Варпаховский Л. В. **Наблюдения. Анализ. Опыт** / Ред. Л. Д. Вендровская, предисл. А. Н. Анастасьев. М.: ВТО, 1978. 278 с.

Наблюдения. Анализ. Опыт 3 [Читать](#_Toc420055930)

*А. Анастасьев.* Поэзия и технология режиссуры 5 [Читать](#_Toc420055931)

Заметки прошлых лет 13 [Читать](#_Toc420055932)

Утерянные альбомы 43 [Читать](#_Toc420055933)

О театральности музыки и музыкальности театра 71 [Читать](#_Toc420055934)

Диагональная композиция 115 [Читать](#_Toc420055935)

Дороги расходятся 133 [Читать](#_Toc420055936)

За блестящие дарования 149 [Читать](#_Toc420055937)

Партитура спектакля 157 [Читать](#_Toc420055938)

Заметки о режиссуре 181 [Читать](#_Toc420055939)

Преодоление традиций (К постановке «Оптимистической трагедии» в Киевском театре имени И. Франко) 193 [Читать](#_Toc420055940)

Задача со многими неизвестными (К постановке «Маскарада» в Московском Малом театре) 211 [Читать](#_Toc420055941)

Величины постоянные и переменные (К постановке «На дне» в Театре имени Леси Украинки) 239 [Читать](#_Toc420055942)

Два пространственных решения пьесы «Шестое июля» (К постановке спектакля в Московском Художественном театре) 253 [Читать](#_Toc420055943)

**Режиссерские работы** 271 [Читать](#_Toc420055944)

**Библиографическая справка** 277 [Читать](#_Toc420055945)

# **{3}** Наблюдения. Анализ. Опыт

Большинство материалов, вошедших в эту книгу, отражают содержание тех занятий, которые я проводил в режиссерской лаборатории Всероссийского театрального общества в 1967 – 1974 годах. В книге собраны работы как ранее опубликованные, так и публикуемые впервые. Все затронутые в них вопросы явились предметом изучения и обсуждения на собраниях режиссерской лаборатории. В предлагаемых статьях содержатся наблюдения практической деятельности В. Э. Мейерхольда, учеником и последователем которого я себя считаю, дается анализ отдельных вопросов, связанных с технологией режиссуры, и, наконец, сделана попытка поделиться своим личным режиссерским опытом.

*Л. Варпаховский*

# **{5}** Поэзия и технология режиссуры

«Режиссерское искусство, имея огромное практическое значение в богатой культуре советского театра, тем не менее почти не получило широкого научного литературно-критического освещения».

Так писал в 1939 году А. Д. Попов. Еще резче он высказался на эту тему в докладе на Первой всесоюзной режиссерской конференции, состоявшейся в то же время.

С тех пор советская театральная библиотека пополнилась многими книгами о режиссерском творчестве: научные монографии о крупнейших художниках, сборники статей, прокомментированные режиссерские экземпляры и записи репетиций выдающихся спектаклей. Но надо признать — и ныне не написана история советской режиссуры, систематически не изучены ее основные теоретические и практические проблемы.

Наивно было бы думать, что здесь сказалась нерадивость ученых-театроведов или непонимание важнейшей роли режиссера в современном театре. Сложность научного исследования режиссерского и актерского искусства коренится в самой природе театра. Речь идет не только о быстротечности и неповторимости произведения сценического творчества, о невозможности сохранить спектакль для потомков, но и о том, что крайне трудно обособить искусство режиссера, выделить его из общего театрального синтеза. По-видимому, режиссура сопротивляется научному изучению даже больше, чем искусство актера, ибо она как эстетическая реальность существует только в синтетическом явлении. Искусство режиссера обретает художественную ценность будучи выражено совместно с усилиями других художников — драматурга, актера, сценографа, композитора.

В осмыслении опыта советской режиссуры, в вооружении этим опытом художников новых поколений большую роль играют книги, написанные самими режиссерами. Работы А. Д. Попова, Ю. А. Завадского, В. Г. Сахновского, Н. В. Петрова, А. Д. Дикого, Р. Н. Симонова, Н. П. Акимова, Ф. Н. Каверина, М. О. Кнебель, Б. Е. Захавы, Г. А. Товстоногова, А. В. Эфроса составляют непреходящую ценность, продолжают традицию К. С. Станиславского, «Моя жизнь в искусстве» которого является вершиной театральной литературы.

Предлагаемая вниманию читателей книга Л. В. Варпаховского «Наблюдения. Анализ. Опыт» примечательна прежде всего тем, что автор ее настойчиво и последовательно стремится установить неразрывную {6} связь между поэзией и технологией искусства режиссера. В каждой главе — будь то воспоминания о встречах с Мейерхольдом или комментарии к иконографическим и нотным материалам, размышления о композиции спектакля или экспликации к своим режиссерским работам разных лет — Л. В. Варпаховский на живых примерах раскрывает практику работы режиссера. Для этого ему необходимы неотрывные от текста чертежи, иллюстрации, нотные записи, которые занимают в книге столь значительное место. Поэтому «Наблюдения. Анализ. Опыт», будучи по преимуществу теоретическим трудом, вместе с тем представляют собой практическую школу режиссера. В книге Л. В. Варпаховского трудноуловимое многогранное искусство режиссера предстает в зримой ясности и конкретности.

Значительная часть книги посвящена Вс. Э. Мейерхольду. Всего три года работал Л. В. Варпаховский под непосредственным руководством мастера, но мы явственно ощущаем, что опыт и школа великого режиссера освещают и теоретические концепции автора и его творческую практику.

В 60‑е и 70‑е годы немало сделано для изучения творчества Вс. Э. Мейерхольда. Опубликованы два тома его сочинений, книга воспоминаний о нем, переписка, сборник «Вс. Мейерхольд. Творческое наследие». Появилась первая научная монография «Режиссер Мейерхольд» К. Л. Рудницкого. Книга Л. В. Варпаховского представляет собой новое звено в постижении и исследовании творческого опыта мастера. В ней раскрыта его режиссерская методология, дан ответ на вопрос, как, какими путями шел он к художественному результату.

Читая книгу, мы замечаем, что один из последних спектаклей Мейерхольда — «Дама с камелиями» (1934) — занимает в размышлениях автора особое положение, переходит из статьи в статью. Объясняется это вовсе не тем, что этот спектакль является наиболее значительным или итоговым в мейерхольдовском творчестве; дело куда проще: именно в работе над драмой А. Дюма Л. В. Варпаховский тесно сотрудничал со своим учителем, помогал ему, прошел его школу.

Конечно, такое ограничение материала не позволяет нам представить искусство Мейерхольда во всем его масштабе, в движении, но оно рождает и определенный выигрыш: Л. В. Варпаховский пишет о том, чему был свидетелем и соучастником, и потому достигает в своих наблюдениях и анализе предельной достоверности и конкретности.

Известно, какая громадная работа предшествовала у Мейерхольда постановке, «сочинению» каждого спектакля. Но, обратившись к книге Л. В. Варпаховского, мы, пожалуй, впервые зримо представили себе объем и конкретное содержание этой предварительной работы. Страницы, посвященные «Даме с камелиями» в главах «Заметки прошлых лет», «Диагональная композиция», «Утерянные альбомы» и «О театральности музыки и о музыкальности театра», выходят за пределы работы над одним, данным спектаклем. Они крайне важны для понимания Мейерхольда, каждое новое открытие которого основывалось на глубочайшим изучении не только принятой к постановке драмы и ее автора, но и быта, культуры, социального устройства и психологии эпохи.

{7} Главы о Мейерхольде имеют не только теоретический, но вполне практический смысл: они служат укором иным легкомысленным режиссерам, полагающим, что конкретно-исторический подход к постановке пьесы вовсе не обязателен, и — по незнанию или невежеству — ссылающимся при этом на опыт Мейерхольда. Вместе с тем эти главы составляют подлинную школу режиссуры.

Конечно, каждый режиссер идет в искусстве своим путем, пользуется своими приемами, своей терминологией. Но можно с уверенностью сказать, что воссозданный автором книги опыт Мейерхольда, его суждения и конкретные решения вооружают всех художников сцены.

Приведем лишь один, чисто технологический пример. Мы и раньше слышали, что в репетиционной практике Мейерхольда применялись термины «тормоз» и «отказ». По правде говоря, за этими понятиями виделось нечто колдовское, доступное лишь самому режиссеру и узкому кругу его сотрудников. Л. В. Варпаховский, нисколько не настаивая на канонизации терминов, с предельной ясностью раскрывает универсальность этих понятий, присущих не только театру, но и музыке и поэзии, искусству вообще.

Вторжение в технологию режиссуры, стремление обнажить ее структурные принципы, вывести некие закономерности — вот качество книги Л. В. Варпаховского, несомненно обогащающее наше театральное искусство. При этом важно, что, обращаясь к опыту Мейерхольда, автор не отрывает его режиссерскую технологию от художественного постижения жизни, от поэтического творчества. Примечательно в этом смысле воспоминание о работе над одним из эпизодов «Дамы с камелиями», начало которого должно было быть, по выражению режиссера, «возможно тормознее». Режиссеру нужна была музыка, актриса воспротивилась ей. «В этот день, — пишет автор, — я увидел, как может гаснуть вдохновение: от творческой активности, блеска фантазии и возбуждения до состояния полной безучастности. Через 10 – 15 минут Мейерхольд подошел к нам, своим младшим единомышленникам, и тоном заговорщика негромко пожаловался: “Не могу поставить эту сцену без музыки. Мне надо найти огромное замедление, чтобы потом все это вздыбить, а всухомятку не выходит”». В частном, локальном эпизоде мы увидели Мейерхольда-поэта, творящего по вдохновению, а не только мастера, в совершенстве владеющего логикой своей профессии.

Замедлить — с тем чтобы потом «вздыбить» — это и есть «тормоз», один из технологических элементов, применяемый, как видим, не в угоду рациональному требованию, а исходя из внутреннего содержания сцены. Что же касается «отказа», то этот элемент выражен в афоризме Мейерхольда: «Для того чтобы выстрелить из лука, надо натянуть тетиву». Обращаясь все к той же «Даме с камелиями», а затем к поэзии, музыке, Л. В. Варпаховский зримо и образно раскрывает суть этого афоризма.

Размышляя об искусстве режиссера, автор книги часто вступает в сферу музыки. Думаю, объясняется это не только тем, что сам он был музыкантом, хотя, конечно, это обстоятельство придает его суждениям уверенный профессионализм, расширяет творческие горизонты. Но главное все же в другом: следуя теории и практике Вс. Э. Мейерхольда, {8} Л. В. Варпаховский настойчиво утверждает, что природа театра и природа музыки неразрывны, что драматический спектакль строится по законам музыки.

Исходя из родства театра и музыки, автор говорит о «композиторской», «сочинительской» сути творчества режиссера, утверждает, что сонатно-симфонический принцип композиции присущ не только музыке, но и театру, раскрывает широкое понятие музыкальности драматического спектакля, которая состоит вовсе не в обилии музыки, а во внутренней гармонии. Эти глубокие мысли, составляющие содержание одной из лучших в книге глав — «О музыкальности театра и театральности музыки», неотрывны от замечательных страниц, посвященных выдающемуся театральному композитору Илье Сацу, от рассказа о творческом содружестве Вс. Э. Мейерхольда и В. Я. Шебалина, от конкретного репетиционного опыта. Такое единство теории и практики опять-таки придает книге Л. В. Варпаховского значение режиссерской школы.

С музыкой связывает автор книги и решение издавна волнующей его проблемы «партитуры спектакля» и отыскание действенного способа фиксации режиссерского сочинения. Впрочем, не только с музыкой, — здесь же возникает мысль о графической записи спектакля.

Во всеоружии знаний о давних попытках записи театрального спектакля принимается Л. В. Варпаховский за труднейшую тему теории и практики театра. Как и в других главах, его размышления и выводы опираются на собственный опыт работы в этой области: «В 1933 году, — пишет автор, — в Театре имени Вс. Мейерхольда была организована научно-исследовательская лаборатория (НИЛ). Группа научных сотрудников: Л. Варпаховский, С. Сано, П. Хельд и другие работники театра, изучая мейерхольдовские репетиции и спектакли, особенно остро осознали необходимость в разработке методов записи сценического действия».

Группа разработала эти методы, призвала на помощь весьма несовершенную в ту пору технику и принялась за практическое дело, целью которого была фиксация не только мейерхольдовских спектаклей, но широкое решение этой проблемы. 22 февраля 1936 года, продолжает свой рассказ автор, была проведена первая и, к сожалению, последняя запись спектакля «Принцесса Турандот» в Театре имени Вахтангова…

Здесь я позволю себе одно воспоминание, имеющее непосредственное отношение к этому давнему факту. В поисках помощников, исполнителей Л. В. Варпаховский и его сотрудники по лаборатории обратились к студентам-театроведам. Надо ли говорить, с какой готовностью мы, второкурсники, отозвались на это предложение! Хорошо помню, как после интереснейшей беседы Л. В. Варпаховского о смысле и задачах графической записи спектакля, после того как был проведен технический инструктаж, мы расположились в первом ряду балкона старого здания Театра имени Вахтангова и принялись за дело. Мой пост был у так называемого «ходомера», довольно громоздкого аппарата с кнопками и сигналами; задача сводилась к тому, чтобы, неотрывно следя за движениями Щукина — Тартальи, графически воспроизводить эти движения на плане сцены и одновременно при помощи «ходомера» фиксировать их во времени. Товарищи следили за движением других актеров и {9} работали у звуковых аппаратов. Видимо, так достигалось то, о чем пишет Л. В. Варпаховский в книге: «В фиксации мизансцены был использован принцип монтировочной записи (план сцены, на котором линиями наносится движение актеров). Но если в прошлом такая запись была вневременной и статической, то у нас мизансцена записывалась динамически, а, главное, синхронно со звучанием спектакля».

Глубокое уважение вызывало и вызывает сейчас настойчивое стремление Л. В. Варпаховского увековечить произведение сценического искусства, установить контакт между неуловимым театром и точной наукой. Нельзя не согласиться с автором, что «до тех пор, пока мы не научимся переносить спектакль на бумагу, мы не сможем изучить любой его элемент в статике, мы не сможем цитировать его. Когда мы научимся записывать спектакль, наука о театре перестанет быть призрачно неуловимой».

Давно начатые Л. В. Варпаховским опыты фиксации театрального спектакля, несомненно, должны быть продолжены, их актуальность особенно ощутима в наше время, когда изучение структуры художественного произведения стало насущной задачей эстетики, литературоведения, искусствознания. В связи с этим видится бесспорно позитивное значение труда Л. В. Варпаховского.

Думаю, что особое значение имеет предложенный автором принцип выражения времени через протяженность строки на листе партитуры. Он, этот принцип, выходит за пределы чисто театральных интересов, и, по-видимому, дает возможность фиксации различных явлений, развертывающихся во времени и пространстве.

В размышлениях автора подкупает единство строгой, рациональной мысли и страстной убежденности. Однако некоторые его положения носят спорный характер и требуют уточнения. Так, например, мне представляется неправомерной прямая аналогия между партитурой музыкального сочинения и режиссерской партитурой спектакля.

Режиссер хочет «перейти в театре от “игры по слуху” к “игре по нотам”». Партитура спектакля и должна стать, по мысли автора, такими нотами. Однако трудно представить, чтобы по этим нотам можно было играть спектакль спустя век или полвека. При всем обаянии авторского афоризма в нем не учтена решающая разница между музыкантом-исполнителем и актером, перевоплощающимся в живое действующее лицо. При том, что творческая личность скрипача или пианиста вносит новые оттенки в звучание сонаты, музыкальное сочинение все же существует изначально как гармонически целостное произведение искусства. А партитура спектакля — даже в совершенной, точнейшей записи — неотделима от искусства именно этих, а не любых актеров, она не может быть исполнена, как исполняются сонаты, симфонии, актерами новых поколений.

В главе «Дороги расходятся» Л. В. Варпаховский, бесконечно преданный сценическому искусству, убежденный в его силе и вечности, горячо и справедливо опровергает мрачные прогнозы гибели театра, прозвучавшие в известной статье М. И. Ромма «Поглядим на дорогу». Несмотря на то, что со времени появления этой статьи прошло уже много лет, проблема не потеряла своей остроты: и ныне раздаются голоса о {10} вытеснении театрального искусства всемогущим кинематографом и вездесущим телевидением. Поэтому важно своевременно утвердить нетленность театра и раскрыть разные, порой пересекающиеся пути искусств-соперников.

Однако некоторые утверждения автора вызывают возражения. В частности, по-моему, неверно, что искусство актера в театре и в кино — это две разные профессии. Я убежден, что при всем различии и суверенности двух искусств природа актерской игры в театре и в кино едина.

«Общеизвестны удачные работы ряда мастеров театра в кинематографе, — пишет автор. — Но это говорит лишь о том, что отдельные актеры театра сумели освоить новую профессию и что еще не закончился процесс творческого размежевания кино и театра. Я убежден, что принципиально, в общетеоретическом плане можно сказать, что в театре актер — преимущественно творец, а в кинематографе — преимущественно материал для творчества».

С этим согласиться трудно. Ведь не «отдельные мастера театра» удачно работают в кино, а подавляющее большинство побед кинематографического искусства в нашей стране связано с творчеством театральных актеров — достаточно назвать имена О. Ефремова, Е. Евстигнеева, Е. Леонова и многих других. А киноактриса И. Чурикова стала театральной актрисой. Существует, как известно, и Театр киноактера.

Конечно, неодинаковы отношения режиссера и актера в театре и в кино, но можно ли считать, что актер на экране — это не творец, «преимущественно материал для творчества»? И не один Чаплин опровергает это представление. Впрочем, Л. В. Варпаховский последователен в своем заблуждении: итогом авторских раздумий является мысль о ненужности актера в кинематографе, о том, что рано или поздно его победит «натуральный человек».

То обстоятельство, что богатая содержанием, объективная книга Л. В. Варпаховского в некоторых своих положениях полемична, представляется мне не только нормальным, но непременным свойством каждого подлинно творческого сочинения. Дорого то, что книга будоражит, активизирует читательскую мысль, вызывая при этом согласие с автором в главном, решающем.

Книга «Наблюдения. Анализ. Опыт» завершается опытом. Опытом выдающегося советского режиссера Леонида Викторовича Варпаховского. Экспликации к спектаклям, поставленным автором в разные годы — «Оптимистическая трагедия» в Театре имени Франко, «Маскарад» в Малом, «На дне» в Театре имени Леси Украинки и «Шестое июля» в Художественном, — представляют собой изложения режиссерской концепции будущих спектаклей, первое звено в работе режиссера, природа искусства которого двуедина: «Режиссер является одновременно и композитором и исполнителем. Он вместе с коллективом актеров исполняет пьесу драматурга, и с этой точки зрения искусство его исполнительское. Но в то же время, получив в руки пьесу драматурга, он сочиняет спектакль, который впоследствии будет исполнен актерами. В этом аспекте режиссер является композитором».

Эта мысль, сформулированная в главе под скромным названием «Заметки о режиссуре», вытекает из предшествующего ей анализа мейерхольдовского {11} творчества и подтверждается собственным опытом работы.

Читая экспликации Л. В. Варпаховского, мы еще раз убеждаемся в том, каких обширных и разнообразных знаний требует профессия режиссера. В оригинальном, новом истолковании классических и современных пьес Л. В. Варпаховский соединяет талант художника с научным литературоведческим анализом, предстает перед нами как историк и знаток теории литературы, социолог и чуткий музыкант.

Теоретический и практический интерес суждений Л. В. Варпаховского о пьесах, которые он поставил на сцене, заключается и в том, что в каждой экспликации автор выбирает особый угол зрения, выдвигает в центр внимания новую доминирующую мысль.

Велико значение классической постановки «Оптимистической трагедии» А. Я. Таировым в дальнейшей сценической судьбе пьесы, и Л. В. Варпаховский высоко ценит спектакль Камерного театра. Но у него свой взгляд на трагедию, на ее образы, на возможности ее сценического воплощения, и в главе «Преодоление традиций» он убедительно аргументирует свою режиссерскую позицию.

