#_page023), [279](#_page279)

Шиловская Эмилия Леонидовна (1884 – 1952), драматическая актриса — [138](#_page138), [141](#_page141), [154](#_page154), [155](#_page155), [189](#_page189)

Шитте Людвиг (1848 – 1909), датский композитор — [318](#_page318)

Шкваркин Василий Васильевич (1893 – 1967), драматург — [92](#_page092)

Шницлер Артур (1862 – 1931), австрийский писатель, драматург — [128](#_page128), [130](#_page130), [134](#_page134), [276](#_page276)

Шопен Фридерик (1810 – 1849) — [299](#_page299), [300](#_page300), [330](#_page330), [335](#_page335), [347](#_page347)

Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906 – 1975) — [11](#_page011), [12](#_page012), [296](#_page296) – [300](#_page300), [305](#_page305), [347](#_page347)

Шпажинский Ипполит Васильевич (1848 – 1917), драматург — [21](#_page021)

Шпет Густав Густавович (1878 – 1940), философ, литературовед, переводчик — [307](#_page307)

Шпис фон Эшенбрук Василий Августович (1872 – 1919), композитор — [198](#_page198), [199](#_page199)

Штраус Иоганн (1825 – 1899), австрийский композитор, дирижер — [310](#_page310)

Штраух Максим Максимович (1900 – 1974), драматический актер; народный артист СССР — [75](#_page075), [118](#_page118)

Шуберт Франц (1797 – 1828), австрийский композитор — [64](#_page064), [115](#_page115)

Шувалова (Сазонова) Любовь {488} Николаевна (1878 – 1920), драматическая актриса — [29](#_page029)

Шулятиков Владимир Михайлович (1872 – 1912), литературный критик, публицист — [109](#_page109)

Щеглов И. (Леонтьев Иван Леонтьевич; 1855 – 1911), писатель, драматург — [128](#_page128), [142](#_page142)

Щедрин — см. [Салтыков-Щедрин М. Е.](#_Tosh0003911)

Щербаков Николай, драматический актер — [242](#_page242) – [244](#_page244)

Эзоп (Зауерлендер Вячеслав Владимирович), художник-карикатурист — [227](#_page227)

Эдисон Томас Алва (1847 – 1931), американский изобретатель — [452](#_page452)

Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898 – 1948) — [87](#_page087), [242](#_page242), [451](#_page451)

Экк Николай Владимирович (1902 – 1976), кинорежиссер — [80](#_page080)

Элгар Эдуард (1857 – 1934), английский композитор, дирижер — [313](#_page313)

Эллис Иван Васильевич, драматический актер — [276](#_page276)

Эльмина (Таклина) Александра Александровна (ум. 1944), драматическая актриса — [29](#_page029)

Энритон (Нотман) Генрих Фридрихович (род. 1889), режиссер — [237](#_page237)

Эрдман Николай Робертович (1902 – 1970), драматург, поэт — [9](#_page009)

Эрез — см. [Азарх А. В.](#_Tosh0003912)

Эсхил (525 – 456 до н. э.) — [22](#_page022), [210](#_page210), [352](#_page352)

Эфрос Николай Ефимович (1867 – 1923), театральный критик — [190](#_page190), [199](#_page199), [200](#_page200)

Эшенбрук — см. [Шпис фон Эшенбрук В. А.](#_Tosh0003913)

Юзовский Ю. (Иосиф Ильич; 1902 – 1964), театральный критик — [151](#_page151)

Юрьев Юрий Михайлович (1872 – 1948), драматический актер; народный артист СССР — [23](#_page023), [24](#_page024), [28](#_page028), [33](#_page033), [111](#_page111), [113](#_page113)

Юткевич Сергей Иосифович (род. 1904), режиссер театра и кино, художник, профессор, доктор искусствоведения; народный артист СССР, Герой Социалистического Труда — [87](#_page087)

Юшкевич Семен Соломонович (1868 – 1972), писатель, драматург — [138](#_page138) – [141](#_page141), [151](#_page151), [152](#_page152), [154](#_page154), [156](#_page156)

Яворская (Барятинская) Лидия Борисовна (1871 – 1921), драматическая актриса — [176](#_page176)

Языкова Вера Владимировна, писательница, журналистка — [213](#_page213)

Яковлев Кондратий Николаевич (1864 – 1928), драматический актер; заслуженный артист Республики — [24](#_page024), [28](#_page028)

Яковлев Степан Иванович (1870 – 1912), драматический актер — [24](#_page024), [28](#_page028)

Якулов Георгий Богданович (1884 – 1928), живописец, театральный художник — [266](#_page266), [272](#_page272), [278](#_page278)

Янова Варвара Поликарповна, актриса драматического театра и кино — [237](#_page237)

Ярон Григорий Маркович (1893 – 1963), актер и режиссер оперетты; народный артист РСФСР — [75](#_page075), [118](#_page118)

Ярцев Петр Михайлович (1861 – 1930), драматург, театральный критик, режиссер — [138](#_page138), [139](#_page139), [141](#_page141), [154](#_page154), [183](#_page183), [188](#_page188), [201](#_page201)

Яшинский Григорий Иванович, драматург — [21](#_page021)

Bonardo Edoardo (1860 – ?), итальянский врач, естествоиспытатель, политический деятель — [17](#_page017)

Homo Novus — см. [Кугель А. Р.](#_Tosh0003914)

Micaelo — см. [Марголин С. А.](#_Tosh0003915)

Micco — см. [Михайлов М. Т.](#_Tosh0003916)

Ravizza, итальянская общественная деятельница — [16](#_page016)

# **{****108}** Комментарии

Комментарии к статьям и выступлениям В. Э. Мейерхольда составлены по типу комментариев к двухтомному изданию «В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы», М.: Искусство, 1968 (далее это издание везде называется сокращенно: Двухтомник).

К каждому публикуемому здесь тексту дается краткое примечание текстологического характера, указывающее: для текстов, уже появившихся в печати, — место и время публикации, для стенограмм и других машинописных текстов — место хранения и шифр, первоначальное заглавие (если в настоящем сборнике дан иной заголовок, заключенный в квадратные скобки). Так же приводятся основные атрибуции (если текст был опубликован без подписи или под псевдонимом), основание датировки и т. д.

Далее в комментариях объясняются названия, факты, упоминаемы в тексте, сообщаются некоторые дополнительные сведения (например, даты премьер спектаклей, названных в тексте), даются ссылки на цитируемые книги и статьи из периодической печати, а там, где цитаты приведены Мейерхольдом приблизительно, они уточняются. Сведения о лицах, упоминаемых в тексте В. Э. Мейерхольдом, в комментариях, как правило, не сообщаются: все эти сведения вынесены в аннотированный указатель имен.

Комментарии к большей части материалов написал А. В. Февральский, подготовивший к печати этот раздел, к «Докладным запискам директору императорских театров» — представившая их для публикации М. С. Иванова, к лекции «Создание элементов экспозиции» и к беседе с Б. В. Асафьевым — записавший их М. М. Коренев, к материалам о «Последнем решительном» и о «Германии» — В. П. Коршунова и М. М. Ситковецкая, представившие для публикации эти материалы (они же представили стенограммы «О походном театре», «Об антракте и времени на сцене» и «О второй сценической редакции “Горе уму”»).

1. В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. М., «Искусство», 1968, ч. 1, стр. 93. [↑](#footnote-ref-2)
2. Указ. изд., стр. 120. [↑](#footnote-ref-3)
3. Указ. изд., стр. 164. [↑](#footnote-ref-4)
4. Основные факты жизни Вс. Э. Мейерхольда и перечень его постановок читатель может найти во второй части двухтомника «Статьи, письма, речи, беседы»: «Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Биографическая справка» и «Режиссерские работы В. Э. Мейерхольда», стр. 587 – 610. [↑](#footnote-ref-5)
5. Указ. изд., ч. 1, стр. 123. [↑](#footnote-ref-6)
6. Цитируется по книге: «Борис Захава. Вахтангов и его студия», изд. 2‑е, Теакинопечать, 1930, стр. 138. [↑](#footnote-ref-7)
7. Кроме того в 60‑х – 70‑х годах в различных издательствах вышли книги: К. Рудницкий, Режиссер Мейерхольд (1969), Эраст Гарин, С Мейерхольдом (1974), а также ряд книг, включающих главы, посвященные Мейерхольду. Появилось много статей в журналах. За границей на различных языках опубликованы труды Мейерхольда, книги и статьи о нем. [↑](#footnote-ref-8)
8. {109} Помещено в газ. «Курьер», М., 1902, № 144, 26 мая.

   «Милан» — первая опубликованная в печати статья Мейерхольда. Она написана во время первой его поездки за границу. Об этой поездке Мейерхольд впоследствии писал в своих «Биографических данных»: «На лето я уезжаю в Италию. Списываюсь с Поссе, получаю из Швейцарии ряд номеров “Искры”. И с предосторожностями перевожу в Россию. Из Италии написал (была напечатана) в “Курьер” корреспонденцию (кажется, тогда во главе этой газеты стоял Фриче). Эта корреспонденция определяет мое отношение к пролетариату» (Двухтомник. Ч. 1. С. 312).

   В письме от 9 июля 1902 года к литератору и общественному деятелю В. А. Поссе, в то время близкому к социал-демократам, Мейерхольд, пользуясь тем, что и он и Поссе находились за границей, обещает при поддержке журнала «Жизнь», издававшегося Поссе, «поджигать публику, насколько хватит сил». Он также сообщает, что к Московскому Художественному театру приставлен шпион, и рекомендует Поссе внести его фамилию «в список лиц, которых не мешало бы остерегаться» (Отдел рукописей Института мировой литературы имени А. М. Горького. Ф. 23. Оп. 1. № 34).