«Маскарад» в постановке Вс. Э. Мейерхольда (1917) — это, по мнению автора, «первая страница золотой книги, имя которой Театр Лермонтова», спектакль, стоящий в ряду высших достижений русского сценического искусства. Л. В. Варпаховский посвятил ему проникновенные страницы, опроверг неверные взгляды на предреволюционную работу Мейерхольда, проследил эволюцию спектакля, его более поздние редакции. Конечно, мейерхольдовская концепция оказала влияние на автора, когда уже в начале 60‑х годов он взялся за постановку «Маскарада» в Малом театре. Но он понимал, что повторение великого образца невозможно, у него сложился свой взгляд на драму, и в главе «Задача со многими неизвестными» он обращается к ней как бы впервые, вступает на путь глубокого историко-филологического анализа произведения Лермонтова.

Наверное, не все согласятся с резко нетрадиционным суждением режиссера о расстановке сил в пьесе М. Горького «На дне», в частности с толкованием образа Сатина. Но сила аргументации автора в главе «Величины постоянные и переменные» определяется тем, что он ничего не примысливает, а исходит из пьесы, из горьковского текста. Известно, что особую трудность вызывает при постановке драмы образ Луки, ибо сам Горький внес немалую путаницу в понимание этого характера. Л. В. Варпаховский и здесь верен себе: он отталкивается от того, как написан Лука в пьесе, и раскрывает противоречие между субъективными стремлениями и объективным результатом действий и мыслей Луки. Отметим здесь же, что толкование этого образа на сцене Киевского театра имени Леси Украинки в исполнении В. М. Халатова положило начало последующим опытам современной интерпретации «На дне».

Завершающая книгу глава «Два пространственных решения пьесы “Шестое июля”» вновь энергично возвращает нас к ведущей мысли автора о неотрывности режиссерской технологии от содержания и стилистики пьесы и спектакля. Пространственное решение спектакля Художественного театра целиком определяется драматизмом одного, быть {12} может, самого трудного дня в жизни революции и В. И. Ленина, а также документальным принципом, положенным в основу пьесы М. Ф. Шатрова.

Леонид Викторович Варпаховский не дожил до выхода его книги в свет, он умер в разгар творческой деятельности, вскоре после премьеры спектакля «Волки и овцы» в Драматическом театре имени К. С. Станиславского. Но жизнь режиссера в искусстве продолжается — по-прежнему идут на сценах многих театров созданные им спектакли. Его постановки запечатлены в кино и телевизионных фильмах. Многие актеры стали творчески богаче от общения с замечательным художником. И теперь вот книга — плод многолетней работы Л. В. Варпаховского.

Книга «Наблюдения. Анализ. Опыт» займет свое, только ей принадлежащее место в нашей режиссерской литературе. Уникальность ее состоит в том, что, говоря о профессии режиссера, автор соединяет, в крепкий сплав идейность, поэзию и технологию творчества. За зоркими наблюдениями, точным анализом мы видим личность одаренного, высококультурного и всесторонне образованного художника, опыт и знания которого обогащают советское театральное искусство, вооружают режиссеров новых поколений.

*А. Анастасьев*

# **{13}** Заметки прошлых лет

{14} Люди моего поколения, жившие в первые годы революции в Москве, услышали имя Мейерхольда еще в ранней юности. Что-то в этом имени было загадочное, притягательное, даже легендарное. А если к тому же с детства вы были заражены любовью к театру и в доме вашем бывало немало людей театра, то слышать имя Мейерхольда приходилось постоянно.

И чего-чего только не говорилось о нем! В летнем саду «Эрмитаж» куплетисты пели:

Не ходи корова по льду,  
Ноги разъезжаются.  
Не пойду я к Мейерхольду,  
Пусть он обижается.

Это было «против» Мейерхольда!

В то же время вы могли купить на улице расческу, на которой написано было одно лишь слово «Мейерхольд». И это, по-видимому, было «за» Мейерхольда…

Маяковскому претила эта «ужасающая фамильярность», и мне запомнились такие его стихи:

Крем Коллонтай  
 Молодит и холит.

Гребенка Мейерхольд.

Мочала  
 а ля Качалов.

Гигиенические подтяжки  
Имени Семашки.

После этого  
 гуди во все моторы,  
Наизобретай идей мешок,  
Все равно —  
 про Мейерхольда будут спрашивать —  
 «Который?  
Это тот, который гребешок?»

Мейерхольдовская биомеханика была постоянной мишенью для острот.

Помню, как Владимир Хенкин играл роль помощника режиссера в водевиле «Генеральная репетиция»: сизый нос, перевязанная щека, грустные глаза и паническая растерянность. Под дружный хохот зрителей на его голову сыпались обычные закулисные неполадки. Хенкин в недоумении разводил руками и пел куплеты, в которых повторялся один и тот же рефрен:

Все это биомеханика,  
С водкой и то не поймешь!

В магазинах появилась книга рассказов начинающего писателя Михаила Булгакова. В повести «Роковые яйца», написанной в 1924 году, вопреки фактам Булгаков похоронил Мейерхольда в 1927 году. Там было сказано:

«Театр имени покойного Всеволода Мейерхольда, погибшего, как известно, в 1927 году, при постановке пушкинского “Бориса Годунова”, когда обрушились трапеции с голыми боярами…» Булгакову, увы, нельзя было отказать в остроумии: в 1922 году Мейерхольд поставил «Смерть Тарелкина» в крайне эксцентрической манере, заменив обычную мебель стреляющими гимнастическими приборами, а его ученик Сергей Эйзенштейн пошел еще дальше, превратив комедию Островского «На всякого мудреца довольно простоты» в «агитационную сатиру-клоунаду».

Замечу мимоходом, что всякий раз, когда впоследствии мне приходилось разговаривать с Всеволодом Эмильевичем о постановочном замысле «Бориса Годунова», он с юмором, но и не без раздражения, вспоминал булгаковских голых бояр, которые смертью ему угрожали. В 1936 году Мейерхольд действительно начал ставить «Бориса Годунова», но завершить эту работу ему не было суждено. Булгаков ошибся почти на 10 лет…

В начале 20‑х годов слава Мейерхольда была особенно велика. Незабываемым {15} для меня остался день, когда я попал в Большой театр на чествование Мейерхольда по случаю двадцатипятилетия его сценической деятельности. Это было 2 апреля 1923 года Под звуки оркестра на сцену вышли части Красной Армии. Мейерхольда приветствовали пехота и артиллерия, летчики и танкисты. «Твоему плечу знакома пролетарская винтовка! — говорил оратор. — Тобой испытан вражеский плен! Ты с честью носишь гордое имя коммуниста! В великие дни переворота ты смело провозгласил лозунг “Театрального Октября”, произведя основной сдвиг в рутине и косности, царившей до твоего бунтарского вторжения в сферу русского искусства». После приветствия от работников цирка, прочитанного знаменитым клоуном Виталием Лазаренко, вышедшим на сцену на высоченных ходулях («Великий по росту Лазаренко приветствует великого по таланту Мейерхольда»), появились пролеткультовцы. На материале «Мудреца» Островского они сыграли злободневную политэксцентриаду «Жоффр в поход собрался». Теперь я уже не могу вспомнить все дьявольские трюки, придуманные Эйзенштейном, но только помню, что в самом конце Глумов, которого изображал Григорий Александров, взял в руки зонтик и, балансируя, как заправский канатоходец, прошел со сцены по натянутой проволоке в ложу третьего яруса прямо над головами ошеломленных зрителей. Так Сергей Эйзенштейн приветствовал своего учителя «левой» интерпретацией классики.

Тогда еще невозможно было угадать, что всего через три года Сергей Эйзенштейн вместе с Григорием Александровым создадут свой знаменитый «Броненосец “Потемкин”», а Чаплин назовет этот шедевр революционного искусства «лучшей кинокартиной в мире».

Помню, меня очень удивило, что в заключительной речи Мейерхольд предложил послать телеграмму Константину Сергеевичу Станиславскому, «которому — как он сказал — я считаю себя обязанным на первых шагах своей артистической деятельности».

В те годы я не мог найти ничего общего между создателем Художественного театра и главою «левого фронта». Должны были пройти десятилетия, прежде чем эти имена стали рядом.

Тринадцатилетним мальчишкой я долго стоял перед розовой афишей, наклеенной на стене бывшего театра «Зон» на Садово-Триумфальной площади. Что-то загадочное, новое и весьма соблазнительное скрывалось за ее текстом. Там было написано: «В Театре актера, что на Б. Садовой, д. 20 (трамвай 6, 25, Б) — Вольные мастерские Всеволода Мейерхольда ставят спектакль, посвященный Мольеру: Кроммелинк-Аксенов “Великодушный рогоносец”, фарс в 3 д. Конструкция Л. Поповой. Постановка мастера Вс. Мейерхольда».

Что за Вольные мастерские?

Что за конструкция?

Что за мастер?

И, наконец, что за фарс?

«“Великодушный рогоносец” — фарс в трех действиях!» — повторял я как зачарованный, но войти в театр и купить билет в кассе так и не решился. Меня смущали жанр пьесы и ее название. Лишь много лет спустя довелось мне посмотреть этот удивительный спектакль.

Большая Садовая, 20, трамвай 6, 25 и Б! Я сажусь на Смоленской площади на Б и еду в сторону Самотеки. На Новинском бульваре в трамвай входит человек лет пятидесяти. На нем кожаное пальто, на голове фуражка, лицо усталое, серое, нос как у Сирано де Бержерака, красиво очерченный рот и удивительные, незабываемые глаза {16} стального цвета. Они то устремлены в пространство, холодны и как будто ничего не выражают, то зорко всматриваются в окружающих. «Трухмальная» — выкрикивает кондуктор на остановке. Человек в кожаном пальто выходит из вагона и, сутулясь, большими шагами идет к театру бывший «Зон». В трамвае кто-то говорит: «Мейерхольд!» Ну, конечно же, это он! Таким именно я себе представлял его по рассказам.

Но как увидеть Мейерхольда еще раз и рассмотреть его получше? И вот, узнав из афиши, что в спектакле «Д. Е.» (только один раз) роль третьего дикаря исполнит Вс. Мейерхольд, я всеми правдами и неправдами пробился на этот спектакль. В конце представления, когда по ходу действия уже образовалась «среднеевропейская пустыня», неожиданно на огромную пустую сцену выехал мотоциклет с коляской. Мейерхольд сидел рядом с шофером в уже знакомом мне кожаном пальто. Мотоциклет с ужасающим треском сделал по сцене два круга, подъехал к авансцене, очень осторожно спустился по трапу в зрительный зал и остановился в центре партера. Тут пришла очередь действовать третьему дикарю — Мейерхольду. Он встал во весь рост и, сказав своим глуховатым голосом: «Граждане, жертвуйте кто сколько может в пользу МОПРа», — выехал в фойе, уступив место артистам театра, которые тут же появились с кружками во всех дверях и проходах зрительного зала.

Я был разочарован. Мало что нового прибавилось к моему первому впечатлению — я понял только, что Мейерхольд всегда ходит в кожаном пальто, даже когда он играет роль третьего дикаря в «среднеевропейской пустыне».

Каково же было мое удивление, когда на одном из концертов в Большом зале консерватории я в третий раз увидел Мейерхольда. Он был в обыкновенном сером костюме. Но, боже мой, до чего он весь переменился! В тот вечер меня поразила его необычайная элегантность — даже не в костюме, а в той шикарной небрежности, с которой Мейерхольд умел одеваться. Куда девались его развалистая походка, голова, втянутая в плечи, и суровый пристальный взгляд из-под бровей? Словом, совсем другой Мейерхольд — теперь уже не третий дикарь из «Д. Е.», а, скорее, персонаж из пьесы Оскара Уайльда. Наверно, таким он был, когда играл лорда Генри в фильме «Портрет Дориана Грея». В антракте Мейерхольд, окруженный группой людей, вел светскую беседу, а потом, словно не желая дать мне опомниться, начал показывать фокусы со спичками! После этой встречи мне стало ясно, что Мейерхольд бывает очень разным и что его внешний и внутренний облик меняется вместе с костюмом, как у актеров на сцене.

С детских лет я мечтал стать артистом и режиссером и по целым дням играл в кукольный театр. Позднее, в школьные годы, я переиграл немало ролей в драмкружке, поставил несколько пьес и возомнил себя чуть ли не теоретиком театра. Наконец, наступило время выбора профессии, и я, не задумываясь, решил поступить во всамделишный театр. Лучшим театром мне казался в те годы Театр имени Мейерхольда. Каждая его постановка, будь то «Мистерия-буфф», «Великодушный рогоносец», «Лес», «Д. Е.», «Учитель Бубус», «Мандат» или «Озеро Люль» и «Доходное место», поставленные Мейерхольдом в Театре Революции, была поиском нового, каждый его спектакль был режиссерским откровением.

Осенью 1925 года в числе большого количества лиц мужского и женского {17} пола самого различного возраста, образования и социального происхождения я подал заявление в приемную комиссию ГЭКТЕМАСа (Государственные экспериментальные театральные мастерские имени Всеволода Мейерхольда).

Стояла великолепная ясная погода, В саду «Аквариум» собралось не менее тысячи претендентов на двадцать вакансий. Все мы ходили по аллеям тенистого сада, поглядывая друг на друга и мысленно прикидывая шансы свои и будущих конкурентов. Вдруг какое-то движение, рокот голосов, и все ринулись ко входу в Зимний театр. На экзамены приехал сам Мейерхольд. Он мельком взглянул на толпу претендентов и вошел в здание театра.

Раздался звонок. Мы робко вошли в помещение. Там уже начались приготовления к испытаниям. Мейерхольд, зарывшись в какие-то бумаги, сидел в центре большого стола в середине зрительного зала, а мы, экзаменующиеся, заполнили партер и ложи.

Один из режиссеров театра — Н. Н. Буторин развернул длинный список и вызвал на сцену сразу человек сорок — всех, у кого фамилии были на букву А.

Начался экзамен. Мне не забыть его никогда!

— Абросимов! — объявил Буторин, и из толпы, теснившейся в глубине сцены, вышел худощавый молодой человек в очках, невысокого роста.

— Фамилия? — громко и недружелюбно выкрикнул из зала Всеволод Эмильевич.

— Абросимов, — ответил экзаменующийся, сделав от волнения глотательное движение.

— Громче! — крикнул Мейерхольд.

— Абросимов, — повторил громче насмерть перепуганный Абросимов.

— Громче! — не унимался Мейерхольд.

— Абросимов — изо всех сил рявкнул несчастный.

— Довольно! Следующий — неумолимо неслось из зрительного зала.

Экзамен Мейерхольд вел очень быстро. Только-только девица начинала читать лирическое стихотворение Блока, как слышалось из зала: «Басню!»

— Я басню не готовила.

— Следующий!

Претенденты на букву А были исчерпаны очень быстро. Почти то же повторилось со всеми на букву Б.

Как правило, Мейерхольд останавливал экзаменующихся именно там, где начиналось, казалось бы, самое выигрышное место. Стоило только чуть разойтись, как раздавалось безжалостное «Довольно!».

На этом экзамене я читал рассказ И. Горбунова «У пушки», и случилось так, что Мейерхольд дослушал меня до конца. Читал я громко, «на все голоса», «с жестами и мимикой», читал, как самый заправский любитель, и по совершенно непонятной для меня причине не был остановлен. Мне даже удалось еще прочесть заключительную часть поэмы Маяковского «Облако в штанах».

Словом, я попал в небольшое число счастливчиков, отобранных для второго тура. Все меня поздравляли, и я был на седьмом небе от счастья. Когда после экзамена я шел по улице, мне казалось, что все на меня смотрят и перешептываются, как при встрече со знаменитостью.

Но радовался я преждевременно. На втором туре нам задали этюды, и когда я начал изображать человека, попавшего под проливной дождь, в зал вошел Мейерхольд. Он бегло взглянул в нашу сторону (тут я начал особенно стараться!), потом просмотрел какие-то бумаги, сказал несколько слов и ушел. Участь наша была решена быстрее, чем мы опомнились. Я оказался, увы, в числе непринятых…

{18} Примерно через год я попал в театр Мейерхольда на генеральную репетицию «Ревизора». В ролях бессловесных гусар я сразу узнал товарищей, с которыми проходил испытания и которые оказались принятыми в школу театра. Мейерхольд всегда был одержим разрешением ближайшей творческой задачи. В те времена он был целиком поглощен постановкой «Ревизора», и думаю, что на злополученом для меня экзамене помимо всего прочего он разделил всех поступающих на гусар и штатских… Приняты были только гусары.

Прошло восемь лет. Я успел окончить Московский университет, поработать театральным художником, был рецензентом, опубликовал несколько критических статей в «толстых» журналах и даже играл на ударных инструментах в джаз-оркестре. Но мечта стать режиссером по-прежнему не давала мне покоя. Я понимал, что учиться современному режиссерскому искусству нужно в первую очередь у Мейерхольда. Но как попасть к Мейерхольду? Я обратился к моему старому знакомому пианисту Льву Оборину в надежде на его содействие. Мне было известно о его дружбе с Мейерхольдом (Оборину была даже посвящена первая редакция спектакля «Горе уму»), и я очень рассчитывал на его рекомендацию. И не ошибся, Лев Николаевич скоро устроил мне свидание с Мейерхольдом, и надежды мои осуществились со сказочной легкостью.

Встреча произошла летом 1933 года в бывшем здании Тверского пассажа на улице Горького, там, где теперь находится Театр имени Ермоловой. В то время на месте старого театра «Зон», где раньше играла мейерхольдовская труппа, воздвигалось новое здание, строившееся по проекту самого Мейерхольда и двух молодых архитекторов — Сергея Вахтангова (сына Евгения Богратионовича) и Михаила Бархина, После закрытия мейерхольдовского театра в 1938 году здание осталось недостроенным. Проект был пересмотрен, и на этом месте выстроили концертный зал, в котором от мейерхольдовского замысла сохранился лишь циркуль амфитеатра. Теперь, когда приходишь, в Зал имени Чайковского, невольно хочется посидеть наверху, внизу, слева и справа, как, помню, сорок лет назад мы сидели на едва застывшем бетоне и слушали рассказы Всеволода Эмильевича о грандиозном замысле открытия театра и о том, как он собирался ставить на его сцене новые спектакли. Пока же шло строительство, труппа Мейерхольда временно расположилась в Пассаже и играла в этом удивительно не подходящем для драматических спектаклей помещении.

Мейерхольд принял меня в небольшой темной комнате без окон, в которую можно было попасть только через сцену. Он задал мне два‑три ничего не значащих вопроса и тут же ошеломил меня заявлением, что я зачисляюсь на должность ученого секретаря театра. Позднее, по прошествии нескольких лет, я как-то спросил Всеволода Эмильевича, почему он так легко отнесся к моему назначению. Он ответил, что еще до встречи успел подробно расспросить обо мне, прочитал в журнале «Знамя» мою статью о Вс. Вишневском и, самое главное, узнал о моем резко отрицательном отношении к Камерному театру.

С лета 1933 года начался почти трехлетний период моего близкого сотрудничества с Всеволодом Эмильевичем. Это было время постановок «Дамы с камелиями» А. Дюма, водевилей А. Чехова (спектакль назывался «Тридцать три обморока»), «Пиковой дамы» П. Чайковского в Ленинградском Малом оперном театре и создания второй редакции «Горе от ума» А. Грибоедова. На протяжении всего этого {19} периода я встречался с Мейерхольдом почти ежедневно не только на репетициях в театре, но и у него дома, где по вечерам (а иногда и по ночам) делалась вся подготовительная работа. Те, кто бывал в тот период в Брюсовском переулке, отлично помнят желтую столовую с круглым столом посередине, роялем в углу и конструктивистской картиной над телефонным столиком. Ее нарисовал и подарил Всеволоду Эмильевичу его страстный почитатель — французский художник Фернан Леже.