   О газете «Курьер», выходившей в 1897 – 1904 годах, А. П. Чехов писал в письме И. Я. Павловскому 21 января 1899 года: «Я могу поручиться, что “Курьер” совершенно порядочная, чистая газета; ее ведут и работают в ней хотя и не особенно талантливые, иногда даже наивные (с газетно-издательской точки зрения), но вполне порядочные, умные и доброжелательные люди» (опубликовано: Корней Чуковский, Драгоценная находка // Литературная газета. 1960. 19 марта). К. И. Чуковский сообщает, что в «Курьере» «печаталась литературная молодежь того времени: Серафимович, Телешов, Леонид Андреев, Вересаев, Луначарский». В. А. Гиляровский в очерке об этой газете указывает, что «Курьер» «был в те годы единственной радикальной московской газетой, в которой работала молодежь: В. М. Фриче, П. С. Коган, В. М. Шулятиков», то есть литераторы, примыкавшие к марксизму (Гиляровский В. А. Избранное: В 3 т. М.: Московский рабочий, 1960. Т. 2. С. 190). [↑](#endnote-ref-2)
9. «Il Secolo XX» — «XX век» — газета, выходившая в Милане. [↑](#endnote-ref-3)
10. Миллион франков. — В вырезке, сохранившейся в бумагах Мейерхольда (ЦГАЛИ. Ф. 998), против этих слов рукой Мейерхольда написано: «опечатка». Мейерхольд называет итальянскую лиру франком, а чентезимо — сантимом, названиями, более известными русским читателям, да и лира в то время была приравнена к франку. [↑](#endnote-ref-4)
11. Кафе *(итал.). — Ред.* [↑](#footnote-ref-9)
12. Дешевая кухня *(итал.). — Ред.* [↑](#footnote-ref-10)
13. Русским, приезжающим в Милан, рекомендуется обращаться к ней за советами — она говорит по-русски и, имея знакомство с представителями разнообразных общественных групп, может быть полезной. Адрес: Via Andegari, 8. [↑](#footnote-ref-11)
14. Соборная площадь *(итал.). — Ред.* [↑](#footnote-ref-12)
15. Слова *(фр.);* в данном случае — изречения. — *Ред.* [↑](#footnote-ref-13)
16. Сделать карьеру *(фр.). — Ред.* [↑](#footnote-ref-14)
17. «Семья преступника» — пьеса итальянского драматурга П. Джакометти «Гражданская смерть»; название «Семья преступника» дал пьесе в своем переводе А. Н. Островский. «Саул» — трагедия Витторио Альфиери. [↑](#endnote-ref-5)
18. Последним к тому времени приездом знаменитого итальянского трагика в Россию были его гастроли в 1900 году. [↑](#endnote-ref-6)
19. Коррадо — главное действующее лицо пьесы «Гражданская смерть» («Семья преступника»). [↑](#endnote-ref-7)
20. Lago Maggiore — Лаго Маджоре — озеро в Северной Италии (северная оконечность озера — в пределах Швейцарии). — 28 мая — по новому стилю; дата выхода номера «Курьера» — 26 мая — указана по старому стилю. [↑](#endnote-ref-8)
21. {110} Машинописный текст записок с поправками и дописками рукой Мейерхольда на второй записке хранится в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина (Ф. 137, обложка 194; № 122472/338). Небольшой отрывок приведен в книге: Волков Н. Д. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1929. Т. 2. С. 96. Полностью публикуется впервые.

    Записки составлены Мейерхольдом — в то время режиссером Петербургских императорских театров — совместно с режиссером тех же театров Ю. Э. Озаровским.

    Документ датируется по штампу, поставленному в дирекции императорских театров. В тот же день — 13 февраля 1910 года — директор театров В. А. Теляковский отметил в своем дневнике (хранится в том же музее) получение обеих записок из рук пришедших к нему Мейерхольда и Озаровского. [↑](#endnote-ref-9)
22. Александринским театр стал называться с 1832 года — со времени сооружения нового здания; драматическая же труппа существовала с 1756 года. [↑](#endnote-ref-10)
23. Около половины пьес, шедших в Александринском театре в сезоне 1909/10 годов — произведения классиков, преимущественно А. Н. Островского. Однако за немногими исключениями они прошли от одного до пяти раз. По количеству же спектаклей явно преобладала драматургия невысокого вкуса; так, комедию В. Рышкова «Обыватели» играли 25 раз, комедию Е. Карпова «Светлая личность» — 16 раз. [↑](#endnote-ref-11)
24. М. Г. Савина с группой артистов Александринского театра гастролировала в Берлине и Праге в 1899 году, Московский Художественный театр — в Берлине, Дрездене, Лейпциге и Праге в 1906 году. С 1907 года в Париже начинаются «русские сезоны», организованные С. П. Дягилевым. В 1908 году В. Ф. Комиссаржевская гастролировала со своим театром в США. [↑](#endnote-ref-12)
25. Театр Литературно-художественного общества существовал в Петербурге в 1895 – 1917 годах. Ко времени написания «Докладных записок» в репертуаре этого театра сильно сказывались обывательские вкусы. [↑](#endnote-ref-13)
26. В этой программе указаны, в частности, те пьесы, которые привлекали Мейерхольда как режиссера. Над «Эдипом» он работал вместе с М. Ф. Гнесиным в студийном порядке, но постановку не осуществил. Мысли о «Гамлете» не оставляли его в течение почти всей его деятельности. «Поклонение кресту» он поставил дважды — в 1910 и в 1912 годах, «Стойкого принца» — в 1915 году, «Дон Жуана» — в 1910‑м, «Маскарад» — в 1917‑м, «Лес» — в 1924‑м. Работу над «Царем Федором Иоанновичем» он начал в Александринском театре в 1908 году, но завершить ее ему не удалось. [↑](#endnote-ref-14)
27. Эта же мысль высказана Мейерхольдом в статье «Русские драматурги» (1911, Сборник «О театре»): «Репертуар — сердце всякого театра», «Репертуар это уже театр». [↑](#endnote-ref-15)
28. Считаем долгом оговориться, что хотя многие рубрики амплуа и заняты, однако они только кажутся заполненными, так как некоторые из актеров совершенно не способны нести ту работу, которая связана с требованиями предложенного им амплуа. [↑](#footnote-ref-15)
29. Заведующим репертуаром Александринского театра с 1 января 1909 года был известный литературовед Н. А. Котляревский. [↑](#endnote-ref-16)
30. {111} Печатается по отчету: Возрождение цирка [Доклады Н. М. Фореггера и В. Э. Мейерхольда 17 февраля 1919 года в Международном союзе артистов цирка] // Вестник театра. 1919. № 9. 25 – 27 февр. С. 4 – 5.

    Мейерхольд выступал по докладу режиссера Н. М. Фореггера «Возрождение цирка», прочитанному в Москве, в помещении Международного союза артистов цирка. «Для докладчика нет грани между цирком и театром. <…> Театр и цирк “какие-то сиамские близнецы”. Элементы театра врываются в цирк, цирк стремится впитать своими чарами сферу театра. Докладчик вспомнил о дрессированной собачке, обходившей зрителей испанского театра XVII века, и о плясуне на канате, связывавшем акты “Гамлета” в театре старой Англии. В цирк, в это царство ловкости и “красноречивого тела” докладчик зовет современных актеров, художников, режиссеров. <…> Театр драмы — это “театр великих страстей”, цирк — это “театр беззаботной радости”. По мнению докладчика, только деятели театра призваны реформировать представления на арене. <…> И вывод свелся к мечте о театре-цирке. Доклад т. Фореггера вызвал резкую критику со стороны т. Мейерхольда, выступившего единственным оппонентом».

    Отчет был написан самим Мейерхольдом. Это видно из того, что осенью 1919 года, в Новороссийске, будучи заключен белогвардейцами в тюрьму, Мейерхольд набрасывал в тетради план второго, дополненного издания своей книги «О театре» и в качестве наметки одного из добавлений сделал такую запись:

    «“Возрождение цирка” (см. “Вестник театра”, изд. в Москве, 1918). Ст. без подписи. Там я о себе пишу в третьем лице» (ЦГАЛИ. Ф. 998). «1918» — описка; нужно: «1919». [↑](#endnote-ref-17)
31. Знаменитый немецкий режиссер Макс Рейнхардт поставил в 1910 году в Берлине на арене цирка Шумана «Царя Эдипа» Софокла (в переводе Г. фон Гофмансталя) с Сандро Моисси в заглавной роли. Этот спектакль в 1911 году был показан в Петербурге на арене цирка Чинизелли. Там же в мае 1918 г. давались спектакли «Царя Эдипа» и шекспировского «Макбета» с Ю. М. Юрьевым в заглавных ролях, в постановке А. М. Грановского, ученика Рейнхардта (представления «Макбета» шли как спектакли «Театра трагедии»). [↑](#endnote-ref-18)
32. Японские актрисы, гастролировали в России: Сада-Якко в 1902 г., Ганако — в 1909‑м. Их игру Мейерхольд вспоминал не раз, например, в докладе «“Учитель Бубус” и проблема спектакля на музыке» (Двухтомник, ч. 2, стр. 84, 90, 92). [↑](#endnote-ref-19)
33. Стенограмма хранится в ЦГАЛИ. Ф. 998. Публикуется впервые.

    Стенограмма озаглавлена «Режиссура», но в настоящем издании заглавие изменено в связи со словами Мейерхольда: «В своей беседе я хочу коснуться вопроса о походном театре». В стенограмме не указано, где читалась лекция. Как сообщил один из ближайших сотрудников Мейерхольда в тот период — А. Л. Грипич (ныне народный артист РСФСР), лекция была прочитана в организованной по инициативе Мейерхольда {112} Школе актерского мастерства в Петрограде; другую лекцию на ту же тему Мейерхольд прочитал на руководимых им Курсах мастерства сценических постановок (ЦГАЛИ. Ф. 998). [↑](#endnote-ref-20)
34. Загородный проспект — один из проспектов Петрограда. В 1919 году Мейерхольд жил вблизи от него — на 6‑й роте. [↑](#endnote-ref-21)
35. Речь идет о режиссере и театроведе Владимире Николаевиче Соловьеве. [↑](#endnote-ref-22)
36. «Стойкий принц» — пьеса Кальдерона; Мейерхольд поставил ее в Александринском театре (премьера состоялась 23 апреля 1915 года). [↑](#endnote-ref-23)
37. Напечатано: Озлобленные новаторы [Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М.]. «Яркие Театры». «Кармен» // Вестник театра. 1921. № 89 – 90. 1 мая. С. 13 – 14.

    Авторами статьи являются В. Э. Мейерхольд и В. М. Бебутов. В 1920 – 1921 годах Валерий Бебутов был ближайшим сотрудником Мейерхольда, его сорежиссером по постановкам «Зорь» Верхарна и «Мистерии-буфф» в Театре РСФСР Первом. На состоявшемся 7 июня 1934 года во Всероссийском театральном обществе собрании (под председательством Мейерхольда), посвященном воспоминаниям о «Театральном Октябре», театральный критик М. Б. Загорский, в 1920 – 1921 годах заведовавший редакцией «Вестника театра», рассказывал об этом журнале: «Можно найти ряд статей и материалов Мейерхольда, написанных анонимно или под псевдонимом. Они вносили страстность борьбы. Очень часто обзор печати делался Мейерхольдом, который показывал всю театральную Москву. Я попросил Мейерхольда и Бебутова дать нам рецензию. Они выбрали “Кармен”». (Стенограмма, хранится в СПбГАТИ, историографический кабинет. Ф. 31. Ед. 4.)

    Опера Ж. Бизе «Кармен» была поставлена в Театре музыкальной драмы (существовавшем в 1920 – 1922 годах и занимавшем помещение нынешнего Государственного театра оперетты) режиссером И. М. Лапицким (премьера состоялась 15 апреля 1921 года).

    В том же номере «Вестника театра» помещена статья музыкального критика Антона Углова «“Кармен” и музыка», в которой дана отрицательная оценка музыкальной стороны этого спектакля. [↑](#endnote-ref-24)
38. Цитаты взяты из работы Л. Н. Толстого «Что такое искусство». [↑](#endnote-ref-25)
39. По мотивам картин испанского художника Эрменехильдо Англада Камараса Мейерхольд в январе 1912 года поставил на полукруглой эстраде в доме О. К. и Н. П. Карабчевских в Петербурге свою пантомиму «Влюбленные». Во время своего пребывания в Париже в 1913 году Мейерхольд познакомился с самим Англадой, который, между прочим, кривее его в испанское кабаре, где аргентинцы танцевали настоящее танго (см. об этом: Волков Н. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1929. Т. 2. С. 286 – 287). По-видимому, этими впечатлениями и навеяны первые строки статьи о «Кармен». [↑](#endnote-ref-26)
40. Имеется в виду Тирсо де Молина. [↑](#endnote-ref-27)
41. {113} Имеются в виду авторы либретто оперы «Кармен» Анри Мельяк и Людовик Галеви. [↑](#endnote-ref-28)
42. «Яр» — московский ресторан-кабаре, существовавший до революции. [↑](#endnote-ref-29)
43. Приводимые далее мысли Ницше высказал в книге «Der Fall Wagner». [↑](#endnote-ref-30)
44. Сента — героиня оперы Р. Вагнера «Летучий голландец». [↑](#endnote-ref-31)
45. Рок *(лат.). — Ред.* [↑](#footnote-ref-16)
46. «Нива» — широко распространенный дореволюционный журнал с иллюстрациями невысокого вкуса. [↑](#endnote-ref-32)
47. Местный колорит *(фр.). — Ред.* [↑](#footnote-ref-17)
48. По-видимому, имеются в виду рисунки на коробках конфет, выпускавшихся кондитерской фабрикой Абрикосова в дореволюционной Москве. [↑](#endnote-ref-33)
49. Сурские — от названия притока Волги — реки Суры, на которой стоит город Пенза, родина Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-34)
50. Величественность *(итал.). — Ред.* [↑](#footnote-ref-18)
51. Речь идет о знаменитом певце Н. Н. Фигнере, исполнявшем партию дона Хозе в Мариинском театре в 1895 – 1907 годах. [↑](#endnote-ref-35)
52. Возможно, имеется в виду рецензия на сборник стихов С. А. Есенина «Трерядница», появившаяся за подписью «Триэмма» в журн. «Книга и революция» (1920. № 1. Июль). [↑](#endnote-ref-36)
53. Стенограмма хранится в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина, фонд Мейерхольда (№ 180171/25). Публикуется впервые.

    Озаглавлена «Стенограмма лекции В. Э. Мейерхольда о сценическом искусстве», но из-за расплывчатости заглавия здесь оно изменено: дано более точное определение темы лекции.

    Государственные высшие режиссерские мастерские (ГВРМ или ГВЫРМ) были театральным учебным заведением нового типа, созданным по замыслу Мейерхольда. Занятия начались 3 октября 1921 года. Мейерхольд был председателем правления мастерских и вел основной теоретический курс — сценоведение (настоящая лекция была одной из лекций по этому курсу) и курс биомеханики. В начале 1922 года к ГВРМ было присоединено несколько драматических школ и мастерские были переименованы в Государственные высшие театральные мастерские (ГВТМ или ГВЫТМ). [↑](#endnote-ref-37)
54. Мейерхольд говорит о своей постановке «Маскарада» в Александринском театре (премьера состоялась 25 февраля 1917 года). Исполнитель роли Арбенина Ю. М. Юрьев писал впоследствии:

    «Обычный занавес Александринского театра был изъят. Когда публика входила в зрительный зал, перед ней уже красовался величественный, весь в золоте и зеркалах, портал с массивными двухстворчатыми дверями по сторонам, напоминавшими двери Екатерининского дворца в Царском Селе. Все детали этого великолепного портала, как бы оформлявшего сцену, объединялись с архитектурой не менее великолепного зала Александринского театра и были как бы продолжением его» (Юрьев Ю. М. Записки. Л.; М.: Искусство, 1963. Т. 2. С. 197). [↑](#endnote-ref-38)
55. «Четыре черта» — рассказ датского писателя Германа Банга. На материале этого рассказа Мейерхольд написал мелодраму «Короли воздуха и дама из ложи», которая была поставлена (не Мейерхольдом) в Петербурге, в Литейном театре Казанского (премьера состоялась 19 февраля 1909 года) и издана Театральной библиотекой М. А. Соколовой (М., 1909). [↑](#endnote-ref-39)
56. {114} Бальмонтовские переводы пьес Кальдерона появились в трех выпусках «Сочинений Кальдерона» (М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1900, 1902 и 1912). [↑](#endnote-ref-40)
57. Премьера «Смерти Тарелкина» А. Сухово-Кобылина в постановке Мейерхольда состоялась в Александринском театре 23 октября 1917 года (пять лет спустя Мейерхольд поставил ту же пьесу совершенно иначе в Москве, в Театре ГИТИСа). [↑](#endnote-ref-41)
58. Речь идет об артисте М. А. Чехове, выступавшем в роли Хлестакова в постановке «Ревизора» в Московском Художественном театре (премьера состоялась 25 мая 1921 года), и, по-видимому, о портрете Николая I. Мейерхольд очень высоко оценил исполнение Чеховым роли Хлестакова (см.: В. Э. Мейерхольд о современном театре // Театральная Москва. 1921. № 2. С. 2; Micaelo. Мейерхольд о Чехове // Экран. 1921. № 10. С. 12). [↑](#endnote-ref-42)
59. Автограф записавшего лекцию М. М. Коренева, частично выправленный Мейерхольдом, хранится в ЦГАЛИ (Ф. 998). Публикуется впервые. Подготовлено к печати М. М. Кореневым.

    Создание элементов экспликации — сложный, часто весьма длительный процесс. В своей лекции — очень насыщенном по содержанию уроке режиссуры — Мейерхольд касается основных вопросов, относящихся к подготовке экспликации, то есть к определению задачи и плана построения спектакля. Таким образом, он отмечает почти все главные моменты предварительной «изобретательской» работы режиссера над спектаклем — от первого знакомства с пьесой до первой встречи с актерами. Основанием для своих суждений Мейерхольд делает пьесы «Борис Годунов» и «Горе от ума», над которыми он в то время начинал работать (над первой — в Третьей студии МХАТ — будущем Театре имени Евг. Вахтангова, — над второй — в Театре Революции; обе постановки не были закончены).

    Продолжением этой лекции были две другие, прочитанные Мейерхольдом на ту же тему 14 марта и 4 апреля 1924 года, как об этом свидетельствуют сохранившиеся у А. В. Февральского его краткие записи.

    Теме экспликации Мейерхольд придавал первостепенное значение и в той или иной форме обращался к ней в своих выступлениях по вопросам режиссуры на протяжении многих лет.

    Некоторые высказывания Мейерхольда на тему о создании экспликации, близкие по формулировкам к публикуемому здесь тексту, привел Б. Е. Захава в своих воспоминаниях («Два сезона»), помещенных в сб. «Встречи с Мейерхольдом» (М., 1967. С. 280, 281). [↑](#endnote-ref-43)
60. Мейерхольд цитировал из набросков предисловия к «Борису Годунову» по Собранию сочинений А. С. Пушкина (СПб.: Изд. Брокгауза и Ефрона, 1911. Т. 5. С. 419). В современных изданиях этот текст расшифрован несколько иначе. [↑](#endnote-ref-44)
61. Против этих слов Мейерхольд записал на полях: «Впоследствии я сделаю экскурс в эту область для более детального освещения поставленного тезиса», но затем зачеркнул эту фразу. Однако она свидетельствует, что, по-видимому, он предполагал развить запись лекции (и, надо полагать, двух последующих лекций) в статью. [↑](#endnote-ref-45)
62. {115} На полях Мейерхольд написал: «Но в системе К. С. Станиславского этот стержень создается силой настроенности в плане полного перевоплощения (NB — развить, аргументируя примерами). [Здесь о том, как A1 зорко следит за тем, как его игру воспринимает зритель, и мысль — как она здесь работает]». Что Мейерхольд понимал под A1, видно из его следующего положения. «В актере совмещаются и организатор и организуемый (то есть художник и материал). Формулой актера будет такое выражение: N = А1 + А2, где N — актер, A1 – конструктор, замышляющий и дающий приказание к реализации замысла; А2 — тело актера, исполнитель, реализующий задания конструктора (А первого)» (Двухтомник. Ч. 2. С. 487 – 488). [↑](#endnote-ref-46)
63. На полях приписка Мейерхольда: «стирает черты кажущегося произведения более отчетливым анализом». [↑](#endnote-ref-47)
64. Эти слова Мейерхольд подчеркнул и приписал на полях: «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собой признанным (Пушкин)». [↑](#endnote-ref-48)
65. Из письма Пушкина А. А. Бестужеву (январь 1925 года). [↑](#endnote-ref-49)
66. Мейерхольд был заключен белогвардейцами в тюрьму в Новороссийске (1919). [↑](#endnote-ref-50)
67. Премьера «Горе уму» в ГосТИМе состоялась 12 марта 1928 года. В постановке Мейерхольда комедия А. С. Грибоедова называлась так, как автор озаглавил ее первоначальный текст. [↑](#endnote-ref-51)
68. Запись беседы, сделанная М. М. Кореневым, хранится у него же. Публикуется впервые. Подготовлено к печати М. М. Кореневым.

    Беседа происходила в Ленинграде у Мейерхольда (в Европейской гостинице) во время гастролей Государственного театра имени Вс. Мейерхольда. Присутствовали режиссеры-лаборанты и исполнитель роли Чацкого Э. П. Гарин.