Когда я поступил в театр, работа над «Дамой с камелиями» была уже в разгаре. Днем в театре читали пьесу за столом, а по вечерам Мейерхольд составлял монтировочные листы, делал выписки по костюмам, мебели и реквизиту и время от времени ездил к художнику И. Лейстикову, работавшему над макетом у себя дома, в Большом Каретном переулке. По ночам Всеволод Эмильевич изучал огромный иконографический материал, свезенный к нему на дом из библиотек и музеев Москвы. Меня Мейерхольд включил в свой штаб (он любил военизированные названия — «постановочный штаб», «режиссерский пост», «комендант спектакля»), и я с энтузиазмом выполнял порученную мне работу. На сохранившейся фотографии мы видим часть этого «постановочного штаба». Его сфотографировали во время работы в один из тех незабываемых вечеров. В руках у Мейерхольда томик с рисунками Гаварни. Слева от него сидит режиссер-стажер из Японии Секи Сано, ставший впоследствии известным режиссером в Мексике, справа — немецкий режиссер-стажер Петер Хельд и ученый секретарь театра Леонид Варпаховский. Во втором ряду стоят помощник режиссера Исаак Мехамед, администратор театра Валерий Азерский и режиссер театра Александр Нестеров.

Мы просматривали огромное количество книг, журналов, репродукций, иллюстраций в поисках заданной нам темы. Потом показывали Мейерхольду результаты нашей многочасовой работы; он надевал очки, долго и внимательно рассматривал отобранное, кое-где ставил птичку и писал на закладке: «мизансцена», «квадратное декольте», «выход Прюданс», «дамы полусвета» и т. п.

В Центральном театральном музее имени Бахрушина сохранились альбомы; в них собраны фотографии тех материалов, которые были отмечены мейерхольдовскими закладками. Шаг за шагом можно по ним проследить, что отбирал Мейерхольд, готовясь к постановке, и как впоследствии этот материал преломлялся в спектакле[[1]](#footnote-2). Я полагаю, что с этими альбомами полезно познакомиться всем режиссерам и особенно тем из них, которые, полагаясь на свой опыт и интуицию, к репетиции не готовятся и, больше того, свою неподготовленность возводят в принцип.

У Мейерхольда опыта и интуиции было на добрый десяток самых первоклассных режиссеров, однако в постановочный период «Дамы с камелиями» он работал не покладая рук, интересуясь самыми различными вопросами — от музыки Лекока и Оффенбаха до мельчайших подробностей исполнения роли Маргерит Готье великими актрисами прошлого. Нами был собран весь имеющийся материал об игре Элеоноры Дузе и Сары Бернар — как непохоже эти две замечательные актрисы решали одни и те же эпизоды роли! Мейерхольд почти всегда отдавал предпочтение Дузе и некоторые ее приемы откровенно использовал в спектакле. Так, в сцене предсмертного {20} чтения письма Армана, давая понять, что письмо прочитано бессчетное число раз, Дузе во время чтения постепенно опускала письмо и продолжала читать его на память. Именно так эта сцена была поставлена Мейерхольдом и так игралась она в спектакле.

За тридцать пять лет режиссерской деятельности у Мейерхольда, естественно, менялась методология работы. Сохранились у него режиссерские экземпляры, сплошь испещренные рисунками, записями, мизансценами, и экземпляры почти совершенно чистые, в которых не видно никаких следов работы. (Как и у К. С. Станиславского, составившего подробную партитуру «Чайки» вдали от труппы и скрупулезно разработавшего постановочный план «Отелло», в конце его деятельности также был период, когда он считал, что режиссер должен работать над пьесой только вместе с актерами в процессе репетиций.) Примером «чистых» мейерхольдовских экземпляров могли бы как раз служить экземпляры «Дамы с камелиями» и «Тридцати трех обмороков». Но в любом случае Мейерхольд проделывал огромную подготовительную работу до начала репетиций, независимо от того, заносил ли он ее на бумагу или держал в голове.

Бесконечное число раз видал я на репетициях гениальные импровизации Мейерхольда, которые рождались у нас на глазах, в процессе творческого общения режиссера с актерами, но эти экспромты были бы немыслимы без огромной внутренней подготовленности. Только в силу каких-либо чрезвычайных обстоятельств Мейерхольд мог прийти на репетицию, не продумав предварительно ее план, не сочинив заранее несколько вариантов узловых моментов сцены.

Все, кто работал с ним, отлично помнят его сутуловатую фигуру на полуосвещенной сцене, появлявшуюся задолго до начала планировочной репетиции.

1 декабря 1933 года впервые выносится на сцену вторая картина «Дамы с камелиями». Всеволод Эмильевич приходит чуть ли не на час раньше. Сверив со своим планом выгородку, сделанную машинистом В. Н. Луциковичем, Мейерхольд просит принести ковры, шали, свечи, хрусталь, фрукты. Он тщательно все распределяет на сцене, на полу разбрасывает подушки, потом очень долго переставляет на небольшом столике отдельные предметы, словно готовясь писать натюрморт. Казалось бы, все расставлено по своим местам, но Мейерхольд, окинув сцену взглядом, подходит к столу, на котором стоит зажженный канделябр, и передвигает его на левую сторону. Я догадываюсь, что он хочет открыть кресло, которое, видимо, нужно ему для задуманной важной сцены.

Все артисты уже собрались и ждут начала репетиции. Всеволод Эмильевич просит извинения и говорит, что невозможно создать атмосферу этой сцены, не установив свет. Затем он долго возится с осветителем и устанавливает на втором плане ярко-белый свет, а на первом — теплый, желтый, значительно менее насыщенный.

Кто может теперь усомниться в том, что Мейерхольд в голове уже сыграл эту сцену до начала репетиции! Он знает не только ее общую атмосферу, но на какой из разбросанных на полу подушек устроится каждый из гостей во время исполнения песенки Беранже.

А когда 13 февраля 1934 года он точно таким же образом готовился к планировке сцены смерти и я помогал ему расставлять мебель и вещи, он говорил: «В этой сцене особенно заметно, что вещи и мебель являются приборами для игры. Ничего лишнего. Все так стоит и так освещено, что можно предугадать будущее действие. На рояле {21} часы (мы осветим их узким желтым лучом), на них будет смотреть Гастон. Книги мы положим так, чтобы закрыть источник света, направленный на лицо Маргерит, когда она сядет в кресло, а эти две зажженные свечи вполне оправдают скрытый источник света. За креслом в вазе стоят камелии. Здесь умрет наша дама. А вот тут будет стоять шкатулка с деньгами. На рояль мы положим цилиндр и трость Гастона. Он уснул в кресле. Очень хорошо, что в этой огромной полутемной комнате в начале акта спит один Гастон. Когда он будет уходить, трость и цилиндр возьмет с рояля. Гастон и не подозревает о приближении смерти, потому что он молод и здоров. Когда Маргерит умрет и все уже поймут, что она умерла, Гастон только начнет вытаскивать платочек». Так фантазировал Мейерхольд до начала репетиции. После расстановки мебели и реквизита Мейерхольд опять долго устанавливает свет. Еще до первой планировочной репетиции! Как часто я вспоминаю это теперь, когда с большим трудом мне удается добиться нужного света лишь на последних прогонах. А ведь освещение удивительно помогает создать нужное творческое самочувствие, столь необходимое актерам именно в самый ответственный период репетиций, при переходе от анализа к сценическому воплощению. Ведь именно в этот период решается судьба будущего спектакля.

Работа Мейерхольда над спектаклем не прекращалась до дня премьеры ни на минуту. Он прочитывал огромное количество книг. Он работал в театре, дома, на улице, иногда во время посещения концерта, иногда во время обеда, отвечая невпопад на вопросы, — работал днем, вечером и ночью. Так возникали тщательно продуманные сцены, так рождались великолепные мейерхольдовские импровизации. Мейерхольд на каждую репетицию приходил всегда с новыми идеями, появившимися у него после вчерашней репетиции. И он очень любил щегольнуть неожиданностью придуманного. На одной из репетиций чеховского «Юбилея», когда предстояло поставить в финале торжественный выход делегации сотрудников Н‑ского банка и надо было придумать самый что ни на есть пошлый подарок Шипу-чину, Мейерхольд предложил всем участникам репетиции вносить свои предложения. Подарок должен быть глупым, — говорил Мейерхольд, — торжественным, нелепым на фоне только что разыгравшегося скандала с Мерчуткиной и в то же время он должен как бы перекинуть мостик ко второму водевилю вечера — к «Медведю». Мейерхольд пообещал выдать денежную премию тому, кто отгадает, какой подарок поднесут Шипучину. Все актеры, кроме состава делегации сотрудников банка, которые уже приготовились к выходу на сцену, окружили Мейерхольда и наперебой стали предлагать каждый свое. Ситуация напоминала чеховскую «Лошадиную фамилию». «Цветы», «велосипед», «сервиз», «фисгармония» — неслось со всех сторон. Всеволод Эмильевич отрицательно покачивал головой, победоносно улыбался и был абсолютно уверен в полной безопасности обещанных денег. Вдруг один из студентов ЦЕТЕТИСа, присутствовавших на репетиции, робко произнес: «животное». «Точнее», — сказал Мейерхольд, несколько растерявшись. «Медведь!» — воскликнул второй. «Молодцы! Туш!» — скомандовал Мейерхольд. Заиграл оркестр, на сцену вышла делегация банка во главе с артистом Поплавским и вынесла чучело огромного ресторанного медведя. Действительно, трудно было придумать более нелепый и пошлый подарок и в то же время так определенно проконферировать название следующего водевиля.

{22} От меня тогда не укрылось, что Мейерхольд, как ребенок, был огорчен тем, что кто-то без особых усилий, случайно, придумал то, что пришло ему на ум после долгих размышлений. Эффект наполовину был испорчен. Тем не менее слово свое Мейерхольд сдержал. Два студента ЦЕТЕТИСа после репетиции были премированы: первый из них был Гасан Сафарович Агеев, ныне заслуженный деятель искусств АзССР (получил двадцать пять рублей), второй — Захар Маркович Аграненко, впоследствии известный драматург, сценарист и режиссер (получил сто рублей)[[2]](#footnote-3).

Изучая архив Мейерхольда, поражаешься объему его работы и широте его интересов. Шесть лет накапливал Мейерхольд материалы к постановке «Маскарада». Его предварительная работа над «Ревизором» может послужить основой для нескольких диссертаций. Когда в последние годы своей режиссерской практики Мейерхольд репетировал, почти не заглядывая в экземпляр пьесы, это было результатом его огромной подготовленности и опыта. Шестым чувством он безошибочно угадывал моменты переходов, направление движений и группировку действующих лиц.

15 ноября 1933 года в бывшем помещении Украинского клуба на улице Горького начались планировки одной из самых трудных сцен «Дамы с камелиями» — финала четвертого акта. Многие видевшие этот спектакль до сих пор сохранили в памяти сцену встречи Маргерит Готье с Арманом Дювалем в пустом зале у лестницы. Мерцание свечей, приглушенные звуки оркестра и две фигуры в черных костюмах, оттеняющих взволнованную бледность лиц.

В зале (к слову сказать, крайне неудобном для репетиционной работы) из венских стульев, опрокинутых на бок, были очерчены контуры полукруглой лестницы. После сцены, в которой Маргерит Готье (Зинаида Райх) на коленях умоляет Армана (Михаил Царев) покинуть Париж и он соглашается при условии, что она поедет вместе с ним, Арман слышит «никогда». Это «никогда» — толчок к новой сцене, к большому монологу Армана, начинающемуся словами: «Маргерит, я теряю разум, я в бреду, мой мозг горит» и т. д. Арман стремительно взбегает по лестнице, чтобы как можно скорее покинуть дом Олимпии и, может быть, Париж. Но уйти — свыше его сил. Он замедляет шаги, медленно поворачивается к Маргерит и начинает свой монолог.

По указанию Всеволода Эмильевича Царев занял место между стульями — там, где лестница должна примерно достигать вершины, — и начал:

— Маргерит, я теряю разум… Я в бреду… Мой мозг горит… Я дошел до состояния, когда человек способен на все, даже на подлость…

В этом месте раздался хорошо знакомый всем, кому приходилось бывать на мейерхольдовских репетициях, голос Мейерхольда: «Шаг!» Царев сделал движение в сторону Маргерит, как бы спускаясь на одну-две ступеньки, и продолжал:

— Маргерит, одно мгновение мне казалось, что это неизвестность влечет меня к тебе. Но нет, это любовь, любовь непреодолимая, бурная, граничащая с ненавистью, преследуемая угрызениями совести, презрением и стыдом.

Здесь снова прозвучал уверенный и лаконичный голос режиссера: «Шаг!» {23} И снова Царев — Арман сделал движение, еще более приблизившись к Маргерит.

— Ведь после всего того, что произошло, — продолжал Царев, — я презираю себя за то, что я все еще люблю тебя, Маргерит.

И опять Мейерхольд заставляет артиста повторить движение.

— Скажи только слово раскаяния, обвини случай, судьбу, свою слабость, объясни свою ошибку, — и я забуду все! Что мне до этого человека! Я его ненавижу только за твою любовь к нему!..

Мейерхольд сидел, сосредоточенно слушая монолог. Перед ним лежал его экземпляр «Дамы с камелиями» в черном переплете. В своем тексте пьесы я подчеркнул все те места, где Мейерхольд просил Царева делать движение, а также отметил, что при повторениях этой сцены на той же репетиции Мейерхольд был очень настойчив и точен в своем требовании.

Прошло три месяца горячей репетиционной работы. Репетиции были перенесены на сцену. Впервые на настоящей лестнице из легкого металла прогонялся тот же финальный эпизод четвертого акта. На сцене опять Зинаида Райх и Михаил Царев. Репетиция идет с большим подъемом. Непрерывность действия и включение новых компонентов (оркестр, свет, конструкция) создают праздничность. К началу монолога Армана актеры разделены большим пространством — Райх на авансцене слева, сидит в кресле, опустив голову, Царев — наверху лестницы, в глубине, справа. Его лицо освещено узким белым лучом прожектора.

— Маргерит, я теряю разум, я в бреду… — раздаются пламенные слова всем нам хорошо знакомого монолога, и вдруг в самую гущу слов снова, как это было на первой репетиции, врезается другой голос. «Шаг!» — громко выкрикивает Мейерхольд из зала.

В этот день на протяжении монолога четыре раза возникает голос Мейерхольда. Я смотрю в свои записи, сделанные 15 января, и вижу, что Мейерхольд требует делать движение как раз во всех тех местах монолога, которые им были установлены на первой планировке. В зале темно. Мейерхольд сидит в одном из последних рядов партера, а его экземпляр пьесы лежит закрытый на режиссерском столике.

Что же произошло?

Актеры, еще не овладевшие в совершенстве рисунком роли, растеряли в новых условиях некоторые детали. Так всегда бывает в театре, когда один этап работы сменяется другим. Царев начал читать свой монолог и стал медленно спускаться по лестнице. Это было правильным сценическим поведением, верно выражавшим установленные мотивы. Но актер на этой репетиции несколько растерялся и утратил форму поведения, его музыкальную фразировку, складывающуюся из двух слагаемых театра — слова и движения. Только в точном композиционном сплетении они создают подлинную музыку театра. А там, где композиционно выверено только слово, а движение случайно, не может быть высшей формы сценического искусства.

Изучая режиссерский экземпляр «Дамы с камелиями», я нашел страницу, на которой был напечатан монолог Армана. Никаких пометок в экземпляре не было. Моменты движений в этом монологе Мейерхольд определял для себя постоянно и безошибочно, подчиняясь своему годами сложившемуся индивидуальному композиторскому почерку.

Сильнейшей стороной таланта Мейерхольда был его дар сценической композиции. Именно в нем выражался в первую очередь его режиссерский гений. Сам Мейерхольд, по-видимому, сознавал это и поэтому, говоря о себе, любил заменять общеупотребительное {24} слово «режиссер» французским metteur en scène, что можно перевести словами: «перекладывающий на сцену». Да, именно перекладывающий литературное произведение на язык театра, развертывающий его во времени и в пространстве.

К сожалению, у нас до самых последних лет очень мало уделялось внимания композиции спектакля. Более того, изучение этих вопросов рассматривалось чуть ли не как склонность к формализму. Я полагаю, что подобная точка зрения принесла немало вреда нашему театру и породила целую серию бесформенных, серых скучных спектаклей, в которых самые высокие и прогрессивные идеи не дошли до зрительного зала из-за того, что не могли пробиться сквозь режиссерскую беспомощность.

Почему-то пренебрежение к вопросам технологии и композиции распространилось преимущественно на режиссерское искусство. В смежных профессиях, к счастью, никогда не переставали интересоваться вопросами композиции. Композиторы-музыканты и композиторы-художники всегда занимались технологией своего искусства со школьной скамьи, понимая, какое важное значение для стиля, содержания, идеологии имеет теория и практика композиции.

Стремление к монументальности, к широким обобщениям, к гиперболизации, пожалуй, было самой характерной особенностью стиля Мейерхольда-режиссера. Во время постановки «Бани» Мейерхольд с особым удовольствием вывесил в театре известный лозунг Маяковского:

Театр не отображающее зеркало,  
а — увеличивающее стекло.

Все, что происходит на сцене, всегда значительно, крупно, выразительно и заметно. Если в ремарке Чехова к водевилю «Медведь» мы читаем, что героиня в глубоком трауре не отрывает глаз от фотографической карточки покойного супруга, то в мейерхольдовском спектакле на стене висит большой портрет покойного Nicolas, написанный маслом. Мейерхольд, инсценируя ремарку, кроме того, что воочию представил объект страданий вдовы, значительно укрупнил и обострил комический эффект водевиля, сделав Nicolas безмолвным свидетелем женского вероломства. Если у Гоголя в «Ревизоре» обалдевший от неожиданно свалившегося счастья городничий восклицает в экстазе: «Кричи во весь народ, валяй в колокола, черт возьми!», то у Мейерхольда эти колокола зазвонят по-настоящему и сольются в причудливом сплетении со звуками еврейского бродячего оркестрика — из тех, что обычно играли на свадьбах в российской провинции. Это не только реализация метафоры, но и «вздыбливание» — любимое словечко Мейерхольда — всей сцены, доведение атмосферы ординарной помолвки до масштаба сверхъестественного происшествия. Если в том же «Ревизоре» у Гоголя при появлении жандарма действующие лица, «вдруг переменивши положение, остаются в окаменении», то в мейерхольдовском спектакле невозможно забыть немую сцену, в которой удивительным способом все артисты подменялись восковыми двойниками. Немая сцена была доведена Мейерхольдом до своего высшего выражения. Любой частный случай в руках Мейерхольда приобретал предельно расширительное значение, любая роль типизировалась, любая пьеса становилась социальным обобщением.

Присутствовавшие на мейерхольдовских репетициях постоянно слышали два загадочных слова: «тормоз» и «отказ». Мейерхольд часто пользовался {25} ими, чтобы рассказать о постановочном решении эпизода или же объяснить актерам их сценические задачи. Чаще всего он просто выкрикивал их в ходе репетиции из темноты зрительного зала, вызывая удивление непосвященных. Зато актеры великолепно понимали Мейерхольда и тут же делали необходимые изменения в мизансценах и в своем сценическом поведении.

«Тормоз» и «отказ» — два элемента режиссерской технологии, во многом определявшие стиль мейерхольдовского театра. Понятия «тормоз» и «отказ» лучше всего могут быть раскрыты с помощью примеров, взятых из смежных искусств.

Веками складывался в музыке так называемый «сонатный цикл». Это композиционный план, по которому построено множество музыкальных сочинений большой формы. Между первой частью, протекающей преимущественно в быстром движении (allegro), и стремительным финалом, в котором замысел композитора находит свое разрешение, непременно наличествует часть, всегда написанная в медленном темпе. Не случайно общепринятое название для вторых частей сонатного цикла — andante, хотя бы их темп и был обозначен иначе[[3]](#footnote-4). В том, что сонатный цикл с обязательной медленной частью в середине произведения сложился в XVIII веке и сохранился до наших дней, есть признак композиционной целесообразности. Средняя, медленная часть кроме самостоятельного музыкально-философского значения дает еще отдых от стремительного движения экспозиции, разработки и репризы первой части и тем самым, по закону контраста, облегчает восприятие финала. В то же время средняя часть создает напряжение, так как приостанавливает разрешение конфликта, заявленного в первой части.