    Мейерхольд относился с большим уважением к Б. В. Асафьеву (Игорю Глебову) и очень ценил его отзывы о своих спектаклях, раскрывающие их музыкальную основу, — статьи «Музыка в Театре Мейерхольда» и особенно «Музыка в драме» (вечерний выпуск ленинградской «Красной газеты» от 12 февраля 1926 года и от 30 января 1927 года). Высоко ставя знания и вкус Асафьева, Мейерхольд в 1927 году предложил ему взять на себя труд подобрать музыку к готовившемуся спектаклю «Горе уму». Это поручение Асафьев выполнил в общении с Мейерхольдом; известны два письма Мейерхольда к Асафьеву, касавшиеся деталей работы композитора.

    В программе «Горе уму» было указано: «Музыка из произведений Баха, Бетховена, Глюка, Моцарта, Шуберта и др. выбрана и инструментирована Б. В. Асафьевым».

    В опубликованной на следующий день после премьеры статье «О музыке в “Горе уму”» Б. В. Асафьев, подробно анализируя свою работу {116} по подбору музыкального материала и использование его Мейерхольдом в спектакле, в заключение писал: «Таким образом, в музыке по возможности <…> отражено столкновение миров, идей и чувств, воплощенное Грибоедовым в “Горе уму”. Помимо музыки, реально звучащей, музыкально-конструктивные и формирующие элементы входят в спектакль, как организующие его факторы, проявляясь в построении и развитии сцен, в динамических нюансах диалогов и ансамблей и в музыкальной разработке темпов действия. Конечно, музыкально-симфонический принцип контраста и различные степени интонационного нарастания играют существенную роль в музыкальной подоснове спектакля» (Современный театр. 1928. № 11. 13 марта). [↑](#endnote-ref-52)
69. Речь идет о письме Б. В. Асафьева к Мейерхольду от 18 августа 1927 года (ЦГАЛИ. Ф. 998). [↑](#endnote-ref-53)
70. Барковщина — обобщенное выражение, произведенное от имени поэта XVIII века И. С. Баркова, среди сочинений которого были непристойные стихи. [↑](#endnote-ref-54)
71. В спектакле «Горе уму» у рояля был А. Г. Паппе. [↑](#endnote-ref-55)
72. Директория *(фр.) —* имеется в виду стиль времен Директории во Франции 1795 – 1799 гг*. — Ред.* [↑](#footnote-ref-19)
73. Вечер, вечеринка *(фр.). — Ред.* [↑](#footnote-ref-20)
74. Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (Ф. 963. Оп. 1. Ед. 555).

    Из этой стенограммы даются те ее части, в которых Мейерхольд разъяснял конкретные моменты своей трактовки пьесы. То же относится и к выступлению о второй редакции «Горе уму» (С. 115). Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-56)
75. А. С. Пушкин в письме к А. А. Бестужеву (январь 1825 года) писал о Чацком: «Первый признак умного человека — с первого взгляда знать, с кем имеешь дело, и не метать бисер перед Репетиловыми и тому под.». [↑](#endnote-ref-57)
76. Премьера пьесы Вс. Вишневского «Последний решительный» состоялась в Государственном театре имени Вс. Мейерхольда 7 февраля 1931 года.

    В пьесе — эпизоды из жизни Красного Флота накануне и в момент нападения (в то время еще предполагаемого) агрессоров на Советский Союз.

    Текст, принесенный в театр В. В. Вишневским, носил эскизный характер. Пьеса перестраивалась и достраивалась в процессе репетиций.

    В беседе о спектакле (уже после премьеры) Мейерхольд сказал: «В пьесе Вс. Вишневского три плана, последовательно сменяющие друг друга и органически связанные между собой: борьба за искусство как одно из орудий социалистической стройки, борьба с разложением в наших рядах и героика защиты Советского Союза».

    Первый из этих планов он определил так: «В прологе разоблачаются приспособленческие установки оперно-балетного театра и мюзик-холла приемами, этим театрам свойственными». Борьба с приспособленчеством в искусстве в те годы была актуальной задачей. Однако, работая на репетициях, проводившихся {117} при участии автора, Мейерхольд постепенно переносил центр тяжести пьесы с элементов пародии на черты героики.

    Публикуемые стенограммы вместе с материалами о «Последнем решительном», вошедшими в Двухтомник, показывают (хотя бы частично) работу, которая велась Мейерхольдом в контакте с Вишневским над текстом и сценическим воплощением пьесы вплоть до самой премьеры и после нее. Многие из предложенных Мейерхольдом добавлений и изменений в тексте Вишневский внес в окончательный вариант пьесы. [↑](#endnote-ref-58)
77. Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (Ф. 963. Оп. 1. Ед. 691). Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-59)
78. В спектакле были пролог, шесть эпизодов: «Порт», «Клуб», «У Кармен», «На корабле», «На выручку», «Застава № 6» и эпилог. [↑](#endnote-ref-60)
79. По-видимому, Мейерхольд имеет в виду высказывание А. С. Пушкина: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя» (из заметок «О народной драме и драме “Марфа Посадница”»). [↑](#endnote-ref-61)
80. Бушуев — краснофлотец-старшина; роль его играл Н. И. Боголюбов. — Гёрлс (англ. girls) — девушки, в данном случае танцовщицы, движения которых совершенно одинаковы и как бы механизированы. [↑](#endnote-ref-62)
81. И. В. Ильинский играл роль Алексея Самушкина (Анатоля-Едуарда) — одного из двух разложившихся матросов; роль другого — Ивана Ведерникова (Жяна Вальжяна) исполнял Э. П. Гарин. [↑](#endnote-ref-63)
82. Кабуки — вид традиционного японского театра. Театр «Кабуки» гастролировал в 1928 году в СССР и в Западной Европе. Мейерхольд видел его в Париже. [↑](#endnote-ref-64)
83. В. Ф. Зайчиков играл роль Конферансье в прологе. [↑](#endnote-ref-65)
84. Персонажи пьес Ф. Кроммелинка «Великодушный рогоносец» и Н. В. Гоголя «Ревизор». [↑](#endnote-ref-66)
85. ГОТОБ — Государственный театр оперы и балета. Так в течение нескольких лет назывался Большой театр. [↑](#endnote-ref-67)
86. М. Ф. Кириллов исполнял роль «командира» этого «липового» патруля. [↑](#endnote-ref-68)
87. Пролог состоял из двух частей. [↑](#endnote-ref-69)
88. Эта часть пролога была написана за два дня до беседы, 29 января, на квартире Мейерхольда. Сохранился подлинник. Все реплики «режиссера спектакля» и часть реплик Бушуева написаны Мейерхольдом и только начало и конец сцены В. В. Вишневским. Впоследствии все реплики были объединены в один монолог Бушуева. Хотя в программе спектакля значится «выход режиссера спектакля», Мейерхольд за исключением генеральной репетиции на сцене не появлялся. [↑](#endnote-ref-70)
89. От итальянского слова maestoso — величественный. — *Ред.* [↑](#footnote-ref-21)
90. В эпизоде «На корабле» десять краснофлотцев уходят на боевую операцию. Уже на следующий день после этой беседы Вишневский написал живой и волнующий текст для сцены прощания моряков. Этот текст в суфлерском экземпляре пьесы вычеркнут и ни в одну публикацию не вошел. Подлинник хранится в ЦГАЛИ (Ф. 963. Оп. 1. Ед. 676). [↑](#endnote-ref-71)
91. М. И. Карликовский в эпизоде «На корабле» играл роль Сигнальщика. [↑](#endnote-ref-72)
92. Речь идет о численности населения Советского Союза. В спектакле, в необычайно сильной заключительной сцене Бушуев — последний из 27 героически гибнущих защитников «Заставы № 6» — выводил мелом на доске цифры: 162 000 000 - 27 = 161 999 973. [↑](#endnote-ref-73)
93. {118} Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (Ф. 963). Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-74)
94. Имеется в виду драматург В. М. Киршон и другие писатели — члены РАПП. [↑](#endnote-ref-75)
95. Г. М. Ярон участвовал в спектакле мюзик-холла «Шестая мира» (обозрение А. Жарова и Н. Равича), премьера состоялась 21 февраля 1931 года. [↑](#endnote-ref-76)
96. Речь идет об исполнении роли Анатоля-Едуарда, которую И. В. Ильинский и М. М. Штраух играли в очередь. [↑](#endnote-ref-77)
97. Стаккато — отрывистое чередование звуков; легато — плавный переход от одного звука к другому. [↑](#footnote-ref-22)
98. Кармен — персонаж «Последнего решительного» — проститутка Пелагея Четверикова; ее роль играли в очередь З. Н. Райх и Б. А. Тяпкина. [↑](#endnote-ref-78)
99. Экзажерация — преувеличение. — *Ред.* [↑](#footnote-ref-23)
100. Премьера пьесы Ю. К. Олеши «Список благодеяний» состоялась в Государственном театре имени Вс. Мейерхольда 4 июня 1931 года. [↑](#endnote-ref-79)
101. Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (Ф. 963). Публикуется впервые.

     Действие пьесы Всеволода Вишневского «Германия» (другой заголовок — «Mitropa», то есть «Mittel-Europa» — Центральная Европа — *нем.*) происходит в сложной обстановке классовой борьбы в Германии в самом начале тридцатых годов нашего века.

     В. В. Вишневский прочитал Мейерхольду пьесу в первом варианте 5 августа 1931 года. В этот же день Мейерхольд составил подробный план работы над пьесой. Вишневский должен был приехать в Киев, где в августе гастролировал Государственный театр имени Вс. Мейерхольда и где должна была состояться читка пьесы труппе и беседа автора и режиссера о «Германии». В своем плане Мейерхольд записал: «Задача: втянуть труппу в атмосферу работы и сделать основные установки». (ЦГАЛИ. Ф. 998). В связи с болезнью Вишневского работа была отложена на осень. 20 октября драматург прочитал «Германию» коллективу театра во время его гастролей в Ленинграде.

     В конце октября был разработан график работы, намечен день премьеры — 5 января 1932 года — и создана организационно-творческая группа для руководства всеми работами по постановке «Германии». Эта группа должна была осуществлять связь с творческими цехами посредством специализированных бригад: репетиционной, монтировочной, музыкальной, бутафорской и т. д. Однако в Гос. театре имени Вс. Мейерхольда «Германия» поставлена не была. Подробнее о попытке поставить пьесу и о причинах конфликта между Мейерхольдом и Вишневским в связи с этой пьесой см. в воспоминаниях С. К. Вишневецкой «Всеволод Мейерхольд и Всеволод Вишневский» (Встречи с Мейерхольдом. М.: ВТО, 1968. С. 397 – 414). В дальнейшем пьесу — под названием «На Западе бой» — поставил Театр Революции (премьера состоялась 19 февраля 1933 года).

     Беседа Мейерхольда с творческой группой по спектаклю «Германия» происходила в Ленинграде через день после того, как автор прочел {119} пьесу коллективу театра. На беседе присутствовали В. В. Вишневский, С. К. Вишневецкая, которой было поручено оформление спектакля, и некоторые актеры театра.

     Публикуемая беседа является, по-видимому, единственным выступлением Мейерхольда в связи с работой над этой пьесой. [↑](#endnote-ref-80)
102. Книга Б. В. Алперса «Театр социальной маски» (М., 1931). [↑](#endnote-ref-81)
103. Речь идет о «Прологе» спектакля «Список благодеяний». [↑](#endnote-ref-82)
104. Имеется в виду французский художник-график Феликс Валлотон. [↑](#endnote-ref-83)
105. Белое и черное *(фр.). — Ред.* [↑](#footnote-ref-24)
106. З. Н. Райх в спектакле «Список благодеяний» исполняла главную роль — Елены Гончаровой. [↑](#endnote-ref-84)
107. Б. С. Петров — заведующий электротехническим цехом ГосТИМа. [↑](#endnote-ref-85)
108. В. В. Вишневский в своем выступлении сказал: «Что это — Европа вообще или это Германия? Я буду твердо стоять на позиции, что это Германия. Вы никуда не убежите от “Митропы”. Марксист говорит: какой капиталист? Французский капиталист не равен германскому. Я брал научным образом. Я прочел для этой работы 150 книг. Это Германия, это “Митропа”, это Австрия, Богемия. Если же дать обезличенную Европу, это будет — опять “Д. Е.”». [↑](#endnote-ref-86)
109. Мейерхольд имеет в виду следующее место из выступления С. К. Вишневецкой: «Должна сказать, что всегда, когда меня приглашали работать в театре, я заявляла, что прежде всего мой принцип, чтобы было как можно меньше, так сказать, “барахла” на сцене и в конструкции…» Далее Вишневецкая продолжала: «Все вещи Вишневского органически сливаются со зрительным залом. И зрительный зал играет свою роль. Поскольку существует эта связь, мне бы хотелось пластически оправдать ее. Может быть, нужно было бы построить какие-то трибуны, приспособив их так, чтобы, конечно, их всегда можно было убрать <…> Это нужно для того, чтобы все актеры не просто бегали по зрительному залу <…> В смысле кино. В этой пьесе есть два очень важных момента. Один из них — сцена в “отхожем”, после которой возникает экран <…> Мне бы хотелось, чтобы экран вошел в конструкцию». [↑](#endnote-ref-87)
110. Премьера пьесы К. А. Тренева «Любовь Яровая» в Малом театре состоялась 22 декабря 1926 года. Замечания Мейерхольда относятся к оформлению спектакля. Самой пьесе он дал высокую оценку. [↑](#endnote-ref-88)
111. Пьеса Н. Ф. Погодина «Поэма о топоре» была впервые показана зрителям 6 февраля 1931 года. [↑](#endnote-ref-89)
112. Т. Н. Фадеева — заведующая бутафорско-реквизиторским цехом ГосТИМа. [↑](#endnote-ref-90)
113. Машинопись за подписью «Вс. Мейерхольд» хранится у А. В. Февральского. Публикуется впервые.

     Этот текст был не произнесен, а роздан зрителям спектакля «Дама с камелиями» 7 сентября 1934 года на Втором московском театральном фестивале.

     Премьера «Дамы с камелиями» состоялась 19 марта 1934 года. [↑](#endnote-ref-91)
114. ГосТИМ — Государственный театр имени Вс. Мейерхольда. Театр имени Вс. Мейерхольда был включен в число государственных театров 18 августа 1926 года. [↑](#endnote-ref-92)
115. {120} Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (Ф. 998). Публикуется впервые.

     Режиссеры театров периферии, проходившие в Москве курсы усовершенствования, посетили репетицию в ГосТИМе, а затем в беседе с Мейерхольдом задали ему ряд вопросов. Здесь публикуются ответы на некоторые из них. [↑](#endnote-ref-93)
116. Пушкин писал в заметках «О народной драме и драме “Марфа Посадница”»: «Правдоподобие всё еще полагается главным условием и основанием драматического искусства. Что, если докажут нам, что и самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие?» [↑](#endnote-ref-94)
117. Речь идет о книге: М. Н. Покровский, Русская история в самом сжатом очерке (первое издание вышло в Москве в 1920 году). [↑](#endnote-ref-95)
118. Это строка из стихотворения «Silentium». [↑](#endnote-ref-96)
119. Имеется в виду двухтомная монография Н. Д. Волкова «Мейерхольд». [↑](#endnote-ref-97)
120. «Облако, похожее на рояль», «спешу скорее запереть все эти фразы к слова в свою литературную кладовую» — слова Тригорина из второго действия «Чайки». [↑](#endnote-ref-98)
121. Речь идет о премьере «Чайки» 17 октября 1896 года. [↑](#endnote-ref-99)
122. Всероссийское театральное общество. — *Ред.* [↑](#footnote-ref-25)
123. Имеется в виду спектакль «Гамлет» в Государственном театре имени Евг. Вахтангова (постановка и декорации Н. П. Акимова, премьера состоялась 19 мая 1932 года). [↑](#endnote-ref-100)
124. Главный комитет по контролю за репертуаром. [↑](#endnote-ref-101)
125. Премьера «Недоросля» Д. И. Фонвизина в Ленинградском театре рабочей молодежи состоялась 5 апреля 1933 года. [↑](#endnote-ref-102)
126. Первый цанни, второй цанни — названия масок commedia dell’arte. [↑](#endnote-ref-103)
127. Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (Ф. 998). Три фразы из нее приведены в комментариях к Двухтомнику (ч. 2, стр. 563). Полностью публикуется впервые.

     Из стенограммы в фонде Мейерхольда имеется только запись его выступления. Место (Всесоюзное общество культурной связи с заграницей) и дата, отсутствующие в этой части стенограммы, установлены по сопоставлению предварительного сообщения в «Вечерней Москве» от 13 апреля 1935 года и свидетельства В. Д. Линде, заведовавшей в то время Восточным отделом ВОКСа.

     Мейерхольд выступил на обсуждении московских гастролей Мэй Лань-фана и его труппы, которое состоялось под председательством В. И. Немировича-Данченко и при участии видных деятелей искусства. [↑](#endnote-ref-104)
128. Пушкин писал в заметках «О народной драме и драме “Марфа Посадница”»: «Правдоподобие всё еще полагается главным условием и основанием драматического искусства. Что, если докажут нам, что и самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие?» [↑](#endnote-ref-105)
129. {121} В беседе со студентами-выпускниками ГИТИСа 15 февраля 1936 года Мейерхольд сказал: «… Китайский театр — один из тех театров, в которых очень большое значение придается движению. Я тоже над этим давно работаю, но свою работу по изучению японского театра Кабуки сначала я строил теоретически и поздно увидел самый театр. Но когда я увидел его в Париже, мне стало ясно, что из прочитанного я получил верное представление о нем. Китайский и японский театры очень близки. Движению они придают весьма большое значение. Но когда говорят о движении, сейчас же возникает аналогия с балетными движениями. И если взять театр, который вырос из балетных движений, то это Камерный театр. Но китайский и японский театры резко отличаются от него в этом отношении: в их движениях больше реалистической подпочвы. Их движения все выросли из фольклорного танца — из танца, где человек, который танцует и который идет с коромыслом по улице или который передает тяжесть с повозки в какой-нибудь магазин, рассматривает эти движения тоже как движения танцевальные, но танцевальные не в смысле па, а в смысле тонкой ритмической основы. В этом движении столько танцевального, сколько в танце ритмического. И, конечно, отсюда возникает в движении категория реалистическая. Изображение человека, стоящего на корме и опускающего весло в воду, — это один из элементов танцевального движения, поскольку оно ритмично и поскольку ритмически оно может как бы вложиться в метрический сосуд. Это как бы пять линеек нотной бумаги, на которой могли бы легко уложиться ноты и обязательно появиться вертикальные линеечки, которые разделят это на отдельные тактики.

     Китайский актер мыслит графически: для него все складывается в определенные кубики, палочки, пустышечки, круглячки, и когда он идет, он все время это держит в своей памяти. Мы к этому уже близки, и пройдет еще лет 25 – 50, когда слава будущего театра будет на этом базироваться. Произойдет некий альянс приемов западноевропейского и китайского театров. Как проблема социалистической революции решалась в нашей стране с Октябрьской революции, так, я думаю, в нашей же стране появится и эта надстройка в виде этого выразительного искусства, которое будет сугубо реалистическим, и это будет не просто реализм, а социалистический реализм, и он будет базироваться на всех достижениях техники всех эпох». (Стенограмма беседы хранится в ЦГАЛИ. Ф. 998). [↑](#endnote-ref-106)
130. Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (Ф. 998). Данный текст публикуется впервые.

     Лекция для сотрудников «Интуриста» была устроена в порядке подготовки к Четвертому московскому театральному фестивалю и состоялась в помещении Дома печати. [↑](#endnote-ref-107)
131. Начало заметки (чернового наброска) Грибоедова по поводу «Горя от ума». [↑](#endnote-ref-108)
132. {122} Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (Ф. 998). Отрывок был помещен в комментариях к Двухтомнику (ч. 2, стр. 576). Остальное публикуется впервые.