Таким образом, пользуясь терминологией Мейерхольда, можно назвать среднюю часть сонатного цикла «тормозом».

Элементы контрастирования и торможения пронизывают любую музыкальную композицию не только при сопоставлении целых частей произведения, но и внутри отдельных эпизодов и подчас даже музыкальных предложений.

На лекции для студентов актерского факультета ГЭКТЕМАСа, прочитанной Мейерхольдом 24 января 1929 года, он сопоставлял прием торможения с задержанием гармонического разрешения в музыке. Всеволод Эмильевич говорил, что «в музыке это скопление септаккордов, которые композитор сознательно ввел, которые долго, долго не разрешаются в тонику. Тут чередование моментов статических и динамических, устойчивых и неустойчивых… Вот я уже готов разрешить какую-то сцену, но я ее сознательно не разрешаю; а больше ставлю препятствий к разрешению, а потом в конце концов я допускаю это разрешение».

Мейерхольд называл «тормозом» всякое препятствие, всякое замедление и остановку, возникающую на пути определившегося движения. Также, как и в музыке, в театре и в литературном произведении торможение может распространяться на большие периоды и на самые маленькие эпизоды.

В поэме «Граф Нулин» Пушкин описывает состояние скуки, которое охватило героиню после отъезда мужа на охоту. Она села к окну, пытается {26} читать книгу, но не может сосредоточиться:

Меж тем печально под окном  
Индейки с криком выступали  
Вослед за мокрым петухом;  
Три утки полоскались в луже;  
Шла баба через грязный двор  
Белье повесить на забор;  
Погода становилась хуже;  
Казалось, снег идти хотел…  
Вдруг колокольчик зазвенел.

Последний стих является переломным. Он многое предвещает, и читатель вместе с героиней готов броситься навстречу событию. Казалось бы, дальше должно было быть так:

Наталья Павловна к балкону  
Бежит, обрадована звону,  
Глядит и видит: за рекой,  
У мельницы, коляска скачет.

Но не тут-то было!

У Пушкина иначе.

Для того чтобы сцена приезда графа заиграла с большей выразительностью, или, как сказал бы Мейерхольд, приобрела расширительное значение, Пушкин между стихом «Вдруг колокольчик зазвенел» и стихом «Наталья Павловна к балкону» вставляет известную строфу из десяти строк, которая останавливает действие, создавая и усиливая напряженность ожидания.

Вот эти строки:

Кто долго жил в глуши печальной,  
Друзья, тот верно знает сам,  
Как сильно колокольчик дальний  
Порой волнует сердце нам.  
Не друг ли едет запоздалый,  
Товарищ юности удалой?..  
Уж не она ли?.. Боже мой!  
Вот ближе, ближе. Сердце бьется…  
Но мимо, мимо звук несется,  
Слабей… и смолкнул за горой.

Эта строфа замечательна не только поэтической глубиной, но и как прием задержания стремительно надвигающегося события.

Бесконечное количество примеров торможения, будь то лирические отступления, описания природы, биографии героев, мы найдем не только у Пушкина, но и чуть ли не в каждом художественном произведении.

Мейерхольд говорил, что вторая сцена из «Скупого рыцаря» (монолог барона), как бы она ни была сама по себе значительна, соответствует второй части сонатного цикла. Это ярко выраженное andante, которое контрастирует с первой и третьей частями трагедии и, задерживая развитие событий, нагнетает силу воздействия.

Ярким примером использования закона торможения может служить сцена из комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Вспомните сцену Мамаевой с Крутицким, в которой она узнает, что Глумов собирается жениться на молодой Турусиной. Мамаеву распирает нетерпение узнать все подробности, а Крутицкий перемежает свою информацию увлеченным цитированием отрывков из трагедий Озерова и Сумарокова. Прием задержания напрягает до предела сцену и создает великолепную комедийную ситуацию.

Крутицкий. Ах, я и забыл вам сказать! Я вашим родственником очень доволен. Прекрасный молодой человек.

Мамаева. Не правда ли, мил?

Крутицкий. Да, да. Ведь уж и вы его балуете.

Мамаева. Да чем же?

Прием торможения:

Крутицкий. Позвольте, вспомнил еще. *(Декламирует.)*

О боги! Не прошу от вас речей искусства,  
Но дайте ныне мне язык души и чувства!

Очаровательно!

Мамаева преодолевает отклонение от действия:

Мамаева. Чем же балуем?

Крутицкий. Ну, да как же! Жените. Какую невесту нашли…

Мамаева *(с испугом)*. Какую? Вы ошибаетесь.

{27} Прием торможения в момент самого стремительного развития событий — Мамаева узнает об измене любовника:

Крутицкий *(декламирует)*. О матерь, слезный ток, коль можно, осуши! А ты, сестра, умерь уныние души!

Мамаева вновь пытается направить действие:

Мамаева. На ком же, на ком?

Крутицкий. Да боже мой! На Турусиной. Будто не знаете? Двести тысяч приданого.

Мамаева *(встает)*. Не может быть, не может быть, я говорю вам.

Снова прием торможения в момент кульминации сцены:

Крутицкий *(декламирует)*.

При вести таковой, задумчив пребываешь,  
Вздыханья тяжкие в груди своей скрываешь,  
И горесть мрачная в чертах твоих видна!

И так далее.

С. М. Эйзенштейн в своей статье «Нежданный стык», посвященной театру Кабуки, рассматривает законы торможения в постановке пьесы Такедо Идзумо «47 самураев» и в своем фильме «Броненосец “Потемкин”». О спектакле японцев он писал:

«После коротенького боя “на несколько метров” дается “перебивка” — пустая сцена, пейзаж. Потом опять дерутся. Точно так же как мы врезаем в картину кусок пейзажа для создания в сцене настроения, здесь врезан пустой ночной снежный пейзаж (пустая сцена).

Но вот через несколько метров двое из “47 верных” замечают хижину, куда скрылся злодей (зритель это знает). Как и в кино, в такой заостренный драматический момент необходимо какое-нибудь торможение. (Разрядка моя. — *Л. В*.)

В “Потемкине”, когда уже готовы дать команду “пли!” по закрытым брезентом матросам, идут метровые куски “равнодушных” частей броненосца: нос, жерла орудий, спасательный круг и т. д. Действие тормозится, напряжение “завинчивается”»[[4]](#footnote-5).

Передо мной партитура спектакля «Дама с камелиями». Год 1934‑й. В партитуре, как и у автора, пьеса разделена на пять актов. Но, кроме того, каждый акт состоит из нескольких частей и эпизодов, которые рассматриваются Мейерхольдом как самостоятельные композиции, составляющие части целого. Каждый эпизод имеет музыкальную характеристику, определяющую его темп и характер, и, таким образом, сценическая партитура приближается к музыкальной.

Для примера остановлюсь на второй части первого акта. Мы видим, что в ней между подвижным первым эпизодом (capriccioso) и оживленно-игривым третьим (scherzando), как и в обычном сонатном построении, средняя часть — медленная (lento).

Что же в сценическом действии соответствовало этим трем эпизодам второй части первого акта?

В середине первого действия события продолжали развертываться в доме Маргерит Готье. Ужин окончился, и гости перешли в гостиную. Это, как значилось в программе спектакля, — «одна из ночей».

После выпитого вина царит общее оживление. Гости разошлись, как это всегда бывает после ужина, и теперь образовалось несколько групп. В одной стороне старый жуир Сен-Годан занимает Армана разговорами о его родственниках, в другой Маргерит Готье беседует с Гастоном — другом Армана и он рассказывает даме с камелиями о том, как ее любит Арман. Гости разбрелись по всей гостиной, звучит смех, кто-то наигрывает на рояле {28} вальс. Построение сцены сложное, полифоническое. Вот молодые люди уговорили старую распутницу Прюданс (В. Ремизова) спеть гривуазные куплеты… Все смолкают. Бравурное вступление рояля, в центре возникает Прюданс. Я вспоминаю, как долго мы искали текст для этих куплетов. Сколько было пересмотрено материалов, пока не нашлись в меру грациозные и в меру непристойные куплеты у Беранже! На них написал прелестную музыку В. Я. Шебалин, и исполнение их стало центром первого эпизода.

Гости аплодируют, смех, шутки, музыка, но за всем этим угадывается основная тема — первая встреча влюбленных. На протяжении всей сцены они рассеянно слушают своих собеседников, мысли их заняты друг другом. Вот они уже стоят рядом и готовы заговорить. Казалось бы, сейчас начнется драматическая завязка пьесы, но Мейерхольд, верный своим композиционным принципам, от быстрого темпа переходит к медленному (lento) и задерживает начало объяснения появлением замаскированной Адель (А. Кулябко-Корецкая) — подруги Маргерит. Она, изображая актрису из театра Сен-Жермен, читает по-французски в старинной манере, медленно, с завыванием, монолог из мольеровского «Амфитриона».

«Ma peur à chaque pas s’accroit»[[5]](#footnote-6) — звучит в сопровождении рояля голос Адель в самом низком регистре. Свет притушен, все умолкло, гости расположились по всей сцене, неподвижны. На звуки фортепьянной интерлюдии ложится несколько коротких реплик героев:

— Месье Дюваль!

— Мадам!

— Вы ежедневно заходили справляться о моем здоровье, когда я была больна!

— Да, мадам!

— Не знаю, как выразить вам свою признательность.

Но вот Адель закончила свой монолог, снова вспыхнул яркий свет, смех, аплодисменты и «Сару Бернар» выносят на руках. Любовная сцена прервана, медленная средняя часть вновь переходит в быструю (scherzando).

Необходимость чередования быстрых и медленных сцен Мейерхольд понимал отлично. В сохранившихся у меня записях, сделанных в период репетиций «Дамы с камелиями», я часто нахожу одно и то же характерное для Мейерхольда высказывание:

«Этот кусок надо сделать легким и быстрым по темпу, потому что следующая сцена будет тяжеловесной и медленной».

15 ноября 1933 года, когда Мейерхольд ставил описанную выше сцену решительного объяснения Маргерит и Армана, его внимание было направлено на то, чтобы начало сцены поставить, как он говорил, «возможно тормознее». Только при этом условии — утверждал он — мы добьемся настоящего взрыва в кульминации — в эпизоде публичного оскорбления, когда Арман швыряет в лицо Маргерит деньги. Стремясь найти замедленный и напряженный характер сцены, Мейерхольд начинает планировать ее под музыку. Среди множества перепробованных музыкальных тем он находит близкую по настроению и начинает работать с актерами. Временная репетиционная музыка впоследствии обычно либо заменялась специально написанной, либо отбрасывалась, после того как сцена была поставлена. В данном случае все получалось не так, как хотелось бы. Актриса в резкой форме начала возражать против музыки, заявляя, что сегодня она мешает ей освоиться с рисунком роли. Мейерхольд остановил пианистку Елену {29} Васильевну Давыдову и продолжал планировку.

В этот день я увидел, как может гаснуть вдохновение: от творческой активности, блеска фантазии и возбуждения до состояния полной безучастности. Через 10 – 15 минут Мейерхольд подошел к нам, своим младшим единомышленникам, и тоном заговорщика негромко пожаловался: «Не могу поставить эту сцену без музыки. Мне надо найти огромное замедление, чтобы потом все это вздыбить, а всухомятку не выходит».

Отлично понимая важность чередования быстрого и медленного, Мейерхольд на практике часто впадал в общую замедленность темпа целого акта, а иногда и спектакля. О своем пристрастии к замедленным темпам он знал, часто жаловался на этот свой недостаток и стремился преодолеть его. Я думаю, что тенденция к медленным темпам явилась следствием того, что все совершавшееся на сцене Мейерхольд рассматривал как значительное, одинаково важное, и поэтому щедро отдавал свой талант проходным сценам, иногда нанося невольный ущерб целому.

Когда однажды спросили Всеволода Эмильевича, что такое «отказ», он ответил очень коротко: «для того чтобы выстрелить из лука, надо натянуть тетиву». Потом, подумав немного, начал долго с увлечением рассказывать, как надо играть последнюю сцену в «Отелло». Прежде чем задушить Дездемону, актер должен сыграть сцену безграничной любви к ней. Только тогда финал спектакля достигнет подлинно трагедийного взлета.

В лермонтовском «Маскараде» Арбенин, прежде чем заметить отсутствие браслета на руке Нины, счастлив. Трагической завязке предшествуют самые светлые мотивы драмы:

… Я счастлив, счастлив… я жестокой,  
Безумный клеветник; далеко,  
Далеко от толпы завистливой и злой,  
Я счастлив… я с тобой!  
Оставим прежнее! Забвенье  
Тяжелой, черной старине!  
Я вижу, что творец тебя в вознагражденье  
С своих небес послал ко мне.

*(Целует ее руки и вдруг на одной не видит браслета, останавливается и бледнеет)*.

Помню, как однажды Всеволод Эмильевич говорил о картине Делакруа «Гибель Дон-Жуана». Буря угрожает перевернуть лодку. Для того чтобы спасти всех, надо одного принести в жертву. Решено тянуть жребий. На полотне, хранящемся в Лувре, мы видим эту лодку, переполненную людьми; вот‑вот она будет поглощена волнами. В центре композиции шапка, из которой кому-то суждено вытащить печальный жребий. Движение почти всех фигур обращено к шапке, глаза в страхе скрестились на злополучном объекте. И только несколько фигур противонаправлены этому движению: на первом плане мы видим голую мужскую спину, почти перевалившуюся за борт лодки, а справа и слева — женские фигуры, откинувшиеся в противоположном направлении. Все эти фигуры, противостоящие основному движению, находятся, по терминологии Мейерхольда, в состоянии «отказа» по отношению к центру пространственно-смысловой композиции картины. Они не только индивидуализируют различные психофизические состояния терпящих бедствие, но и усиливают основную тему картины — страх смерти.

Невольно по аналогии вспоминаются мейерхольдовские этюды на уроках биомеханики: «Лук», «Камень», «Прыжок на грудь» и другие. В каждом из них были тщательно разработаны моменты «отказа» — отход перед движением вперед, замах перед ударом, приседание перед подъемом и т. д. {30} Я думаю, что удивительная выразительность всех биомеханических этюдов во многом определялась тщательной разработкой и умелым применением формулы «отказа».

Впервые явление «отказа» было описано Франциском Лангом, немецким педагогом и писателем начала XVIII века. В его «Рассуждениях о сценической игре» излагаются правила сценического шага, основанные на принципе «отказного движения». Ф. Ланг писал: «Если актер, будучи на сцене, хочет передвинуться с одного места на другое, то он сделает это нелепо, если не отведет сначала несколько назад ту ногу, которая стояла впереди. Таким образом, нога, стоявшая прежде впереди, должна быть отведена и затем выдвинута вперед, но дальше, чем стояла раньше».

Г. Лессинг в «Гамбургской драматургии» в добавочных листах об актере также коснулся проблемы «отказа».

В практике Мейерхольда первое употребление термина «отказ» мы находим в программах занятий Студии на Бородинской в 1914 году. В одном из разделов по технике сценического движения сказано:

«Значение “отказа” и различные приемы усиления (разрядка моя. — *Л. В*.) игры».

Более развернутое объяснение нового термина содержится в статье соратника Мейерхольда по Студии на Бородинской В. Н. Соловьева. В статье «К истории сценической техники Commedia dell’arte», напечатанной в журнале Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам» (1914, № 4 – 5), Соловьев, перечисляя разделы курса сценического движения, писал:

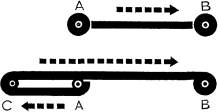
«Принципом приема “знак отказа” необходимо должно служить преднамеренное усиливание и подчеркивание того или иного сценического положения. Такое усиливание и подчеркивание сценических движений одного или нескольких актеров, являясь наилучшим средством театральной выразительности, вместе с тем служит необходимым условием для развития напряженности действия». И там же указывал: «Впечатление страха получается у зрителя более сильным, когда актер не идет в противоположную сторону от предмета, производящего чувство страха, а наоборот, приближается к нему. Тот же зритель гораздо более замечает переход актера, когда он, прежде чем пойти, откидывает свое тело несколько назад, а затем уже идет».

В четвертом томе Собрания сочинений С. М. Эйзенштейна, посвященном проблемам режиссуры, гениальный ученик Мейерхольда рассмотрел вопрос «отказного движения» в практике театра. «Большой заслугой Мейерхольда, — писал Эйзенштейн, — явилось то, что он воскресил в сознательной практике сценического обихода этот элемент техники, давно знакомый театральному искусству, но, как и многие другие элементы, завязший в условиях аморфной нечеткости натуралистической игры»[[6]](#footnote-7).

Формулируя сущность «отказного движения», Эйзенштейн писал: «То движение, которое вы, желая двинуться в одну сторону, предварительно производите в направлении противоположном (частично или целиком), в практике сценического движения называется движением “отказа”.

Это одна из сквозных закономерностей, неизбежно встречающихся на всех этапах и во всех разновидностях выразительных построений.

Практически на сцене в простейшем своем виде “отказ” состоит в том, что, когда вам надо от точки A подойти к точке B, вы предварительно отходите {31} к некоей точке C, расположенной в стороне, противоположной B, а затем, сломав направление движения к C на противоположное и проходя снова через A, подходите к B. То есть вы пройдете путь A — C — B.



Действительно, когда вам нужно ударить по чему-нибудь с большой реальной затратой энергии, вы сперва делаете замах кулаком, колуном или молотом в обратную сторону и из этой крайней точки наносите удар. Если вам нужно прыгнуть через что-то, вы отбегаете в обратную от препятствия сторону, беря разбег»[[7]](#footnote-8).

Но Эйзенштейн понимал «отказное движение» не только как принцип пространственного перемещения, а широко и всеобъемлюще. В той же статье он писал:

«И если отказный взмах нужен для удара по шляпке гвоздя, то для “удара” по психике зрителя, когда в нее надо “вонзить” тот или иной сценически выразительный элемент, действие ваше вынуждено прибегнуть к тому же принципу отказа и в той же принципиальной направленности (хотя, конечно, и в несравнимой качественности)»[[8]](#footnote-9).

В этом высказывании речь идет о противодвижении сюжетном, психологическом и эмоциональном. Это «отказное движение» может протекать без всякого предварительного внешнего перемещения. Эйзенштейн приводит примеры:

«Человек думает: “Пойду. Нет, не пойду”. Затем пошел. Два первых элемента — тот же отказ с той же функцией, но только в ином измерении, в ином качестве.

Человек отходит и подходит — пространственное отказное перемещение.

Человек задумывается. Закусывает палец. Отказ имеет место в жесте (ведь закушенный палец есть, по существу, движение руки в обратном направлении — руки, встречающейся с фигурой и лицом)»[[9]](#footnote-10).

Рассуждения Эйзенштейна об «отказном движении» очень интересны, и он справедливо ссылается на Мейерхольда, практически широко разработавшего технологию «отказа». Однако Эйзенштейн глубоко неправ, когда пишет, что Мейерхольд ограничивался лишь чисто пространственным пониманием знака «отказа», не осмысляя его обобщенно.

На каждой мейерхольдовской репетиции можно было на практике увидеть применение «отказа», возникавшего в самых различных случаях, понимаемого то в психологическом смысле, то в смысле композиционном. Но всякий раз Мейерхольд пользовался «отказом» для усиления и подчеркивания сценического действия.

Под знаком «отказа» была поставлена одна из самых сильных сцен «Дамы с камелиями» — сцена смерти. Принцип «отказа» в этой сцене был применен Мейерхольдом в самых различных направлениях — и в тексте, и в настроении, и в мизансцене. Последние слова Маргерит были соответственно отредактированы Мейерхольдом:

— «Я не страдаю! Словно возвращается жизнь… Никогда мне не было так легко… Значит, я буду жить?.. Ты видишь, я улыбаюсь, я сильная… Жизнь идет! Это она потрясает меня!»

При произнесении этих последних {32} слов Маргерит неожиданно вставала со своего кресла, выпрямлялась и, двумя руками обхватив штору, открывала окно. В полутемную комнату врывался яркий солнечный свет, заливая всю сцену. Маргерит, так и не выпуская из рук занавеса, падала в кресло, полуспиной к зрителям. Общее оцепенение. После паузы левая рука Маргерит соскальзывала с подлокотника. Это знак смерти. Каждый из присутствующих делал небольшое движение назад и только после этого все приближались к ней, а Арман с возгласом «Маргерит, Маргерит!» опускался перед нею на колени. Так кончался спектакль.