     25 апреля и 26 мая в ГосТИМе состоялись публичные «репетиции-уроки», на которые были приглашены актеры и режиссеры других театров. Мейерхольд корректировал отдельные сцены из уже поставленных им спектаклей: на первой репетиции — сцены из «Ревизора», на второй — из «Леса» и из «Вступления». [↑](#endnote-ref-109)
133. Юбилей — столетие со дней первых постановок «Ревизора» — в Александринском театре 19 апреля 1836 года, в Малом — 25 мая того же года. [↑](#endnote-ref-110)
134. В то время Мейерхольд приступал к работе над инсценировкой этого романа. [↑](#endnote-ref-111)
135. Двухтомник, ч. I, стр. 241. [↑](#footnote-ref-26)
136. В принятой теперь транскрипции — Гедда. [↑](#footnote-ref-27)
137. Можно предполагать, что статьи, подписанные инициалами А. Д., принадлежат перу известного впоследствии литературоведа, жившего в то время в Полтаве, друга Короленко — Абрама Борисовича Дермана. [↑](#footnote-ref-28)
138. «Эдда Габлер» и «Вишневый сад». [↑](#footnote-ref-29)
139. Генрих Ибсен умер в мае 1906 года. [↑](#footnote-ref-30)
140. Командующий войсками Полтавского гарнизона. [↑](#footnote-ref-31)
141. Спектакль 16 июля. [↑](#footnote-ref-32)
142. Представления продлены не были. [↑](#footnote-ref-33)
143. К началу сезона в труппе были собраны наряду с артистами, ранее работавшими у В. Ф. Комиссаржевской (Л. А. Каменева, М. В. Кондратьева, Е. П. Корчагина, А. А. Пивоварова, В. В. Александровский, К. В. Бравич, Т. Г. Василенко, Д. Я. Грузинский, А. И. Крыжов, Н. Д. Красов, А. С. Любош, М. А. Михайлов, И. М. Уралов, Н. Н. Урванцев, А. Н. Феона), и некоторые артисты, начавшие свой сценический путь у Мейерхольда в Товариществе новой драмы и в Студии на Поварской (В. П. Веригина, Н. Н. Волохова, Э. Л. Шиловская, Е. М. Мунт, М. А. Бецкий, Б. К. Пронин), а кроме того — З. И. Ганецкая, О. А. Глебова, Е. А. Горная, Е. Е. Гурьянова, Н. В. Крыжова, Е. А. Озерова, М. А. Русьева, М. А. Сарнецкая, Е. В. Филиппова, А. И. Аркадьев, А. А. Голубев, В. В. Горенский, М. А. Жабровский, П. А. Лебединский, А. Я. Таиров. Позже в театр на Офицерской пришли работавшие с Мейерхольдом в провинции и в Студии на Поварской Н. А. Будкевич, О. П. Нарбекова, А. П. Зонов, Р. А. Унгерн. [↑](#footnote-ref-34)
144. ЦГАЛИ, ф. 778, оп. 2, ед. хр. 65, л. 3 об. [↑](#footnote-ref-35)
145. ЦГАЛИ, ф. 778, оп. 2, ед. хр. 65, л. 5, 6. [↑](#footnote-ref-36)
146. Там же, л. 7. [↑](#footnote-ref-37)
147. ЦГАЛИ, ф. 778, оп. 2, ед. хр. 65, л. 10, 12, 16, 32. [↑](#footnote-ref-38)
148. Там же, л. 35. [↑](#footnote-ref-39)
149. ЦГАЛИ, ф. 778, оп. 2, ед. хр. 65, л. 47. [↑](#footnote-ref-40)
150. Там же, л. 51. [↑](#footnote-ref-41)
151. Там же, л. 82. [↑](#footnote-ref-42)
152. ЦГАЛИ, ф. 778, оп. 2, ед. хр. 65, л. 95, 103, 106, 108. [↑](#footnote-ref-43)
153. В. К. Коленда, Моя работа в театре В. Ф. Комиссаржевской, Архив ВТО, К‑30, стр. 2. [↑](#footnote-ref-44)
154. ЦГАЛИ, ф. 998. [↑](#footnote-ref-45)
155. ЦГАЛИ, ф. 998, л. 25. [↑](#footnote-ref-46)
156. Там же, л. 47. [↑](#footnote-ref-47)
157. Прошивки (франц.). [↑](#footnote-ref-48)
158. ЦГАЛИ, ф. 232, № 52, л. 184. [↑](#footnote-ref-49)
159. Сб. «Памяти В. Ф. Комиссаржевской», СПб., 1911, стр. 174 – 175. [↑](#footnote-ref-50)
160. ЦГАЛИ, ф. 2398, оп. 1, ед. хр. 217, лл. 76 – 77. [↑](#footnote-ref-51)
161. «Современный мир», 1906, № 3, стр. 57. [↑](#footnote-ref-52)
162. Ю. Юзовский, Максим Горький и его драматургия, М., 1959, стр. 332 – 333. [↑](#footnote-ref-53)
163. ЦГАЛИ, ф. 778, оп. 2, ед. хр. 65, лл. 122, 128, 135. [↑](#footnote-ref-54)
164. В. К. Коленда, щит. рукопись. лл. 20 – 22. [↑](#footnote-ref-55)
165. ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 52, п. 187. [↑](#footnote-ref-56)
166. Н. Волохова играла роль Дины. В газете «Сегодня» (1906, 14 ноября) замечено было, что Волохова в этой роли «напоминает врубелевского “Ангела смерти”». [↑](#footnote-ref-57)
167. ЦГАЛИ, ф. 778, оп. 2, ед. хр. 65, л. 139 – 139 об. [↑](#footnote-ref-58)
168. ЦГАЛИ, ф. 778, оп. 2, ед. хр. 65, л. 152. [↑](#footnote-ref-59)
169. Там же. [↑](#footnote-ref-60)
170. ЦГАЛИ, ф. 232, ед. хр. 52, л. 216. [↑](#footnote-ref-61)
171. В. К. Коленда, цит. рукопись, стр. 15 – 16. [↑](#footnote-ref-62)
172. ЦГАЛИ, ф. 2094, ед. хр. 14, л. 99. [↑](#footnote-ref-63)
173. В. К. Коленда, цит. рукопись, стр. 16. [↑](#footnote-ref-64)
174. «Алконост», кн. 1, 1911, стр. 63. [↑](#footnote-ref-65)
175. ЦГАЛИ, ф. 778, оп. 2, ед. хр. 65, л. 153. [↑](#footnote-ref-66)
176. А. Блок, Собрание сочинений, т. 5, стр. 97. [↑](#footnote-ref-67)
177. ЦГАЛИ, ф. 778, оп. 2, ед. хр. 65, л. 166. [↑](#footnote-ref-68)
178. Двухтомник, ч. 1, стр. 247. [↑](#footnote-ref-69)
179. В. К. Коленда, цит. рукопись, стр. 17. [↑](#footnote-ref-70)
180. Ю. Рыбакова, Комиссаржевская, Л., 1971, стр. 157. [↑](#footnote-ref-71)
181. «Алконост», кн. 1, СПб., 1911, стр. 186. [↑](#footnote-ref-72)
182. Записи Мейерхольда по ходу репетиций «Балаганчика» опубликованы А. А. Дьяконовым-Ставрогиным в сб. «О Комиссаржевской Забытое и новое», М., ВТО, 1965, стр. 85 – 86. [↑](#footnote-ref-73)
183. ЦГАЛИ, ф. 232, ед. хр. 52, лл. 235, 240, 247, 255. [↑](#footnote-ref-74)
184. В. К. Коленда, цит. рукопись, стр. 22 – 23. [↑](#footnote-ref-75)
185. ЦГАЛИ, ф. 998 (ошибочно хранилось среди материалов херсонской антрепризы Мейерхольда 1902 – 1903 гг.). [↑](#footnote-ref-76)
186. В. К. Коленда, цит. рукопись, стр. 19 – 20. [↑](#footnote-ref-77)
187. «Весы», 1907, № 5, стр. 98. [↑](#footnote-ref-78)
188. Ю. Рыбакова, Комиссаржевская, стр. 159. [↑](#footnote-ref-79)
189. ЦГАЛИ, ф. 778, оп. 2, ед. хр. 65, лл. 229 – 232. [↑](#footnote-ref-80)
190. В. К. Коленда, цит. рукопись, стр. 24. [↑](#footnote-ref-81)
191. «Маски», 1913 – 1914, № 4, стр. 38. [↑](#footnote-ref-82)
192. О. Мандельштам. Шум времени, «Время», Л., 1925, стр. 70. [↑](#footnote-ref-83)
193. Первым его опытом в этой сфере — опытом еще робким и неудачным — явился «Снег» С. Пшибышевского, поставленный в Херсоне в 1903 году. [↑](#footnote-ref-84)
194. «Весы», 1907, № 5, стр. 54. [↑](#footnote-ref-85)
195. А. Блок, Собрание сочинений, т. 5, стр. 189 – 190. [↑](#footnote-ref-86)
196. ЦГАЛИ, ф. 778, оп. 2, ед. хр. 73, ля. 20 – 20 об. [↑](#footnote-ref-87)
197. Старый воробей, Л. Андреев о Мейерхольде. — «Сегодня», СПб., 1907, 20 сентября. [↑](#footnote-ref-88)
198. См. Н. Д. Волков, Мейерхольд, т. 1, М.‑Л., 1929, стр. 304 – 322. [↑](#footnote-ref-89)
199. Там же, стр. 312. [↑](#footnote-ref-90)
200. ЦГАЛИ, ф. 998. [↑](#footnote-ref-91)
201. ЦГАЛИ, ф. 778, оп. 2, ед. хр. 73, лл. 3, 5, 6. [↑](#footnote-ref-92)
202. См. К. Рудницкий, Режиссер Мейерхольд, М., 1969, стр. 101 – 104. [↑](#footnote-ref-93)
203. ЦГАЛИ, ф. 778, оп. 2, ед. хр. 73, л. 25. [↑](#footnote-ref-94)
204. Там же, л. 26. [↑](#footnote-ref-95)
205. «Золотое руло», 1907, № 7 – 9, стр. 148. [↑](#footnote-ref-96)
206. М. Ситковецкая. В. Э. Мейерхольд до Октября. — Сб. «Встречи с прошлым», М., 1970, стр. 321 – 322. [↑](#footnote-ref-97)
207. Сб. «О Комиссаржевской. Забытое и новое». М., ВТО, 1965, стр. 119. [↑](#footnote-ref-98)
208. М. Ситковецкая, Цит. статья, стр. 321. [↑](#footnote-ref-99)
209. ЦГАЛИ, ф. 778, оп. 2, ед. хр. 73, лл. 37, 43, 46. [↑](#footnote-ref-100)
210. ЦГАЛИ, ф. 778, оп. 2, ед. хр. 73, л. 86 об. [↑](#footnote-ref-101)
211. ЦГАЛИ, ф. 778, оп. 2, ед. хр. 73, лл. 85, 85 об. [↑](#footnote-ref-102)
212. Сборник «Памяти В. Ф. Комиссаржевской», под ред. Евт. П. Карпова, СПб., 1911, стр. 240. [↑](#footnote-ref-103)
213. ЦГАЛИ, ф. 778, оп. 2, ед. хр. 73, лл. 84, 84 об. [↑](#footnote-ref-104)
214. «Золотое руно», 1907, № 10, стр. 77. [↑](#footnote-ref-105)
215. ЦГАЛИ, ф. 2398, ед. хр. 191, лл. 56, 61. [↑](#footnote-ref-106)
216. См.: М. Ситковецкая, Цит. работа, стр. 323. [↑](#footnote-ref-107)
217. «Золотое руно», 1907, № 11 – 12, стр. 107. [↑](#footnote-ref-108)
218. Александр Бенуа, Дневник художника. — «Московский еженедельник», 1907, № 45, стр. 49 – 50. [↑](#footnote-ref-109)
219. Александр Бенуа, Дневник художника. — «Московский еженедельник», 1907, № 48, стр. 32 – 34. [↑](#footnote-ref-110)