На одной из репетиций Мейерхольд ставит в характере moderato secco сцену «Деньги графа де Жирей» из второго акта. Подруге Маргерит — Прюданс удалось уговорить Армана вернуться после ссоры к своей возлюбленной. Он уже в соседней комнате, и Прюданс пытается оставить их наедине:

Прюданс. Ну, дорогая моя…

Маргерит. Не уходите, пока он будет здесь.

Прюданс. Нет, нет. Вы ведь все равно меня прогоните. Я предпочитаю убраться сама, душка моя, я вас покидаю.

Исполнительница роли Прюданс, актриса В. Ф. Ремизова, делала воздушный поцелуй и исчезала тут же за занавесом.

Мейерхольд остановил репетицию и сказал, что в этой сцене слова не должны расходиться с делом. Поскольку Прюданс говорит, что она «покидает» дом, она не должна исчезать в ближайшей кулисе. Зрители должны запомнить, как Прюданс оставляла наедине влюбленных. Это очень важно для развития действия пьесы.

«У Прюданс нет акцента ухода», — сказал Мейерхольд. Ему не нравилось, что Прюданс перед уходом стояла слишком близко около двери. Уход ее был мало заметным. Мейерхольд подошел к Ремизовой, взял у нее сумочку, отнес в противоположный конец сцены и положил на столике возле камина. «Прюданс замечает, что забыла сумочку на столе, — объяснил Всеволод Эмильевич, — проскальзывает между разговаривающими Нанин и Маргерит, берет сумочку и проскальзывает обратно».

Актриса все это проделывает, и теперь ее уход становится заметным, выразительным, превращаясь в некое событие.

Но Ремизова испытывает неловкость, что этот большой переход приходится проделывать молча. Она просит дать ей несколько слов о том, что она возьмет на дорогу папироску. Мейерхольд соглашается. Реквизиторы приносят бокал с папиросками и ставят его на камин. Теперь после фразы Прюданс «душка моя, я вас покидаю» Ремизова идет к камину, берет сумочку, папироску и с текстом «Маргерит, я возьму пару папиросок» эффектно проходит через всю сцену.

Эпизод повторяют еще раз, и теперь Мейерхольд доволен. Он говорит: «Наконец-то актриса получила возможность не только продекларировать о своем уходе из дома, но и сыграть его предельно выразительно».

Мейерхольд всегда придавал особое значение моментам уходов и выходов на сцену. Особенно если это относилось к исполнителям центральных ролей. «Первое появление на сцене — это визитная карточка», — неизменно говорил Всеволод Эмильевич. С первого же появления Маргерит Готье Мейерхольд разбивал традиционное представление о героине спектакля. Вместо лихорадочного румянца, зябкости, покашливания, всего того, что с первого же появления говорило об обреченности и болезни, — бесшабашность, веселье, задор, энергия, никакого намека на болезнь.

{33} Невольно опять вспоминаются слова Мейерхольда: «Для того чтобы выстрелить из лука, надо натянуть тетиву».

Первому выходу Маргерит Готье предшествует статическая сцена, в которой ведут диалог компаньонка Маргерит — Нанин и барон де Варвиль. Они перекидываются репликами, не глядя друг на друга, находясь в разных концах сцены. Разговор их не клеится. Нанин (Н. Серебрянникова) вяжет, де Варвиль (П. Старковский) играет на рояле. Такая мизансцена создавала в этой чисто экспозиционной сцене необходимую разобщенность, холодок. Неожиданное появление Маргерит было резко контрастирующим, предельно динамичным. Она возвращалась к себе домой из оперы, в сопровождении молодых людей, которых пригласила на костюмированный вечер. Маргерит, выкрикивая итальянские фразы, стремительно пробегала по всей диагонали сцены, натянув вожжи, в которые она впрягла двух своих юных поклонников. В руках у юношей высоко поднятые цилиндры, в руках Маргерит — импровизированный хлыст.

Поставив этот ошеломляющий своей неожиданностью выход, Мейерхольд расширил путь, по которому актриса должна была пройти в спектакле от болезни к смерти. А чтобы с самого же начала представления намекнуть на болезнь героини, Мейерхольд поручил актрисе А. Кулябко-Корецкой, игравшей подругу Маргерит, следовать за ней по пятам, держа в руках теплый платок, как бы стремясь уберечь ее от простуды.

Прием «отказа» был заложен в самом характере выхода героини, но Мейерхольд разработал его также и в мизансцене. На раздавшийся звонок, извещающий о возвращении Маргерит, де Варвиль вставал из-за рояля и шел в противоположную от выхода сторону, а Нанин шла навстречу, но, дойдя до середины, отступала, открывая путь несущейся навстречу группе. Только после некоторой паузы, потомив зрителей в ожидании, артисты Зинаида Райх, А. Консовский и А. Шорин появлялись на сцене.

Знаменитая сцена в «Ревизоре», в которой Хлестаков и чиновники шествовали после обильных возлияний в дом городничего, целиком была поставлена на движениях вдоль барьера в двух направлениях: то к дому, то от дома. Виртуозное умение применять технику «отказа» помогло Мейерхольду поставить это классическое шествие с незабываемой выразительностью.

Мейерхольд очень хорошо знал и любил русскую классическую литературу. Но Пушкин занимал у него особое место. Мейерхольд постоянно перечитывал и изучал Пушкина. Он на память цитировал не только его стихи, но и статьи, письма, черновые наброски. В 1936 году Всеволод Эмильевич выступил в Ленинградском государственном институте искусствознания с докладом «Пушкин-режиссер». В этом интересном докладе он говорил: «Пушкин в своих пьесах предсказывал все, что нужно будет режиссеру для преодоления сценических недочетов своего времени, подсказывал технические особенности, которые будут впоследствии утверждаться режиссером будущего. Поэтому я и проверяю всегда свою работу, свои режиссерские искания на пушкинских документах, на его теоретических высказываниях, на его заметках, разбросанных в его письмах, на его черновиках к пьесам и на его пьесах»[[10]](#footnote-11).

{34} Своим ученикам Мейерхольд говорил, что искусству режиссуры надо учиться у Пушкина. При этом он особенно подчеркивал, что учиться надо у великого поэта искусству мизансцен. «Да, именно мизансцен! Изучайте не только тексты и ремарки пушкинских произведений для театра, но и поэмы и повести его. В них вы увидите, как он анализирует действие и поведение своих героев и какие придумывает для них мизансцены. Пушкин-режиссер — еще не разработанная важнейшая тема для исследования».

Все мы, бесконечно увлеченные идеями Мейерхольда, естественно, углубились в изучение Пушкина с новых, чисто режиссерских позиций. Я тоже очень увлекся поставленной задачей, и мне казалось, что в результате внимательного изучения я нашел в пушкинских текстах морфологию и синтаксис театра. Более того, я все чаще и чаще наталкивался на удивительное сходство почерков двух гениальных режиссеров — Пушкина и Мейерхольда.

Однажды, занимаясь анализом поэмы «Граф Нулин», я обратил внимание на строфу, в которой рассказывается, как граф ночью пробирается в комнату к Наталье Павловне. Вот эти строки:

Влюбленный граф в потемках бродит,  
Дорогу ощупью находит,  
Желаньем пламенным томим,  
Едва дыханье переводит,  
Трепещет, если пол под ним  
Вдруг заскрипит… Вот он подходит  
К заветной двери и слегка  
Жмет ручку медную замка;  
Дверь тихо, тихо уступает;  
Он смотрит: лампа чуть горит  
И бледно спальню освещает;  
Хозяйка мирно почивает  
Иль притворяется, что спит.

Он входит, медлит, отступает —  
И вдруг упал к ее ногам…

Если бы не Пушкин, а Мейерхольд ставил эту сцену, он непременно решил бы ее по тому же плану. Он также заставил бы актера при входе в спальню к Наталье Павловне, прежде чем броситься перед нею на колени, обязательно помедлить («тормоз»), а потом отступить («отказ») и только после этого сделать решительное движение. В одной строке: «Он входит, медлит, отступает» Пушкин сформулировал два мейерхольдовских взаимодополняющих закона — композиции и стиля!

Не дождавшись положенного приличием часа, я бросился домой к Всеволоду Эмильевичу с распиравшим меня открытием. Мейерхольд внимательно меня выслушал, очень обрадовался и в то же время был удивлен, что сам пропустил эту примечательную строчку. Он вытащил томик Пушкина, надел очки и начал искать указанное место. Я дрожал от нетерпения. Каково же было мое изумление, когда Всеволод Эмильевич, найдя нужную строфу, молча подчеркнул ногтем стих и передал мне книгу. Там, вместо «Он входит, медлит, отступает», было напечатано «Он входит, ищет, отступает»!

Я не верил своим глазам, я не мог так ошибиться. И потом, что значит «ищет»? Это же бессмыслица. Ведь стихом выше Пушкин пишет, что Нулин видит перед собой хозяйку, которая «мирно почивает иль притворяется, что спит». Кого же граф может искать? Искать ему решительно некого и нечего. Другое дело, если он медлит. Это оправдано, выразительно и художественно убедительно.

С моими доводами Мейерхольд соглашался, но факт оставался фактом. Страшно разочарованный, я пошел домой, снова открыл томик Пушкина, и там значилось «медлит».

Пришлось написать в Ленинград профессору Б. В. Томашевскому письмо с просьбой разъяснить нам причину разночтения и сообщить, как это место выглядит в рукописи Пушкина.

{35} Очень скоро пришел ответ: в подлиннике написано «он входит, медлит, отступает». Слово «ищет» попало в одно из дореволюционных изданий ошибочно, так как в рукописи слово «медлит» написано неразборчиво и вполне могло быть прочитано как «ищет». В дальнейшем неправильно разобранное слово, видимо, механически перепечатывалось из издания в издание, и таким образом утвердилась эта досадная ошибка. Во всех новых изданиях эта ошибка исправлена.

Помню, как я был горд, что обнаружил текстологическую ошибку на основании понимания эстетики Пушкина-режиссера, на основании понимания стилевой близости Пушкина и Мейерхольда. Мой пример «тормоза» и «отказа» получил право на жизнь.

Мейерхольд, подобно уайльдовскому Дориану Грею, обладал секретом вечной молодости — он был молодым, когда сыграл чеховского Треплева, он оставался молодым в период увлечения символизмом, он сохранил энтузиазм и энергию молодости и после двадцатипятилетней работы в театре, когда возглавил после Октября молодое революционное искусство.

В 30‑е годы мне приходилось неоднократно слышать от Мейерхольда, что ему тоскливо встречаться с людьми, которые родились в XIX веке. Я никогда не видел его в обществе Игумнова и Гольденвейзера, но постоянно его гостями были пианисты Оборин и Софроницкий; дружил Мейерхольд не с Василенко и Глиэром, а с Шостаковичем и Шебалиным. Именно в его доме я встретил совсем молодых, тогда еще никому не известных поэтов Бориса Корнилова и Ярослава Смелякова. Со многими великими современниками Мейерхольда связывала дружба именно в годы их молодости: он ставил пьесы молодого Блока, мысль написать оперу «Любовь к трем апельсинам» он подал молодому Прокофьеву, вместе с двадцатипятилетним Маяковским создавал первый революционный спектакль — «Мистерия-буфф» и как к коллеге относился к своему ученику — двадцатитрехлетнему Эйзенштейну.

В обществе Мейерхольда всегда было интересно. Часами можно было слушать его рассказы и импровизации. Он очень любил всяческие розыгрыши и мистификации. Как-то его удачно разыграл один известный эстрадный артист, и Мейерхольд, решив отомстить, позвонил ему ночью и сообщил, что он и его джаз срочно вызываются для участия в весьма ответственном концерте. Переполошившийся артист собрал оркестрантов и ждал машину. Мейерхольд всю ночь вел с ним напряженные переговоры и лишь под утро сообщил, что концерт отменяется…

Однажды вечером, весною 1934 года, прогуливаясь вместе с Зинаидой Николаевной Райх и Михаилом Ивановичем Царевым и очутившись поблизости от моего дома, Мейерхольд предложил зайти ко мне. Моя комната всегда настраивала Всеволода Эмильевича на иронический лад. Он постоянно повторял, что в Москве это самая немосковская комната. И действительно, в те годы я увлекался конструктивизмом и хотел во что бы то ни стало переплюнуть Эйзенштейна, в комнате которого на потолке были нарисованы круги и кольца черного и оранжевого цвета. Потолок у меня был, увы, самый обыкновенный, но зато в углу комнаты я установил настоящий театральный прожектор, бросавший яркий пучок света на стол, а поперек всей комнаты висел театральный занавес, целиком закрывавший стену с двумя окнами. В тот вечер я ждал молодого актера ГосТИМа Алешу Консовского, который хотел почитать мне «Медного {36} всадника». Он, как и все актеры, смертельно боялся Мейерхольда. (Я помню плакат, вывешенный за кулисами вахтанговского театра: «Вахтанговцы! Сегодня спектакль смотрит Мейерхольд!») Разумеется, при Мейерхольде он ни за что не отважился бы читать Пушкина. Когда раздался звонок, я вынужден был рассказать это Мейерхольду. У Всеволода Эмильевича сверкнули в глазах лукавые искорки, и он попросил меня ничего не говорить Консовскому. Когда мы с Консовским вошли в комнату, она была пуста. Я сразу понял двусмысленность моего положения — я становился невольным участником розыгрыша, но делать было нечего. Консовский встал около рояля и начал читать. Как только он произнес заключительные строки вступления:

Была ужасная пора…  
Об ней свежо воспоминанье…  
Об ней, друзья мои, для вас  
Начну свое повествованье…  
Печален будет мой рассказ, —

из-за занавеса вышли Мейерхольд, Райх и Царев. Консовский смутился и остановился на полуслове. Мейерхольд и особенно Райх настаивали, чтобы он продолжал чтение. Делать было нечего. Пришлось бедному Консовскому дочитать поэму до конца. Мейерхольд очень хвалил его и сказал, что он мог бы с успехом сыграть роль Чацкого, потом подумал и добавил — своеобразного Чацкого. Самое забавное, что все эти годы, а их прошло немало, я испытывал перед Консовским чувство вины за то, что оказался как бы в заговоре против него. И лишь совсем недавно выяснилось, что розыгрыш фактически не состоялся. Консовский все эти годы был уверен, что гости пришли внезапно и его не слушали. Он просто не знал, что за занавесом были не двери, а окна. И только теперь, узнав правду до конца, он разволновался и расстроился… через тридцать лет…

С Мейерхольдом всегда нужно было быть готовым ко всяческим неожиданностям. Однажды он заехал за мной на своей «эмке», посадил в машину, и только в дороге я выяснил, что он приглашен выступать с докладом в театре в Доме Красной Армии перед комсоставом Московского военного округа, что к докладу он не приготовился и решил провести свое выступление в форме диалога, на манер диалогов Платона. «Мы выйдем на эстраду, — говорил Мейерхольд, — и будем беседовать друг с другом, а если понадобится, то и с аудиторией». Признаться, я был совершенно ошарашен, но с каждой минутой мы все ближе подъезжали к ДКА, и мне ничего не оставалось, как согласиться. У меня до сих пор, как реликвия, хранится номер «Огонька», в котором подробно описана эта «античная» импровизация.

О Мейерхольде-ораторе, полемисте почти ничего не написано. Это очень досадный пробел. На трибуне он был так же блестящ и парадоксален, как и в творчестве. Этим он напоминал своего друга Владимира Маяковского.

Всеволоду Эмильевичу часто приходилось выступать на многочисленных диспутах перед самой разнообразной аудиторией. Если атмосфера диспута была мирной, Мейерхольд скучал и выступал неохотно. Но стоило только кому-нибудь выступить против его мнения, против его спектакля, он моментально преображался, глаза загорались и он бросался в битву.

Вскоре после московской премьеры «Дамы с камелиями» театр выехал на гастроли в Ленинград. Надо сказать, что для Мейерхольда ленинградские гастроли были всегда событием важным и значительным. До революции он проработал в лучших театрах Петербурга более десяти лет. И вопрос, как примут «Даму с камелиями» взыскательные {37} ленинградцы, волновал его чрезвычайно.

И вот 30 апреля, после спектакля, сыгранного в помещении консерватории, был организован диспут в Доме культуры имени Первой пятилетки.

Зал переполнен, среди докладчиков В. Н. Всеволодский, А. А. Гвоздев, С. С. Мокульский, А. И. Пиотровский. Председательствовать пришлось мне вместо неприехавшего Юрия Карловича Олеши. Диспут протекал спокойно, выступавшие один за другим хвалили спектакль, хвалили исполнителей — Райх, Царева, Мичурина и других. И постепенно Мейерхольд становился все более вялым и безучастным, казалось даже, что он вот‑вот начнет дремать.

Когда список ораторов был исчерпан, по совету Мейерхольда я обратился в зрительный зал с предложением высказаться желающим из публики.

Женщина среднего возраста подняла руку и попросила слова. «Я преподаватель литературы неполной средней школы, — представилась она. — Я слушала с большим вниманием выступления нашей профессуры, всеми уважаемых театроведов, и ничего не могла понять: почему я, современная советская женщина, должна сопереживать и волноваться из-за любовных. {39} историй какой-то французской проститутки прошлого столетия. Мне совершенно непонятно, кого в нашей стране, где женщина раскрепощена, может интересовать судьба куртизанки. Я, например, имея законного мужа и детей, оставалась совершенно безразличной ко всему происходившему на сцене».

Я посмотрел на Мейерхольда и был поражен происшедшей с ним переменой. Он проснулся, глаза его загорелись, и он сразу стал похож на хищника, приготовившегося к прыжку. Мейерхольд немедленно потребовал слова.

Не знаю, сохранилась ли стенограмма этого выступления, но вот его примерное содержание:

«Я хочу ответить, — сказал Мейерхольд, — преподавателю литературы неполной средней школы… (То, что оппонент была преподавателем литературы неполной средней школы, Мейерхольд несколько раз удачно обыграл.) Когда я бываю во Франции, — продолжал Всеволод Эмильевич, — я с интересом наблюдаю за жизнью улицы. Французы на улицах любят и ненавидят, веселятся и печалятся. Это их особое свойство. Так вот, изучая поведение людей на улицах Парижа, можно разделить человечество на три категории. Эти категории выявляются особенно ясно, когда происходят какие-то необычайные происшествия, то, что французы называют словом accident. Допустим, человек попал под трамвай и ему отрезало ноги. Первая категория человечества примет самое горячее участие: она будет деятельно сочувствовать пострадавшему — сделает перевязки, вызовет карету скорой помощи. Вторая категория при виде чужого несчастья внешне остается бездеятельной, но тем не менее глубоко переживает случившееся. Что же касается людей, принадлежащих к третьей категории, то они посмотрят на происшедшее без всякого интереса и пройдут стороной, считая, что у них и без того много неприятностей. “Мало ли кому отрежут йоги… И вообще, какое дело мне, человеку с ногами, до человека без ног?” К этой третьей категории и относится уважаемая преподавательница литературы неполной средней школы. Наш театр на эту категорию людей не ориентируется».

Мейерхольду не дали договорить. Поднялся страшный шум, зал раскололся на два лагеря: «Безобразие!» — «Он прав!» — «Это оскорбление!»

Возвращались в гостиницу. Ехали молча. Меня интересовало, что испытывал Мейерхольд — ведь его только что чуть ли не освистали. Словно угадав мои мысли, он хитро подмигнул мне и сказал: «Сегодня было удивительно скучно. Хорошо, что хоть в конце немножко удалось расшевелить публику».

Мейерхольд был человеком во всем неожиданным, и в частности в отношениях с людьми, которые его окружали. Дружеское расположение Мейерхольда, как правило, переходило в свою противоположность, и отвергнутому приходилось пережить последовательно холод, безразличие, подозрительность, неприязнь, враждебность, ненависть. С большой горечью пишет об этом С. М. Эйзенштейн в своих автобиографических записках:

«Мейерхольд!

Сочетание гениальности творца и коварства личности.

Неисчислимые муки тех, кто, как я, беззаветно его любили.

Неисчислимые мгновения восторга, наблюдая магию творчества этого неповторимого волшебника театра.

Сколько раз уходил Ильинский!

Как мучилась Бабанова!

Какой ад — слава богу кратковременный! — пережил я, прежде чем быть вытолкнутым за двери рая, из рядов его театра, когда я “посмел” {42} обзавестись своим коллективом на стороне — в Пролеткульте»[[11]](#footnote-12).

Отношение Мейерхольда ко мне повторило ту же схему. Последнее письмо, которое я получил от него из Фороса в сентябре 1935 года, резкое и несправедливое, лишало меня даже возможности ответить на множество нелепых обвинений и упреков. Он писал в конце: «Мне врач, лечащий меня здесь, запретил работать. Поэтому прошу Вас на это письмо мне не отвечать, так как это заставит меня вступить с Вами в переписку, а она меня очень, очень утомляет. Переговорим обо всем обстоятельно в Москве, куда я надеюсь возвратиться здоровым…»

Естественно, я на это письмо не ответил и в Москве с Мейерхольдом не разговаривал. Я просто ушел из театра, передав научно-исследовательской лаборатории все мои архивы, образовавшиеся в результате трехлетней работы.

1965 – 1974

# **{43}** Утерянные альбомы

{44} Для Вс. Э. Мейерхольда 1933 год был очень напряженным в творческом отношении. В январе состоялась премьера «Вступления» Ю. Германа, через два с половиной месяца театр выпустил «Свадьбу Кречинского» Сухово-Кобылина и, наконец, в конце года Мейерхольд возобновил в новой сценической редакции лермонтовский «Маскарад» на сцене Ленинградского театра драмы. Именно в этот, столь напряженный период возникла у него мысль поставить пьесу А. Дюма-сына «Дама с камелиями».

В театре сразу же началась большая подготовительная работа. Был заказан новый перевод Густаву Густавовичу Шпету (впоследствии к нему присоединились в качестве соавторов перевода исполнители главных ролей Зинаида Райх и Михаил Царев), были привлечены к постановке композитор Виссарион Яковлевич Шебалин — один из постоянных сподвижников Мейерхольда, начиная с постановки пьесы «Командарм 2» И. Сельвинского, и художник Иван Иванович Лейстиков, с которым театр ранее работал над постановками пьес «Список благодеяний» Ю. Олеши и «Вступление» Ю. Германа.

К весне 1933 года у Мейерхольда начал складываться общий постановочный замысел спектакля, в котором важно отметить решение перенести время действия пьесы из 50‑х годов прошлого столетия в 70‑е. Решение играть пьесу на двадцать лет позднее эпохи ее написания Мейерхольд обосновал двумя вескими причинами. Прежде всего ему представлялось, что он добьется более острого социального звучания темы, если отнесет время действия в 70‑е годы, в период разгула реакции после Парижской коммуны, когда особенно резко обозначились социальные противоречия. Незадолго до премьеры Мейерхольд писал:

«Все устремления театра были направлены на то, чтобы выявить возможно ярче социальные мотивы, которые самим Дюма раскрыты слишком робко. Мы вмонтировали в пьесу несколько мест из романа “Дама с камелиями”. Одно из наиболее социально значимых мест пьесы — монолог Маргерит Готье (мы называем этот монолог “исповедью куртизанки”) — взято из романа. Мы хотели показать в спектакле не средние слои буржуазного общества, а его верхушку. Арман Дюваль в нашем спектакле не сын податного инспектора, как у Дюма, а сын крупного фабриканта»[[12]](#footnote-13).

Вторая причина перенесения времени действия в 70‑е годы была вызвана желанием Мейерхольда сентиментальную и благонравную атмосферу пьесы Дюма отравить ядом декаданса; Мейерхольд увидел пьесу на фоне разлагающегося Парижа[[13]](#footnote-14).

Все лето 1933 года по заданию Мейерхольда в музеях и библиотеках отбирался иконографический материал, отражающий жизнь Франции 70‑х годов.

К осени желтая столовая в квартире Всеволода Эмильевича в Брюсовском переулке превратилась в склад, {45} заваленный грудами монографий и самых различных иллюстративных материалов. Тут были фолианты «Всемирной иллюстрации» за 70‑е годы, множество папок отдела бытовой иллюстрации Исторического музея, лондонское иллюстрированное издание за 1877 – 1878 годы «The Illustrated News», французские журналы мод того времени, специально купленные в Виши З. Н. Райх и В. Э. Мейерхольдом во время их поездки во Францию летом 1933 года, множество сатирических французских изданий, английский «Punch, or the London Charivari», 1877, карикатуры Домье, Гаварни и Берталла в сборнике «Комедия нашего времени» («La Comédie de Notre Temps», Paris), собрание рисунков Гиса и Фарена. Особое место занимали монографии о Ренуаре, Дега, Клоде Моне, Эдуарде Мане, Морило и других импрессионистах.

… «Могли бы мы только по одним журналам того времени, — говорил Мейерхольд в своем докладе “Мейерхольд против мейерхольдовщины” 14 марта 1936 года, — отыскать стиль нашей постановки? Конечно, нет. Нам нужно было взять в консультанты Мале и Ренуара, то есть больших мастеров той эпохи, и тогда только мы сумели журналы мод смотреть по-настоящему, давать свет, цвет, расположение фигур, все убранство сцены»[[14]](#footnote-15).

Начался сезон 1933/34 года. Наступило время приниматься за изучение собранного материала. Всеволод Эмильевич специально организовал группу помощников, и она приступила к работе. В нее вошли режиссеры, режиссеры-лаборанты, стажеры, практиканты и научные сотрудники театра. В ноябре началась ежедневная кропотливая работа. Обычно собирались в квартире Мейерхольда по вечерам и расходились только под утро.

Прежде чем приступить к работе над иконографическим материалом, Мейерхольд дал нам подробный инструктаж. Он напомнил нам, что действие пьесы перенесено в 70‑е годы и конкретным ориентиром должны быть дамские моды 1878 и 1879 годов. Что же касается мужских костюмов, то они могут быть более раннего периода, поскольку мужские моды всегда консервативнее. Далее Всеволод Эмильевич дал нам список, в котором были перечислены особенно интересовавшие его разделы. В перечне были следующие, как любил говорить Мейерхольд, «позиции»:

1) прототипы для будущих действующих лиц пьесы и артистов, их исполняющих;

2) типы для массовых сцен;

3) гримы для участников спектакля;

4) мужские и женские прически;

5) моды (мужские и женские костюмы);

6) сюртуки, фраки и цилиндры;

7) женские шляпы;

8) обувь;

9) веера;

10) воротнички и галстуки;

11) карнавальные костюмы и маски;

12) мизансцены, совпадающие с сюжетом и ситуациями пьесы;

13) общий вид интерьеров, убранство;

14) манеры (например, манера танцевать вальс, манера держать цилиндр и т. д.);

15) натюрморты отдельных уголков;

16) декоративная зелень (убранство комнат зеленью в те годы было очень модным);

17) ковры, ткани, драпировки;

18) мебель;

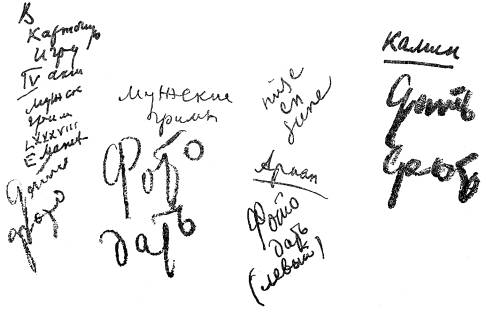
19) сервировка и т. д.

Это был большой список. К сожалению, он не сохранился полностью, {46} но помню, что в нем упоминались даже такие «позиции», как бумажные деньги и монеты.

Мейерхольд настаивал на внимательном изучении репродукций с картин художников. Об этом он говорил неоднократно. «Стиль эпохи, — говорил Мейерхольд в беседе с американским профессором Джиллеттом, — должен возникать в пространстве не путем археологического восстановления эпохи, а через творчество такого художника, который перевел язык данной культуры на язык своего понимания»[[15]](#footnote-16).

Не меньшее значение Мейерхольд придавал изучению эпохи, подмеченной глазами карикатуристов. «Только режиссеры без острого глаза довольствуются материалами иллюстрированных журналов, — говорил нам Всеволод Эмильевич. — Режиссеры с острым глазом должны дополнять фотографии изучением художников, и особое внимание прошу обращать на собранные здесь рисунки Домье, Гаварни и Берталла».

Узнав, какие темы интересуют Мейерхольда в иконографии, каждый из нас приступил к внимательному изучению доставшегося ему журнала или книги, оставляя закладки на тех страницах, которые, казалось, могли быть полезными для спектакля. Всеволод Эмильевич внимательно просматривал проработанные нами материалы, изучая их уже только по нашим закладкам. Как правило, из десяти закладок девять он выбрасывал в корзину, а на десятой ставил галочку или писал: «Сделать фото». В некоторых случаях записи его на закладках были более подробными и конкретными. Каждое утро я приходил к нему домой вместе с артистом театра Н. Г. Фроловым, и мы фотографировали все, что накануне было отобрано Мейерхольдом, в том числе и все закладки, на которых были его пометки.



№ 1

{47} На рис. № 1 представлены такие четыре закладки с автографами Всеволода Эмильевича:

«В карточную игру. IV акт мужск. грим LXXXVIII. E. Manet. Дать фото»;

«Мужские гримы, фото дать»;

«Mise en scène Арман. Фото дать (левый)»;

«**Камин**. Дать фото».

Мы видим, сколь широк круг интересов и наблюдений Мейерхольда. Тут и мизансцены карточной игры в доме Олимпии, здесь и образцы гримов, и интерьеры, и возможный будущий портрет героя. Любопытно отметить, что на всех приведенных закладках повторяется одна и та же приписка: дать фото; приписка эта сделана всюду карандашом, в то время как на закладках Мейерхольд писал чернилами. Это указывает на повторный просмотр материала. На тех закладках, которые казались Мейерхольду наиболее важными, он делал дополнительную приписку.

К сожалению, сохранилась лишь незначительная часть материала, отобранного Мейерхольдом. Многие негативы оказались засвеченными, а часть из них была просто утеряна. В 1935 году все уцелевшие фотографии и закладки Мейерхольда, частично отражавшие характер, методику и объем проделанной работы, я собрал, систематизировал и наклеил в два альбома. После закрытия театра в январе 1938 года распоряжением Театрального управления Комитета по делам искусств архив ГОСТИМа был передан в Музей имени Бахрушина. Многие годы он был недоступен для изучения. Альбомы по «Даме с камелиями», как и все материалы НИЛа (Научно-исследовательская лаборатория Театра имени Мейерхольда, организованная в 1933 году), я считал безвозвратно утерянными. Однако впоследствии при разработке мейерхольдовских архивов был обнаружен акт передачи материалов НИЛа от Л. В. Варпаховского А. К. Гладкову, занявшему после меня должность ответственного секретаря НИЛа. В этом акте значится 48 названий самых различных исследовательских работ и среди них за № 4 и 5 два интересующих нас альбома. К счастью, нашлись в том же архиве и сами альбомы. Руководство музея любезно предоставило мне возможность перефотографировать из этих альбомов часть материалов для настоящей публикации.

К слову сказать, из 48 названий работ НИЛа в Музее имени Бахрушина находится лишь незначительная часть. Несколько работ имеется также в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР (фонды Театра имени Мейерхольда и личный фонд Мейерхольда), а большая часть пока не обнаружена.

Я полагаю, что сейчас, когда многие режиссеры не придают особого значения предварительной работе, полезно познакомиться с тщательной подготовкой Мейерхольда к сочинению спектакля, которая на месяцы, а иногда и на годы отдаляла начало репетиционной работы.

«У меня лично проходит много лет, — говорил Мейерхольд на встрече с коллективом пражского театра “Д‑37”, — прежде чем я как режиссер перекомпоную авторский текст, чтобы иметь возможность начать работать с актерами на сцене. Гоголевского “Ревизора” я обдумывал десять лет. Пушкинского “Бориса Годунова”, которого в ближайшее время буду ставить, — пятнадцать лет»[[16]](#footnote-17).

Огромный вред приносит современному театру теория и практика пассивной режиссуры. Она дает право режиссерам к постановке не готовиться, оправдывая это с высоких теоретических {48} позиций, защищающих якобы свободу актерского творчества. Я знаю известных современных режиссеров, которые, почти не зная пьесы, начинают только на репетициях разбирать ее по сценам. Полная противоположность — работа Мейерхольда. Она складывалась из трех этапов:

1) изучение пьесы и всех связанных с нею материалов;

2) составление проекта будущего спектакля;

3) репетиционный период — работа над спектаклем с актерами.

Изучение иконографии связано с первыми двумя этапами работы режиссера. Иконографический материал помогает понять пьесу и дает изобразительную основу для создания проекта постановки. Успех будущего спектакля во многом зависит от того, как режиссер понял пьесу и как сложился подготавливаемый спектакль в его воображении. Недаром Рене Клер говорил: «Фильм я сочинил, осталось немногое — снять его».



№ 2

Очень большое внимание уделял Мейерхольд поискам внешнего облика Маргерит Готье — героини пьесы А. Дюма «Дама с камелиями». Он долго разыскивал портреты Марии Дюплесси, как известно, послужившей Александру Дюма моделью для его героини. Но поиски не привели к успеху. Портретов Дюплесси найти не удалось. Тогда Мейерхольд обратился к женским портретам импрессионистов. Появилось множество закладок в монографиях о Дега, Моризо, Клоде Моне, Эдуарде Мане и особенно Ренуаре. Надо сказать, что по внешнему облику Зинаида Николаевна Райх, назначенная на роль Маргерит Готье, была очень похожа на ренуаровских натурщиц. Особенно она напоминала его великолепную женщину в картине «Ложа» (1874). Также внимательно всматривался Всеволод Эмильевич в лицо «Обнаженной» (1876). В картине «Мулен де ля Галетт» (1876) ему нравилась центральная женская фигура в полосатом платье, и наконец портрет Жанны Самари (1878) мог, казалось, послужить прототипом для роли не только лицом, но и всем своим обликом. Наряду с изучением монографий о художниках, Мейерхольд в поисках героини просмотрел множество иллюстрированных изданий, и на одной из наших закладок {49} в лондонском «The Illustrated News» за 1878 год написал жирным карандашом: «Для М. Готье» (рис. 2). Все нравилось Мейерхольду на этом портрете: лицо женщины, прическа, осанка, костюм и шляпа.

Эпоха Ренуара и Мане, положенная в основу спектакля, определяла силуэт женского костюма. Фигура длинная, узкая, платье внизу заканчивается треном. Прямо на репродукции (рис. 3) Мейерхольд поставил галочку (да простят ему хранители библиотеки Исторического музея), а на закладке написал: «Мотив Маргерит». Думаю, что не только силуэт костюма привлек внимание Всеволода Эмильевича, но и композиция и содержание эпизода, весьма типичное для пьесы о женщинах полусвета.



№ 3

Приходится очень сожалеть, что не сохранились журналы парижских мод 1877 и 1878 годов, купленные Мейерхольдом в Виши. Они были взяты за основу художником И. И. Лейстиковым для эскизов дамских костюмов. Думаю, что они остались в его мастерской и впоследствии затерялись. Зато в наших альбомах сохранились образцы дамских причесок, отобранные Мейерхольдом в отделе бытовой иллюстрации Исторического музея. Все четыре прически относятся к 1878 году (рис. 4, 5, 6, 7). Надо было в первую очередь выбрать прическу для Маргерит Готье. На одной из четырех головок рукою Мейерхольда был поставлен крестик (рис. 7). Очевидно, он считал этот фасон прически наиболее подходящим. Любопытно отметить, что для спектакля был выбран смешанный вариант, в основу которого были положены прически на рис. 6 и 7.

Во время репетиций, строя ту или иную сцену, Мейерхольд постоянно искал опоры в творчестве своих любимых художников. Так, на репетиции 1 февраля 1934 года, ставя сцену в Буживале, Мейерхольд заставлял Нишет, Гюстава и Маргерит по ходу действия разбирать на столе цветы и фрукты, создавая из них натюрморты. При этом он помогал им и говорил: «Этот стол мы посвятим Сезанну… Как будто весна ворвалась в пьесу. Страшно должно быть радостно. Мы даже вводим здесь садовника, который, принесет ящик цветов или рассаду. Толстуха-молочница пришла с молоком. Пейзаж должен быть насыщен красками весны — это почти Боттичелли… Маргерит берет стакан, наливает молоко и дает парное молоко Гюставу, а сама дует из крынки — нужно, чтобы здесь были рубенсовские корни — плоды, {50} цветы, молоко, чтобы чувствовалась земля. В новом здании, когда мы будем показывать этот спектакль, мы выведем настоящую корову и Маргерит будет сама доить ее. Этот акт я посвящу Эйзенштейну. Нужно публику все время поражать парадоксально построенными мизансценами».



№ 4



№ 5



№ 6



№ 7

Для Армана Дюваля, роль которого играл Михаил Иванович Царев, Мейерхольд нашел немало интересных и характерных портретов элегантного парижанина 70‑х годов. Но, помню, как он обрадовался, когда набрел на репродукцию картины Эдуарда Мане — «У папаши Латюиль», на которой изображен мужчина в рубашке с отложным воротничком (рис. 8). Это было как раз то, что нужно для Армана в третьем акте, когда он и Маргерит, счастливые своей любовью, покинули шумный Париж и поселились в Буживале, на лоне природы. Лето, солнце, деревья, плоды, молоко, фрукты, бродячий музыкант со своей волынкой или каким-нибудь другим неприхотливым инструментом. Такова была атмосфера деревенского акта, а в журналах мод было очень трудно найти мотивы для подходящего костюма. Все казалось неуместным, пока Мане не подтвердил право театра на мягкий воротничок и галстук, завязанный бантом. Всеволод Эмильевич так и написал на закладке: «Мягкий воротничок (мотив Армана Дюваля, Manet)».



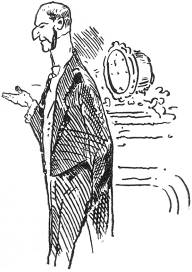
№ 8

Актриса Варвара Федоровна Ремизова играла в спектакле роль Прюданс, старшей подруги Маргерит. Роль старой грешницы и сводни должна была по контрасту оттенять фигуру главной героини. Под репродукцией рисунка художника Гиса Мейерхольд написал только имя персонажа. Думаю, что привлекли его внимание лицо женщины, ее характер, прическа, шляпка с пером, украшения, цветок, муфта, но только не общий силуэт, явно отставший от моды 70‑х годов (рис. 9).

В «La Comédie de Notre Temps» Мейерхольд отметил сатирический рисунок старого ловеласа, на котором написал: «Зайчикову» (рис. 10). Это была фамилия одного из самых замечательных актеров мейерхольдовского театра — Василия Федоровича Зайчикова, игравшего в «Даме с камелиями» рамолика графа Сен-Годана. Так должен был, по мнению Мейерхольда, выглядеть содержатель известной куртизанки Олимпии. Надо сказать, что Зайчиков охотно воспользовался этим рисунком и впоследствии казалось, что он сошел со страниц книги прямо на сцену. Играл он роль Сен-Годана с большим юмором, мягко, в легкой импровизационной манере. Помню, как на первом спектакле во время гастролей в Ленинграде с Зайчиковым произошел удивительный инцидент, весьма характеризующий его исполнительскую манеру. Когда по ходу действия Сен-Годан оставался один, брошенный всеми дамами, он подходил к роялю и начинал на нем играть. Так он сделал и на этом спектакле. Беда была в том, что рояль на сей раз не заиграл. Видимо, помощник режиссера не дал вовремя сигнал пианисту, сидевшему за кулисами. Что {52} было делать актеру? Зайчиков сделал вид, что он передумал и играть на рояле вовсе не собирается. Но как только он встал и отошел от рояля, инструмент неожиданно заиграл. Зайчиков, не терявшийся ни при каких обстоятельствах, на сей раз от неожиданности допустил промах. Он, как тигр, бросился к роялю, но, увы, рояль снова умолк. В публике засмеялись. Тогда Зайчиков решил совсем уйти со сцены. Когда он был уже на другом конце сцены, рояль заиграл вторично. На сей раз Зайчиков взял реванш. С невозмутимым видом он повернулся к роялю, посмотрел на него с укоризной и погрозил ему пальцем. Зайчиков ушел со сцены под бурю аплодисментов. Он проделал это очень серьезно, сохраняя манеры господина с птичьим носом и длинными бакенбардами.