220. ЦГАЛИ, ф. 778, оп. 2, ед. хр. 73, л. 88. [↑](#footnote-ref-111)
221. ЦГАЛИ, ф. 778, оп. 2, ед. хр. 73, лл. 90, 93 – 94. [↑](#footnote-ref-112)
222. Цит. по: «Алконост», кн. 1, СПб., 1911, стр. 73. [↑](#footnote-ref-113)
223. Ю. Рыбакова. Комиссаржевская, Л., 1971, стр. 160. [↑](#footnote-ref-114)
224. «Театр и искусство», СПб., 1905, № 16, стр. 260. [↑](#footnote-ref-115)
225. Н. В. Туркин (Дий Одинокий), Комиссаржевская в жизни и на сцене, М., 1910, стр. 138. [↑](#footnote-ref-116)
226. «Петербургская газета», 1906, 19 октября, стр. 4. [↑](#footnote-ref-117)
227. Homo Novus, Драматический театр. — «Русь», СПб., 1906, 6 декабря, стр. 4. [↑](#footnote-ref-118)
228. Э. А. Старк, Стена. — «Театр и искусство», 1906, № 61, стр. 805. [↑](#footnote-ref-119)
229. «Осколки», СПб., 1906, № 45, 111, стр. обл. [↑](#footnote-ref-120)
230. См. «Шут», СПб., 1906, № 44, стр. 4, 11. [↑](#footnote-ref-121)
231. М. К. Открытие театра В. Ф. Комиссаржевской. — «Стрекоза», СПб., 1906, № 45, стр. 10. [↑](#footnote-ref-122)
232. См., например, К. Рудницкий, Режиссер Мейерхольд, «Наука», 1969; Ю. Рыбакова, Комиссаржевская, Л., 1971. [↑](#footnote-ref-123)
233. Ч[улков], «Сестра Беатриса». — «Товарищ», СПб., 1906, 24 ноября, стр. 5. [↑](#footnote-ref-124)
234. «Русь», СПб., 1907, № 1, стр. 19. [↑](#footnote-ref-125)
235. См. там же, стр. 20. [↑](#footnote-ref-126)
236. «Театр и искусство», 1906, № 51, стр. 804, 811. [↑](#footnote-ref-127)
237. «Театр и искусство», 1907, № 2, стр. 34. [↑](#footnote-ref-128)
238. «Петербургская газета», 1907, 4 марта, стр. 3. [↑](#footnote-ref-129)
239. Ч[улков], Театр В. Ф. Комиссаржевской. «Трагедия любви» Гунвара Гейберга. — «Товарищ», 1907, 10 января, сир. 4. [↑](#footnote-ref-130)
240. «Театр и искусство», 1907, № 2, стр. 34. [↑](#footnote-ref-131)
241. А. Блок, О драме. Собр. соч., т. 5, М.‑Л., 1962, стр. 190. [↑](#footnote-ref-132)
242. А. Кугель, Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1907, № 9, стр. 160. [↑](#footnote-ref-133)
243. «Театр и искусство», 1907, № 13, стр. 221. [↑](#footnote-ref-134)
244. М. К. Театр Комиссаржевской. — «Стрекоза», 1906, № 47, стр. 10. [↑](#footnote-ref-135)
245. См. «Стрекоза», 1907, № 42, стр. 6. [↑](#footnote-ref-136)
246. Баян, «Победа смерти». — «Стрекоза», 1907, № 46, стр. 6. [↑](#footnote-ref-137)
247. Ю. Б. Театр Комиссаржевской. — «Новое время», 1907, 19 сентября, стр. 4. [↑](#footnote-ref-138)
248. «Стрекоза», 1907, № 39, стр. 2. [↑](#footnote-ref-139)
249. А. Блок, Собрание сочинений, т. 5, стр. 728. [↑](#footnote-ref-140)
250. «Петербургская газета», 1907, 23 сентября, стр. 3. [↑](#footnote-ref-141)
251. «Театр и искусство», 1907, № 38, стр. 613. [↑](#footnote-ref-142)
252. «Шут», 1907, № 41, стр. 5. [↑](#footnote-ref-143)
253. «Театр и искусство», 1907, № 38, стр. 621. [↑](#footnote-ref-144)
254. А. Блок, Собрание сочинений, т. 5, стр. 201. [↑](#footnote-ref-145)
255. «Театр и искусство», 1907, № 45, стр. 747. [↑](#footnote-ref-146)
256. Зигфрид, Эскизы. — «С.‑Петербургские ведомости», 1907, 18 сентября, стр. 21. [↑](#footnote-ref-147)
257. «С.‑Петербургские ведомости», 1906, 24 ноября, стр. 3. [↑](#footnote-ref-148)
258. Одну и ту же карикатуру, но с разными подписями, А. Любимов напечатал дважды: в «Театре и искусстве» (1907, № 41, стр. 673) и в «Сером волке» (1907, № 13, стр. 209). [↑](#footnote-ref-149)
259. А. Ростиславов, Не то. — «Театр и искусство», 1907, № 43. [↑](#footnote-ref-150)
260. Ник. Иорданский, Индивидуализм на сцене. — «Современный мир», 1907, № 1, 11, стр. 55. [↑](#footnote-ref-151)
261. Сб. «В. Ф. Комиссаржевская», Л.‑М., 1064, стр. 167. [↑](#footnote-ref-152)
262. «Речь», СПб., 1907, 8 ноября, стр. 2. [↑](#footnote-ref-153)
263. Сб. «В. Ф. Комиссаржевская», стр. 168. [↑](#footnote-ref-154)
264. «Русский артист», М., 1907, № 8, стр. 127. [↑](#footnote-ref-155)
265. «Шут», 1907, № 50, стр. 4. [↑](#footnote-ref-156)
266. «Серый волк», 1907, № 20, стр. 310. [↑](#footnote-ref-157)
267. «Осколки», СПб., 1907, № 48, стр. 2. [↑](#footnote-ref-158)
268. «Театр и искусство», 1907, № 46, стр. 767. [↑](#footnote-ref-159)
269. Записи приводятся здесь в обратном порядке страниц обложки, так как цифры I и (далее, на третьей странице) II показывают последовательность записей. Таким образом записи на четвертой странице относятся к первому действию, на третьей — к остальным пяти; записи на первой странице касаются работы художника Н. И. Альтмана (вторая страница осталась чистой). [↑](#footnote-ref-160)
270. По-видимому, записи сверху страницы, относящиеся к спектаклю в целом, были внесены по окончании представления. [↑](#footnote-ref-161)
271. Очевидно, длительность спектакля. В антрактах производились сложные перестройки сценической площадки. В программе была указана длительность антрактов: первых двух — по 30 минут и третьего — 40 минут. [↑](#footnote-ref-162)
272. Словом «спираль» Мейерхольд обозначил закругленный спуск на арену. [↑](#footnote-ref-163)
273. Под «заслугами ТЕО Главполитпросвета» подразумевается организация этим учреждением спектаклей «Мистерии-буфф» в цирке. [↑](#footnote-ref-164)
274. Слова «Не агитац», вероятно, так же как и предыдущие, вписаны позже и означают, по-видимому, что спектакль не производит необходимого агитационного воздействия. [↑](#footnote-ref-165)
275. Можно полагать, что тут отмечено сходство одного из элементов оформления с какой-то декорацией или картиной художника Г. Б. Якулова. [↑](#footnote-ref-166)
276. Слава «а в аду Г. Крэг» приписаны чернильным карандашом к записи, сделанной простым карандашом. Эти слова относятся к третьему действию и внесены позже. [↑](#footnote-ref-167)
277. Как уже сказано, в ряде случаев А. М. Грановский вместо одного действующего лица вводил нескольких; поэтому здесь «немцы», а не один немец, действующий в пьесе. Строка «мюнхенские игрушки выход немцев» соединена стрелкой со строкой, начинающейся словом «куклы»; очевидно, в изображении «дам с картонками» Мейерхольд увидел те же «мюнхенские игрушки». [↑](#footnote-ref-168)
278. Видимо, выход австралийцев напомнил Мейерхольду постановки балетмейстера К. Я. Голейзовского. [↑](#footnote-ref-169)
279. «Восточные» персонажи — негус абиссинский, раджа индийский, турецкий паша. «Мир искусства» — творческое объединение русских художников. [↑](#footnote-ref-170)
280. Имеется в виду балетмейстер М. М. Фокин. [↑](#footnote-ref-171)
281. Вероятно, чей-то отзыв о спектакле, обошедшемся в очень большую сумму. [↑](#footnote-ref-172)
282. По воспоминаниям переводчика пьесы, «вместо одной Дамы-истерики появлялись две. Они выпархивали с противоположных концов арены, в элегантнейших туалетах, одна в голубом, другая в розовом. За каждой шел негритенок-грум с грудой нарядных полосатых кар-топок, словно снятых с полок парижского магазина» (Рита Райт. «Мистериум-буфф». М., «Советское искусство», 1940, № 21, 14 апреля). Л. С. Бакст — русский художник, чьи декорации и костюмы к поставщикам парижского «русского балета» отличались изысканностью. [↑](#footnote-ref-173)
283. В пьесе Маяковского действует один красноармеец. [↑](#footnote-ref-174)
284. По пьесе: на полюсе — дыра, которую зажимает пальцем эскимос; его отталкивает купец, из дыры бьет струя воды; снова эскимос затыкает дыру. Слова «дыра жертвен.», вписанные против этой фразы. возможно, означают, что место, где находилась «дыра», чем-то напомнило Мейерхольду о жертвеннике, помещавшемся в центре орхестры древнегреческого театра (см. выше запись: «орхестра театра Диониса»). [↑](#footnote-ref-175)
285. «Нива» — распространенный до революции русский иллюстрированный журнал. [↑](#footnote-ref-176)
286. «Двумстам миллиардам» (нем.). — Речь идет о реплике американца: «Вот от утопшей Америки на двести миллиардов чек». [↑](#footnote-ref-177)
287. Повторяя дважды, что нечистые действуют вместе с чистыми. Мейерхольд возмущается тем, что в спектакле не показано различное отношение буржуа и пролетариев к происходящим в нем событиям. [↑](#footnote-ref-178)
288. Мейерхольд не раз употреблял выражение «сучить нитку», смысл которого он объяснил в лекции «Создание элементов экспликации» (стр. 55). [↑](#footnote-ref-179)