№ 9



№ 10

На рис. 11 мы видим офицерский состав французской армии 70‑х годов. На закладке, к нашему большому недоумению, Мейерхольд написал: «Военные. Фото дать». Зачем понадобился Всеволоду Эмильевичу, думали мы, военный антураж в столь штатской пьесе? В письме Мейерхольда к композитору Виссариону Яковлевичу Шебалину содержалась разгадка. Всеволод Эмильевич писал: «Варвиль — у нас военный»[[17]](#footnote-18). Галочкой отмечен на фото костюм, который был выбран для де Варвиля. Его играл Петр Иванович Старковский.

На рис. 12 — портрет молодого мужчины, напечатанный в «The Illustrated News». Мейерхольд написал на закладке к этой странице: «Гюстав», потребовал фото и передал его в гримерный цех. Это было уже совершенно конкретное указание гримировать артиста Михаила Чикула, игравшего в спектакле друга Маргерит и Армана,

{53}



№ 11



№ 12



№ 13

{54} в точном соответствии с оригиналом. Надо сказать, что артисту удалось создать образ доброго и слегка наивного человека, которого Чикул играл чуть заикаясь, мягко и обаятельно.



№ 14



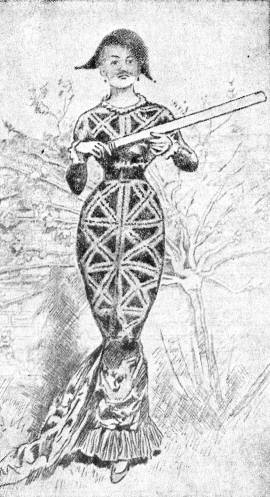
№ 15



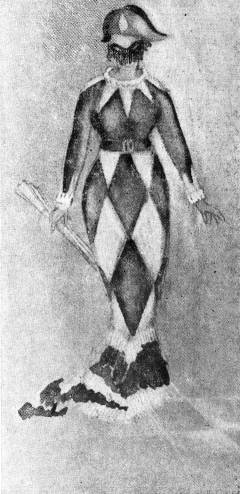
№ 16

На закладке к рис. 13 Мейерхольд написал: «Поза (Консовскому)». Именно таким запомнился в спектакле молодой артист театра Алексей Консовский в роли юного бездельника Артюра. Это он участвовал в первом {55} ошеломляющем появлении Маргерит, изображая одну из лошадок ее упряжки, когда вся группа с возгласами проносилась через сцену.

Один из важнейших персонажей драмы — граф де Жирей, богатый любовник Маргерит. Полюбив Армана, Маргерит не может порвать с графом. Для этого ей необходимо скрыться из Парижа. В дальнейшем развитии конфликта эпизодическая роль графа приобретает очень большое значение. На закладке к репродукции (рис. 14) Мейерхольд дал подробную внешнюю характеристику персонажа: «Граф де Жирей. Был в Лондоне. Его дендизм отличен от щегольства других (сюртук с узкой талией, козлиная бородка)».



№ 17



№ 18

На рис. 15 мы видим, как первоначальная репродукция, взятая из лондонского журнала «Punch, or the London Charivari», превратилась под рукою

{56}



№ 19



№ 20



№ 21

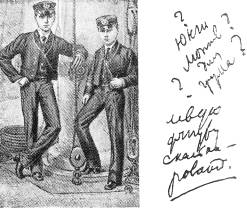


№ 22

{57} художника Лейстикова в эскиз костюма и грима. Это почти цитата. На рис. 16 артист театра Мейерхольда Алексей Кельберер в роли графа де Жирей. К сожалению, не удалось найти фото, на котором Кельберер был бы снят без пальто, а в сюртуке с узкой талией. Единственное отклонение от репродукции эскиза было в том, что актер играл графа без козлиной бородки. Таков был на сей раз путь от документа через художника к актеру. Этот случай не является исключением. Когда Мейерхольд находил в иконографических материалах что-либо особенно интересное, он без размышления пользовался таким материалом как цитатой. В одном из иллюстрированных журналов мы нашли фотографию женщины в традиционном костюме арлекина комедии дель арте. Нам показалось это интересным и оригинальным, так как костюм арлекина никогда не был женским. Правда, костюм в журнале имеет значительные отклонения — вместо разноцветных ромбов рисунок на костюме сделан сутажной лентой и вместо полумаски — вуаль, но тем не менее по общему силуэту, по деталям, головному убору и даже по палке в руке это была стилизация традиционного костюма. Мейерхольду оригинальный костюм понравился. Он написал на закладке «Женщина-арлекин» и попросил художника использовать костюм полностью, но более приблизив его к первоисточнику. Видимо, Всеволод Эмильевич хотел одеть в этот костюм одну из гостей на костюмированном вечере в доме Маргерит Готье во второй картине первого акта.

Интересно сопоставить первоначальный документ и эскиз художника (рис. 17 и 18). Нетрудно заметить, как художник Лейстиков возвращает костюм к его истокам: вместо вуали — полумаска, вместо сутажа — традиционные ромбы и воротник из треугольников. По неизвестной причине этот весьма оригинальный костюм в спектакле не был использован.

До сих пор мы видели, как Мейерхольд в первую очередь заботился о главных действующих лицах пьесы; его интересовали лица, прическа, костюмы. Но не меньшую заботу проявлял он в отношении персонажей второстепенных и даже фигурантов. Больше всего Мейерхольд не любил безликость массовки.



№ 23

Он искал в материалах характерные, запоминающиеся фигуры и очень тщательно подбирал для них исполнителей. Четыре фотографии (рис. 19, 20, 21 и 22) относятся к четвертому действию пьесы. Это званый вечер у подруги Маргерит — Олимпии. «Сцена в “салоне” Олимпии, — писал Мейерхольд накануне премьеры в “Литературной газете”, — перекликается с пиром в “Шагреневой коже” Бальзака. Мы ввели даже новые персонажи игроков в карты (бразилец, иностранцы, старики)»[[18]](#footnote-19). Начинается акт с азартной карточной игры. Мейерхольд тщательно отбирал типы игроков, теснящихся у стола. На рис. 19 рукою {58} Мейерхольда было написано: «Игрок. (Поплавский — бразильянец). Открытые жилеты (круглые) при фраках». Как видно из надписи, выбран тип (бразильянец) и определен исполнитель (артист Поплавский имел удивительное сходство с оригиналом). Зоркий глаз Всеволода Эмильевича отметил своеобразный покрой жилета (на многих репродукциях он повторялся), и он позаботился о том, чтобы это непременно нашло отражение в спектакле.

На рис. 20 мы опять видим круглый вырез жилета. Это уже становится как бы нормой для всех фрачных костюмов. Для того чтобы как можно больше индивидуализировать гостей Олимпии, Мейерхольд выбирает людей с отклонением от нормы. «Горбун у карт», — пишет Всеволод Эмильевич под этой репродукцией. Но на вечере у Олимпии, пока еще не начался ужин, не только играют в карты. Гости с азартом отплясывают канкан и мазурку. А в перерывах между танцами флиртуют или сплетничают о разрыве Маргерит с Арманом. На рис. 21 одна из таких гостий. Мейерхольд ставит отметку на репродукции и пишет на закладке: «Женская поза, типичная для Домье и Гаварни». Впоследствии в спектакле так усаживалась на стул актриса Р. М. Тенина, игравшая небольшую роль парижской кокотки.

«Я недавно снова просмотрел Мане, — говорил Мейерхольд на репетиции 3 декабря, когда с большим трудом налаживалась сцена ночного пиршества у Олимпии, — всего 15 рисунков, мало, но как много он мне дает!» И поэтому, когда у актеров начинало что-то получаться, он приписывал это влиянию художников.

Отметив на репетиции успехи артистки А. Я. Атьясовой, Мейерхольд сказал: «У нее и движения стали соответствовать некоторым рисункам Гаварни, и вышла роль. Роль цветет, потому что соответствующему содержанию она нашла соответствующую форму, и уже звучит, и уже хорошо делается». А когда до этой репетиции у той же Атьясовой не получалась сцена поцелуя, он громил ее: «Вы так должны поцеловать, — кричал Мейерхольд из зала, — чтоб этот жест можно было бы зарисовать. Такую сцену можно встретить у Гаварни, у Домье!»

На рис. 22 запечатлен тип слуги-пройдохи. Если он застегнет ливрею на все пуговицы и сделает важную мину, он вполне подойдет к дому Олимпии. На этой фотографии рукою Мейерхольда было написано: «Может быть, лакей», а потом дописана ироническая фраза из пьесы: «Как здесь докладывают!» А ведь вначале у Мейерхольда в отношении слуги были совсем другие намерения. Он говорил, что слуга должен быть не обычный, а скорее всего подросток, грум. С этой точки зрения очень любопытна закладка Мейерхольда к рис. 23, на котором стоят рядом два юных моряка. На закладке написано: «Юнги? Мотив для грума? Левую фигуру скалькировать». Вокруг надписи поставлены четыре вопросительных знака. Это следы сомнений режиссера. С одной стороны, почти решение («левую фигуру скалькировать»), можно сказать, задание портновской мастерской, а с другой — четыре вопросительных знака. Вопросительные знаки пересилили, и в спектакле обошлось без грума.

Вспоминаю начало четвертого акта. Доносятся звуки канкана. На сцене играют в карты:

— Ставьте, господа!

— Сколько в банке?

— Две тысячи франков.

— Пять франков направо!

— Стоило спрашивать, сколько в банке, чтобы поставить пять франков.

— Он хочет, чтобы я поставил двести на честное слово!

В монографии о французском художнике {59} Форене Мейерхольд находит заостренный рисунок карточного азарта (рис. 24) и сразу же пишет на закладке: «Мотивы для карточного стола в 4 акте». Вспомните ранее приведенные рассуждения Всеволода Эмильевича о режиссерах с острым взглядом, которые не могут довольствоваться материалами иллюстративных изданий.

Присоедините к рисунку Форена фигуры бразильянца, горбуна и дивы, сидящей верхом на стуле, расположите их вокруг игроков, и получится неплохой ансамбль, изрядно приправленный перцем.

Мейерхольд, давая задание композитору В. Я. Шебалину по музыкальному сценарию «Дамы с камелиями», писал: «Вальс con brio, бравурный, черт-те что, рассчитанный на танец в два па (вихревой)»[[19]](#footnote-20). Долго и старательно обучались актеры Театра имени Мейерхольда танцевать вальс в два па. На рис. 25 Мейерхольд написал: «Манеры вальса», а на рис. 26 — «Трепаный вылетает из кулис в вальсе; хорошая краска для гостя Олимпии».

Те же танцующие дамы и кавалеры в перерывах между вальсом, канканом и мазуркой располагались в непринужденных позах на диванах и креслах (рис. 27), занимаясь флиртом и сплетнями:

— А скажите, мадемуазель Маргерит Готье здесь?

— Обещала быть и будет непременно.

— А где же наш неотразимый Арман Дюваль?

— Ах, боже мой! Неужели ты не знаешь? Как, и вы не знаете? Так ведь Армана нет в Париже.

— Нет?

— Они разошлись. Маргерит бросила его.

Под этой репродукцией Мейерхольд ставит свои инициалы и пишет: «IV акт у Олимпии».

Так, в процессе отбора иконографического материала у Мейерхольда постепенно складывалась атмосфера и композиция сцены у Олимпии. Весь этот ночной кутеж венчала скульптура обнаженной женщины, опирающейся на лук, специально отобранная Мейерхольдом для четвертого акта и впоследствии искусно вылепленная бутафором (рис. 28).

Читая лекцию на курсах режиссеров драматических театров в 1939 году, Мейерхольд говорил:

«Часто удивляются на моих репетициях моей изобретательности. “Он гениально мизансцены ставит — одна, другая, третья, — из него, как из рога изобилия сыплется”. Это дается громадной работой, чтобы это само собой лилось… Мизансцены есть результат упорной большой работы, работы над воображением. Надо тренироваться в запоминании этих комбинаций, должен быть большой запас их»[[20]](#footnote-21).

Как же представлял себе Мейерхольд характер работы над воображением? Что могло служить тренировкой воображения?

Прежде всего Мейерхольд призывал к тренингу во время чтения книг. Режиссер должен картинно представлять себе прочитанное, как будто бы он воочию видит авторское описание. Он как бы мизансценирует прочитанное в книге, укладывая описательный материал во время и в пространство. Особенно большое значение Мейерхольд придавал постоянному изучению изобразительного материала. В беседе со студентами-выпускниками режиссерского факультета ГИТИСа в июне 1938 года Мейерхольд говорил:

«Изучая произведения искусства, никогда не забывайте о своей работе в театре. В картинах великих художников вы найдете интересные композиции, {60} оригинальные ритмические разрешения, и когда перед вами станет задача композиционного разрешения сцены в спектакле, то ваше воображение, тренированное постоянно на произведениях великих живописцев, подскажет вам правильный путь.



№ 24

Никогда не пропускайте возможности посмотреть на картину или на репродукцию в картинных галереях, читальнях, в гостях у знакомых. Научитесь, беседуя, перелистывать страницы альбомов. Чем больше картин и репродукций вы будете видеть, тем ярче и легче будет работать ваша фантазия.

Актеры современного нам театра утеряли выразительные возможности жеста (кистей рук). Кисти современным актерам можно отрубить — они им не нужны. Если вы посмотрите на картину Дюрера “Обручение”, то увидите, как интересно можно разрешить композицию и выразить характер сцены с помощью кистей рук. Картина Дюрера дает толчок вашему воображению, и вам захочется вновь оживить руки актера на сцене. Это только один случайный пример, а их можно привести десятки и сотни.

… Музыка, живопись и театр неразрывно связаны между собой. Законы музыки и законы живописи переходят в театр через воображение режиссера»[[21]](#footnote-22).

В приведенных словах лежит объяснение той огромной работы над иконографией, которую проводил Мейерхольд, готовясь к постановкам. Несмотря на то, что из него действительно «сыпались мизансцены», как из рога изобилия, он всегда обращал внимание на оригинально решенные художником {61} композиции, и тогда неизменно появлялась сделанная его рукою надпись: «Mise en scène. Фото дать». Это совершенно не означало, что Мейерхольд воспользуется буквально увиденной композицией и повторит ее в аналогичной ситуации будущего спектакля. Чаще всего это был лишь толчок к развитию сцены или характеристики персонажей и их взаимоотношений. Но бывало и так: на рис. 29 мы видим удаляющиеся фигуры мужчины и женщины. Отношения их достаточно фривольны. Мейерхольд на закладке написал очень конкретно: «Зайчиков и Субботина в IV акте. Фото дать». Это значило, что он имел в виду маркиза Сен-Годана и его содержанку Олимпию в сцене бала. Данная иллюстрация как бы осветила внутреннюю суть персонажей пьесы Дюма, их биографии и взаимоотношения. В спектакле эта мизансцена была воспроизведена полностью.



№ 25

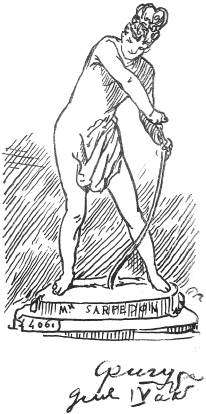


№ 26

На рис. 30 Мейерхольд сделал надпись: «Арман плачет за роялем». Такой сцены в спектакле не было, как не было ее и в пьесе. Но, видимо, какой-то смутный замысел складывался в голове Мейерхольда, когда он сделал {62} эту надпись на закладке. И действительно, в третьей картине первого действия («Одна из ночей») Маргерит садилась за рояль, пела романс, но, не допев его, неожиданно начинала рыдать, склонив голову, подобно пианисту на репродукции. Одна ситуация натолкнула в спектакле на другую, близкую ей по настроению.



№ 27



№ 28

А бывали случаи и конкретного заимствования. «Нанин помогает Маргерит переодеться (отъезд с Жирей)», — написал Всеволод Эмильевич под фотографией на рис. 31. Во время работы над спектаклем он часто говорил о том, что Маргерит — в прошлом крестьянка и поэтому относится к своей камеристке Нанин (играла ее артистка Н. Серебряникова) почти как к подруге. Они любят друг друга, и Маргерит поверяет ей все свои тайны. В этой репродукции Мейерхольд нашел мотивы подобных отношений, и во втором действии, пока граф де Жирей дожидался Маргерит, справа от зрителей, около камина, Нанин одевала свою госпожу. Словом, в спектакле почти буквально была воспроизведена мизансцена, взятая из журнала.

Рис. 32 развивает тот же мотив {63} дружбы Нанин и Маргерит. «Нанин причесывает Маргерит в V акте», — пишет Всеволод Эмильевич. Впоследствии вся первая половина пятого акта строилась за ширмой, и в этой мизансцене надобность отпала.



№ 29



№ 30

На рис. 33 Мейерхольд написал: «Де Жирей у Маргерит». Богатый содержатель заехал за своей любовницей. Эта сцена из второго акта пьесы, когда Маргерит в смятении. Она впервые в жизни полюбила и полюбила по-настоящему. Сцена имела много поворотов. Вначале Маргерит удручена ревностью Армана, потом, получив от него дерзкое письмо, решается уехать с графом де Жирей. В спектакле де Жирей и Маргерит сидели также на расстоянии, но сидели они на большом диване, по его краям. Мейерхольд на репетициях говорил, что он должен найти средства, чтобы показать близость их отношений, но в то же время ему было необходимо сохранить внешнюю чопорность в поведении. Граф де Жирей во время диалога закуривает сигару. Когда, наконец, Маргерит решается с ним уехать, она встает, подходит к графу, берет у него изо рта сигару и докуривает ее. Мейерхольд, очень довольный таким решением задачи, говорил: «Теперь каждый зритель поймет, что у них был поцелуй».

Нередко Мейерхольд, рассматривая репродукции, отмечал самые различные детали и мотивы. Тут были и предметы обстановки, и украшения, и покрой костюма, и, наконец, вариант мизансцен. {64} Все это он находил иногда на одной иллюстрации. Мы приводим для примера два таких фото (рис. 34 и 35) с подписями Мейерхольда:

«Камин, цветы, mise en sc, фрак. Фото дать». «Mise en scène и зелень для III акта».



№ 31



№ 32



№ 33

Очень большое значение Мейерхольд придавал деталям быта, убранству интерьеров, сервировке столов и даже мелкому игровому реквизиту. Задумав поставить в четвертом акте карточную игру, Всеволод Эмильевич разыскивал в иллюстративных материалах не только типы игроков, их позы, характер, но даже образцы денег, которые ставили на карту парижане

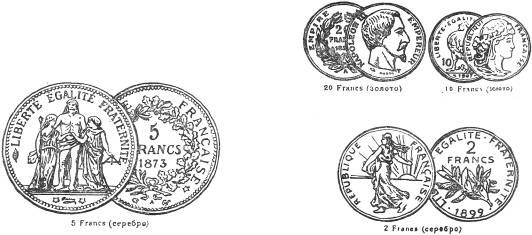
{65}



№ 34



№ 35



№ 36

{66} 1878 года. Я помню, как он оживился, когда среди монет нашел образцы французских денег с надписью: «Свобода, равенство, братство». Он поставил отметку против пятифранковой серебряной монеты выпуска 1873 года и дал задание бутафорам воспроизвести ее со всеми подробностями (рис. 36). Впрочем, это задание не было реализовано. Слишком сложна была задача для мастеров, и, безусловно, игра не стоила свеч; кроме актеров, никто бы не заметил, что деньги были почти настоящие. Но зато когда Мейерхольд увидел на сервированном столе голову поросенка (рис. 37), он написал на закладке: «Натюрморт — голова свиньи» и дал задание точно скопировать ее для второй картины первого акта. Он говорил, что на втором плане, в разрезе занавесей, будет стоять большой стол с остатками пиршества. Всего два часа назад был накрыт изысканный ужин, но теперь гости перешли в гостиную и стол деформировался. Впоследствии так и было в спектакле. В эпизоде «Одна из ночей» на столе действительно лежала на блюде та самая свиная голова, которая перекочевала из французского журнала 70‑х годов прошлого столетия на сцену Театра Мейерхольда.