289. Речь идет о двух постановках «Мистерии-буфф» и, по-видимому, о многих выступлениях Маяковского на театральных диспутах в течение этого сезона. [↑](#footnote-ref-180)
290. Кушанья, съедаемые во втором действии (в ковчеге) сперва негусом, а потом «чистыми». [↑](#footnote-ref-181)
291. Мейерхольд упоминает о «Корсаре» (балете А. Адана, в сезоне 1920/21 г. находившемся в репертуаре Большого театра) и о «кораблике», очевидно, имея в виду изображение в спектакле ковчега. Игра с бумагами — см. ремарку Маяковского: «Чистые устанавливают стол, располагаются с бумагами и, когда нечистые приносят съестное, вписывают во входящие и по уходе с аппетитом съедают». [↑](#footnote-ref-182)
292. По Маяковскому, нечистые, уходя из ада, ломают тучи и поют: «Телами адовы двери пробейте!» [↑](#footnote-ref-183)
293. В изображении рая в спектакле «ангелы и небо были подчеркнуто сладки: голубые облака и сахарные фигурки святых» (Н. Гиляровская, Театрально-декорационное искусство за 5 лет, Казань, 1924, стр. 29). Можно полагать, что слова «немецкая патока» означают недостаток сатирического отношения к обывательским представлениям о рае. [↑](#footnote-ref-184)
294. В спектакле отсутствовал персонаж пьесы, именуемый «Разруха». [↑](#footnote-ref-185)
295. Последнее действие заканчивалось маршем (дефиле) отрядов трудящихся. Очевидно, по мнению Мейерхольда, в этом марше не чувствовалось, что идут победители. Слова в конце третьей страницы «нет разрухи», «финал дефиле — нет победы» приписаны чернильным карандашом. [↑](#footnote-ref-186)
296. По-видимому, белые плоскости, игравшие роль резонаторов. [↑](#footnote-ref-187)
297. Упоминая художников В. Е. Татлина и (далее) Г. Б. Якулова, Мейерхольд, вероятно, хотел отметить точки соприкосновения оформления Н. И. Альтмана с работами этих художников. [↑](#footnote-ref-188)
298. Очевидно, имеется в виду нагромождение кубов в сцене ада. [↑](#footnote-ref-189)
299. В проекте оформления «Мистерии-буфф», которое Якулов предложил Театру РСФСР Первому, предусматривалось концентрическое построение сценической площадки. Для «Мистерии-буфф» проект не был принят, но его предполагали использовать в постановке оперы Р. Вагнера «Риенци» в том же театре. Однако театр смог показать «Риенци» лишь во внесценном (концертном) исполнении (лето 1921). Якулов осуществил свой проект с рядом изменений при постановке «Риенци» в опере С. И. Зимина в 1923 году. [↑](#footnote-ref-190)
300. В сб. «Маяковский. Материалы и исследования», М., «Художественная литература», 1940, стр. 178 – 268 (см. стр. 214 – 220). Более подробно в кн.: А. Февральский, Первая советская пьеса. «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского, М., «Советский писатель», 1971, стр. 153 – 163. — Ред. [↑](#footnote-ref-191)
301. Имеется в виду статья «Сумбур вместо музыки. Об опере “Леди Макбет Мценского уезда”» («Правда», 1936, 28 января), где было употреблено выражение «мейерхольдовщина». — Ред. [↑](#footnote-ref-192)
302. Публикуемая статья является авторизованной обработкой беседы Д. Д. Шостаковича с Л. В. Варпаховским, проведенной в 1973 году для «Группы первичной фонодокументации» кафедры научной информации Московского государственного университета. — Ред. [↑](#footnote-ref-193)
303. Музыка к спектаклю «Одна жизнь» была написана Г. Н. Поповым. — Ред. [↑](#footnote-ref-194)
304. Музыка прежде всего (франц.). [↑](#footnote-ref-195)
305. ЦГАЛИ, ф. 998. [↑](#footnote-ref-196)
306. Двухтомник, ч. 2, стр. 503. [↑](#footnote-ref-197)
307. Сб. «Илья Сац», М., «Советский композитор», 1968, стр. 56. [↑](#footnote-ref-198)
308. В. И. Немирович-Данченко, Заметка о Саце Илье Александровиче. Музей МХАТ. [↑](#footnote-ref-199)
309. Сб. «Илья Сац», стр. 42. [↑](#footnote-ref-200)
310. Там же, стр. 102. [↑](#footnote-ref-201)
311. Сб. «В. Я. Шебалин», М., «Советский композитор», 1970, стр. 255. [↑](#footnote-ref-202)
312. Из личного архива А. Г. Паппе. [↑](#footnote-ref-203)
313. Двухтомник, ч. 2, стр. 287. [↑](#footnote-ref-204)
314. Двухтомник, ч. 2, стр. 287 – 292; В. Э. Мейерхольд, Переписка 1896 – 1939, М., «Искусство», 1970, стр. 326 – 329 и 330 – 331. [↑](#footnote-ref-205)
315. ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 871. [↑](#footnote-ref-206)
316. «Приглашение к вальсу» (франц.). [↑](#footnote-ref-207)
317. Эстрадные певцы и певицы (франц.). [↑](#footnote-ref-208)
318. ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 3, д. 5. [↑](#footnote-ref-209)
319. Артюр, Джиголо, Адель — персонажи, введенные в пьесу Мейерхольдом. [↑](#footnote-ref-210)
320. «Нувелист», ежемесячный нотный журнал для фортепьяно и пения. Музыкально-театральная газета под редакцией К. И. Бернгарда, С.‑Петербург, 1902. [↑](#footnote-ref-211)
321. «Сто дев» (франц.). [↑](#footnote-ref-212)
322. Блестящая (франц.). [↑](#footnote-ref-213)
323. Здесь у Мейерхольда описка. В это время на рояле играл Варвиль. [↑](#footnote-ref-214)
324. «Момент вальса» (франц.). [↑](#footnote-ref-215)
325. «В сельском домике» (франц.). [↑](#footnote-ref-216)
326. Скорбно (франц.). [↑](#footnote-ref-217)
327. «Монолог полковника Шабера» (нем.). [↑](#footnote-ref-218)
328. ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 776. [↑](#footnote-ref-219)
329. «Песня и музыка» (нем.). [↑](#footnote-ref-220)
330. Речь идет о песенке Галя «Mädehen mit dem roten Mündchen» («Девушка с алыми губками») (нем.). [↑](#footnote-ref-221)
331. Шебалин соглашался на подобные предложения неохотно, но понимал, что в условиях театра они могут быть неизбежными. [↑](#footnote-ref-222)
332. Двухтомник, ч. 2, стр. 66 – 67. [↑](#footnote-ref-223)
333. «Песни любви» (нем.). [↑](#footnote-ref-224)
334. «Лебедь» (франц.). [↑](#footnote-ref-225)
335. ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 776. [↑](#footnote-ref-226)
336. «Грезы любви» (нем.). [↑](#footnote-ref-227)
337. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1. [↑](#footnote-ref-228)
338. Двухтомник, ч. 2, стр. 304. [↑](#footnote-ref-229)
339. «Пиковая дама». Сборник статей, Л., 1935, стр. 41. [↑](#footnote-ref-230)
340. «Пиковая дама». Сб. статей, 1935, стр. 10 и 11. [↑](#footnote-ref-231)
341. Двухтомник, ч. 2, стр. 156. [↑](#footnote-ref-232)
342. Двухтомник, ч. 2, стр. 506. [↑](#footnote-ref-233)
343. Встречи с Мейерхольдом, М., ВТО, 1967, стр. 335 – 336. [↑](#footnote-ref-234)
344. ЦГАЛИ, ф. 998. [↑](#footnote-ref-235)
345. ЦГАЛИ, ф. 998. [↑](#footnote-ref-236)
346. ЦГАЛИ, ф. 998. [↑](#footnote-ref-237)
347. Двухтомник, ч. 2, стр. 81. [↑](#footnote-ref-238)
348. Двухтомник, ч. 2, стр. 156. [↑](#footnote-ref-239)
349. «Встречи с Мейерхольдом». Сборник воспоминаний, М., ВТО, 1967, стр. 395 – 396. [↑](#footnote-ref-240)
350. Первый вариант пьесы был опубликован в журн. «Молодая гвардия», 1929 г. №№ 7 – 8, 9 и 10. [↑](#footnote-ref-241)
351. Двухтомник, ч. 2, стр. 182. [↑](#footnote-ref-242)
352. Мейерхольд ссылается на страницы «Бориса Годунова» в издании: А. С. Пушкин. Драматические произведения, ГИХЛ, 1935. [↑](#footnote-ref-243)
353. ЦГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 37. [↑](#footnote-ref-244)
354. Ссылки на суждения Мейерхольда основаны мною на собственных записях. Все, что было возможно, выверено в ЦГАЛИ и по Двухтомнику, ч. 2. [↑](#footnote-ref-245)
355. См. сб. «Встречи с Мейерхольдом», изд. ВТО, 1967. [↑](#footnote-ref-246)
356. С 1935 года я вела Мастерскую современного слова в театральном училище ГОСТИМа. [↑](#footnote-ref-247)
357. Б. М. Сушкевич поставил «Бориса Годунова» в Театре имени А. С. Пушкина в Ленинграде в 1934 г. [↑](#footnote-ref-248)
358. Цит. по кн.: Н. Волков, Мейерхольд, т. II, М.‑Л., 1929, стр. 163. [↑](#footnote-ref-249)
359. Исполнитель роли Бориса Годунова в спектакле в Театре имени А. С. Пушкина в Ленинграде. [↑](#footnote-ref-250)
360. Рисунки И. Безина хранятся в личном архиве Л. С. Рудневой. [↑](#footnote-ref-251)
361. В указатель включены все имена, упоминаемые в текстах статей, стенограммах и комментариях. Указатель составлен Н. Ф. Рябовой. [↑](#footnote-ref-252)