№ 37



№ 38



№ 39

На фотографиях (рис. 38 и 39) мы видим рисунки художника Берталла. На одном из них на первом плане фигуры молодых людей, на другом — людей солидного возраста. Надо иметь зоркий глаз, чтобы разглядеть некоторое изменение моды. «Моды — молодая и старая. Воротнички и галстуки», — написал Всеволод Эмильевич под этими рисунками, и впоследствии, когда утверждал эскизы костюмов, всегда следил за тем, чтобы у пожилых людей воротнички были закрытые, а у молодых — легкомысленно открытые на горле. Но как завязывался галстук, ему было непонятно. Галочкой он отметил портрет герцога Нортумберлендского (рис. 40) и подписал под ним: «Галстук. Фото».

{67}



№ 40



№ 41



№ 42



№ 43

{68} На одной из репетиций Мейерхольд несколько раз подряд останавливал актера М. Чикула из-за того, что тот не умел обращаться с цилиндром. «Что вы держите его, как шляпу?» — кричал из зала Всеволод Эмильевич. Перепуганный артист ставил цилиндр на пол. «Не ставьте его на пол. Так делают только нотариусы!» — не унимался Мейерхольд. Наконец он не выдержал, пошел на сцену и начал показывать различные приемы обращения с цилиндром. Все они были элегантны и естественны. Казалось, что Мейерхольд всю жизнь носил только цилиндры. Все находящиеся в зале были в восхищении от всеобъемлющей эрудиции замечательного мастера. Никому тогда в голову не могло прийти, что знаменитые показы Мейерхольда были не только результатом таланта, вдохновения, интуиции, но и следствием повседневной упорной и кропотливой работы.

Изучая подобранные материалы, Мейерхольд остановил свое внимание на репродукции, на которой среди множества собравшихся гостей выступает певица (рис. 41). На закладке Мейерхольд написал: «Грим левой фигуры (думаю, что он имел в виду мужчину с моноклем. — *Л. В*.); игра с цилиндрами».

«У вас это не танец, а скакание козлом, — говорил Всеволод Эмильевич на репетиции одной из исполнительниц в сцене ночной оргии. — Это должен быть канкан, вы и танцуйте его настоящим образом». Однако танца не получалось. Тогда Мейерхольд взбежал на сцену, сбросил пиджак, откинул корпус назад и с удивительной легкостью и изяществом начал показывать основное па канкана. Все пришли в восторг. Мейерхольд, уходя со сцены, сказал, что не в нем причина успеха: «Я принес сегодня книгу, — скромно добавил он, — там есть ряд канканирующих движений. Посмотрите рисунки!»



№ 44

Если мы внимательно всмотримся в картины, написанные импрессионистами, мы обратим внимание на то, что в интерьерах много ковров, драпировок, зеркал и мягкой мебели. Мейерхольд смонтировал спектакль на фоне различных тканей, подвешенных по диагонали сцены. С большой тщательностью он обставил сцену настоящими вещами и мебелью. Он решительно отказался в этом спектакле от бутафории и мебели, изготавливаемой театральными столярами. Тщательно отобрав в иллюстрированных журналах всевозможные стулья, кресла, диваны и ширмы, Мейерхольд просил сфотографировать их и в дальнейшем послал своих помощников с образцами в комиссионные магазины Москвы, Ленинграда и Одессы. Фотографии (на рис. 42 и 43) — примеры образцов, по которым покупалась мебель для спектакля. Каждый необходимый предмет имел точное назначение. На закладках так и писалось: «Диван. Эпизод 3‑й 1 акта. Фото дать». Имелась в виду та самая сцена, в которой Арман приходил к Маргерит после ее обморока за роялем и завязывалось первое объяснение:

Маргерит. Месье Дюваль?

Арман. Вам лучше? Да?

Маргерит. Да, да. Благодарю вас.

Эта сцена начиналась с того, что Маргерит полулежала на диване, совершенно в таком же положении, как {69} на рис. 43, а Арман подходил и становился с левой стороны дивана, с тревогой всматриваясь в побледневшее лицо любимой женщины.

На рис. 44 показано убранство той же сцены в спектакле. Прежде всего обращает на себя внимание совершенное отсутствие бутафории. Все настоящее — мебель, ковры, вазы, бокалы и даже цветы и фрукты. Диван, на котором вела сцену Маргерит, несколько отличен от выбранного образца (он короче, вместо сплошной спинки — две подушки), но, главное, он имел боковые борта, необходимые для задуманных мизансцен, и был подлинным, изготовленным в середине прошлого века во Франции.

Далеко не все предметы, купленные у частных лиц или в комиссионных магазинах, увидели свет рампы. Великолепно разбираясь в мебели и антикварных вещах, Мейерхольд безжалостно браковал подделки и все, что было изготовлено в более позднее время.

Сегодня нам приходится пожалеть, что сохранилась лишь незначительная часть изобразительного материала, отобранного Мейерхольдом для сочинения спектакля. Но думается, что и приведенных примеров достаточно, чтобы представить себе характер подготовительной работы великого режиссера и понять, какое значение для него имело при постановке «Дамы с камелиями» всестороннее изучение иконографии.

И не только иконографии.

В одном из альбомов имеется библиография, составленная по заданию театра Н. И. Пожарским, о всех наиболее интересных постановках «Дамы с камелиями» во Франции и в России, начиная с премьеры в Париже в 1852 году. Эта библиография была тщательно проштудирована Всеволодом Эмильевичем и кое-что из нее было взято на вооружение.

Также было изучено все о наиболее интересных исполнительницах роли Маргерит Готье, начиная от французской актрисы М. Дош, первой исполнительницы, до Марии Гавриловны Савиной, гастролировавшей с этой ролью в Берлине и Праге.

Любопытен список исполнительниц роли Маргерит Готье, привлекших внимание Мейерхольда:

М. Дош, Париж, Театр Водевиль, 1852 год;

Делапорт, Петербург, Михайловский театр, 1867 год;

Г. Н. Федотова, Москва, Малый театр, 1877 год;

Дика-Пти, Петербург, Михайловский театр, 1879 год;

Сара Бернар, Париж, 1881 год;

Сара Бернар, гастроли: Одесса, Киев, Москва, Петербург, 1881 год;

Лина Мент, Петербург, Михайловский театр, 1885 год;

Элеонора Дузе, Париж, гастроли;

Элеонора Дузе, гастроли: Петербург, Москва, Харьков, 1892 год;

Сара Бернар, гастроли: Варшава, Петербург, Москва, Харьков, 1892 год;

Л. Яворская, Москва, Театр Ф. А. Корша, 1893 год;

Тина ди Лоренцо, гастроли: Москва, Петербург, 1897 год;

Пасхалова, Одесса, 1910 год;

Рощина-Инсарова, Петербург, 1910 год;

Суворина, Петербург, 1910 год;

Режан, гастроли: Петербург, Москва, 1910 год;

Сара Бернар, Париж, 1914 год;

М. Г. Савина, гастроли: Берлин, Прага; 1899 год.

Как мне уже приходилось писать, самые большие симпатии из всех исполнительниц роли Маргерит Готье вызывала у Мейерхольда Элеонора Дузе, которую он видел в Петербурге в 1908 году.

«У нее я все понимаю или догадываюсь, а когда не понимаю, то все равно {70} я во власти ее гениального алогизма», — говорил Мейерхольд об игре Элеоноры Дузе в «Даме с камелиями» режиссеру Бебутову.

Гениальный алогизм!

Всеволод Эмильевич противопоставлял вспышки алогизма в поведении актеров излишней рационалистичности и логизированию, подчас доводимому до абсурда, когда необъяснимые жизненные проявления подменяются мертвящей выверенной схемой.

Подобно литератору, музыканту и художнику, которые создают свои произведения, широко осваивая весь опыт развития искусства, Мейерхольд стремился и в театре, где с закрытием занавеса навеки исчезает только что созданный шедевр, пользуясь крупицами рассыпанных сведений, взять для своей работы все лучшее, что было создано великими предшественниками.

1971

# **{71}** О театральности музыки и музыкальности театра

{72} 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 проникнется формулой, которая на сегодняшний день не потеряла значения, формулой Верлена: “De la musique avant toute chose” (музыка прежде всего)»[[22]](#footnote-23).

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»[[23]](#footnote-24) (разрядка моя. — *Л. В*.).

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 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, 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 неведомого 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:

{73} «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 высказывает те же взгляды на душу метерлинковского творчества»[[24]](#footnote-25).

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, и 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 им 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 “Пер 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»[[25]](#footnote-26).

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 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»[[26]](#footnote-27).

{74} Когда была уже написана и утверждена Станиславским знаменитая детская полька из «Синей птицы», актрисы С. В. Халютина и А. Г. Коонен репетировали сцену пробуждения Тильтиля и Митиль. Репетицию вел Сулержицкий, у рояля сидел композитор. Митиль спустила с кроватки ноги и потихонечку пробирается к окну. За ней следует Тильтиль. Там, за ставнями окошка, светится в доме напротив елка у богатых детей. В момент открытия ставней должна была зазвучать полька. Во время репетиции, как только дети начали подниматься с кроватей, Сац неожиданно заиграл тут же сымпровизированное им вступление к польке. Трудно сказать, кто кому подсказал решение этой сцены, но музыка и поведение актеров слились в таком великолепном единстве, что все присутствовавшие, как вспоминает режиссер Н. В. Петров, буквально замерли, боясь нарушить это театральное чудо. «Замедляющиеся и как бы приближающие к конечной цели аккорды заставили актеров сначала замереть в музыкально-пластической паузе, — вспоминает Н. В. Петров, — затем осторожно прикоснуться к ставням, и вдруг стремительное арпеджио рояля словно раздвинуло завесу, отделяющую бедных ребят от счастья и радости, и репетиционная комната заполнилась радостным звучанием польки, только что проигранной нам Сацем»[[27]](#footnote-28).

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 хор петь 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 также упорно экспериментировал с составами 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 был закрыт после 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 запомнившихся 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, то 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 {75} красоту как самой музыки, слившейся в одно целое с драмой и декорациями, так и необычайных звучностей, впервые найденных И. А. Сацем»[[28]](#footnote-29). М. Ф. Гнесин, написавший через двадцать лет музыку к мейерхольдовскому «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. Судьбе угодно было разлучить их. Мейерхольд переехал в Петербург, а Сац стал постоянным композитором Художественного театра. Каждый из них пошел своей дорогой, и оба они оставили яркий след в истории искусства.

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 немало романсов, свою первую симфонию, первый струнный квартет и первую сонату для фортепиано, 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, «Баня»;

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 (например, отдельные эпизоды из музыки «Командарм‑2» вошли в третью симфонию, а из музыки к «Даме с камелиями» он сделал две сюиты для оркестра и для высокого голоса с фортепиано).

В дневниках учителя Шебалина — Н. Я. Мясковского находим записи:

«5 марта 1934 г. Шебалин… показал музыку к “Даме с камелиями” (для Мейерхольда) — очень недурно».

{76} «21 января 1937 г. Шебалин показал отличную музыку к “Русалке” у Мейерхольда»[[29]](#footnote-30).

Дело даже не столько в высокой оценке, которую дает весьма взыскательный Мясковский, а в том, что Шебалин считал возможным показывать своему учителю так называемую «прикладную музыку».

Всего Шебалиным было написано впоследствии 35 сочинений для театра. После Мейерхольда он работал с Завадским, Хмелевым, Сахновским, Симоновым, Захавой, Таировым и другими крупными режиссерами. Но работа с Мейерхольдом займет в биографии Шебалина особое место. В архиве вдовы композитора А. М. Шебалиной хранятся неопубликованные воспоминания Виссариона Яковлевича, в которых есть важные признания[[30]](#footnote-31). 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.

В 1934 году тоже для Мейерхольда я написал музыку к “Даме с камелиями”. В этом спектакле было много необычного. Мейерхольд трактовал “Даму с камелиями” гораздо глубже и психологичнее, чем это обыкновенно делается, и подчеркнул драматическую сторону пьесы, отодвинув на второй план дивертисментно-бытовые моменты. Блестяще играли в “Даме с камелиями” Зинаида Райх и молодой Царев. Музыки там была пропасть, и позднее я собирался сделать из нее оркестровую сюиту, но так и не закончил партитуры»[[31]](#footnote-32).

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!»[[32]](#footnote-33)

Талант, высокая музыкальная культура и опыт работы с Мейерхольдом сделали Шебалина непревзойденным театральным композитором. Он как бы принял эстафету из рук Ильи Саца. Это великолепно понимал Мейерхольд. Недаром в последние годы творчества он приглашал Шебалина писать музыку чуть ли не для каждой своей постановки. А когда над головой Шебалина сгустились тучи, Мейерхольд решительно выступил в его защиту. В докладе «Мейерхольд против мейерхольдовщины», прочитанном в Ленинграде в 1936 году, он заявил:

«Когда я услышал в Москве, что Шебалина считают чуть ли не главным {77} виновником формализма в музыке, я был очень удивлен, возмущен, потому что знаю, что этот человек дал для драматического театра совершенно незабываемую музыку, сопровождающую драматическое и трагическое действие, — как ни один композитор. До такой степени сливается он с замыслом режиссера, его музыка насыщена грандиозным революционным содержанием, он сумел на дрожжах революции найти не только настоящий пафос революционный, настоящие эмоции, но и краски, которые волновали зрительный зал. Я знаю, как волнительна была его музыка в конце “Командарма‑2”, когда толпа солдат подхватывала Чуба, бросала в воздух, как великолепно звучали и подстегивали все время духовые инструменты в замечательной гармонии, в замечательном напоре, который как будто разрывал эти трубы; до такой степени композитор насыщал уши зрителей напряженностью, взрывами, толчками, что ощущалось, что льется кровь на сцене. Это был настоящий революционный пафос, это были настоящие революционные краски, и вдруг, черт возьми… Я не знаю, я не специалист в этой области, может быть, в чем-нибудь грешен перед нами Шебалин, может быть, он какие-нибудь новые вещи написал, которых я не слышал, — но в области театральной музыки он непревзойден, он стоит на первом месте. Если бы меня сейчас спросил кто-нибудь из моих учеников, эпигонов, моих последователей, — я бы сказал: заказывайте музыку Шебалину, потому что он в этой области непревзойден»[[33]](#footnote-34).

Многолетний творческий 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» («Эмоциональный мир пьесы переложен на музыку», — писал Мейерхольд в газете «Литературный Ленинград»), и, наконец, в первую очередь к спектаклю «Дама с камелиями». История этой постановки оставила зримый след, изучение которого может приоткрыть некоторые «тайны». 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».

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»[[34]](#footnote-35).

Рассмотрим же, как практически развернулась работа Мейерхольда с Шебалиным над постановкой спектакля «Дама с камелиями».

Решив поставить пьесу А. Дюма-сына «Дама с камелиями», Мейерхольд с зимы 1933 года начал вести широкую подготовку. Он принялся изучать драматические и прозаические {78} произведения Дюма-сына и вообще французскую литературу прошлого столетия, особенно двух ее великих корифеев, современников драматурга — Оноре Бальзака и Гюстава Флобера. В статье «Утерянные альбомы» я подробно останавливаюсь на том, как Мейерхольд изучал изобразительные материалы, питавшие зрелищную сторону спектакля и определившие в конечном счете работу художника И. Лейстикова, а здесь мне хотелось бы проследить шаг за шагом работу Мейерхольда с Шебалиным над музыкальным решением спектакля.

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.

«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»[[35]](#footnote-36).

Самым удивительным было то, что= Мейерхольд, когда актеры еще только-только получили роли, вызвал на первую же репетицию 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, наполовину подсказанную и даже напетую Мейерхольдом.

Трудно было понять почему, например, при исполнении всего запаса «медленных и нежных» вальсов Всеволод {79} 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 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 ранее опубликованы[[36]](#footnote-37). Несмотря на это, я решаюсь вновь процитировать их чуть ли не полностью, дополняя фактическими сведениями о ходе репетиционной работы. Мне думается, 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 не подходящей, 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. Изучая весь этот материал сегодня, я нашел в ЦГАЛИ на одной из таких нотных тетрадок дарственную надпись А. Г. Паппе, характеризующую мою тогдашнюю деятельность и полное ее непонимание окружающими. Вот что ради юмора он написал на «Valse lente»[[37]](#footnote-38) Эрнеста Жиле: «На добрую память любителю макулатуры — Л. Варпаховскому. Жду благодарности. Толя… Мою фамилию прошу поместить натурально, а не в числе других»…

Я исполняю просьбу Анатолия Георгиевича и через сорок лет помещаю его фамилию «натурально».

Право, удивительно было найти в 1971 году в материалах ЦГАЛИ толстую папку с надписью:

«Государственный театр имени Вс. Мейерхольда.

{80} 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 г.

Количество листов 125»[[38]](#footnote-39).

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».*

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 пытается 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”[[39]](#footnote-40) 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[[40]](#footnote-41), 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 слово 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».*

{81} От этой общей характеристики, в которой Мейерхольд указал композитору на перенесение времени действия со ссылкой на художников-импрессионистов, под влиянием которых будет складываться внешний образ спектакля, дав общий музыкальный 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 при выборе репетиционной музыки. Сообщение Виссариону Яковлевичу детализовано, 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. (Разрядка моя. — Л. В.) Вот некоторые подробности и направляющие разъяснения.*

*Варвиль — у нас военный, нечто вроде “майора”, очевидно, посетитель всяких варьере, балетоман, циничный при внешней воспитанности. Играет на фортепиано».*

Мейерхольд 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 Пишет, 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 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[[41]](#footnote-42). Через несколько дней Кузмин {82} 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.



1. Отрывок из пьесы Ф. д’Орсо «Когда настанет вечер»



2. Та же мелодия, приспособленная для текста



3. Музыка В. Шебалина. Композитор сохранил размер 2/4, ритмический рисунок аккомпанемента и партию голоса, несколько изменив мелодию

Этому номеру не повезло и в дальнейшем. Когда Шебалин, следуя репетиционному образцу, дал свой вариант на слова Кузмина, артист 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 фортепианном 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 репетициях (хотя выбор нотного материала у них был очень скуден) игралось что-то* {83} *танцевальное, вроде pas de quatre на 12/8».*



1. Начало из пьесы Ж. Трангот «Па‑де-катр»



2. Музыка В. Шебалина

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. Артюр[[42]](#footnote-43) 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 слышал какой-то па‑де-катр. У пианистов имеется толстый сборник разных пьес с оригинальным названием «Нувелист»[[43]](#footnote-44). 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 Адель, о котором есть упоминание в письме к Шебалину. Адель была передана мелодекламация, которая ранее предназначалась для Прюданс, и поэтому максимум внимания был сосредоточен на вокальном номере Прюданс:

*«Песенка Прюданс — фривольная, лучше просто скабрезная песенка, очень коротенькая. Слова заказываются М. А. Кузмину».*

Но пока не было ни слов, ни музыки. Концертмейстеры по просьбе Мейерхольда начали подыскивать что-либо французское, легкомысленное. На репетициях остановились на фортепианной пьесе Эдуарда Элгара «Привет любви», исполняя ее в более быстром темпе и придав ей куплетную форму. Мелодию этой песенки на репетициях напевала Прюданс — Ремизова без {84} слов до тех пор, пока не появилась замечательная песенка Шебалина, исполнявшаяся впоследствии на большой концертной эстраде известной в те годы камерной певицей Верой Духовской.

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, а потом, когда стихи Кузмина оказались малоинтересными, 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.

*«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! Пред вами блистательная дива из театра Сен-Жермен».

Как упоминалось выше, вместо ранее предполагавшейся Прюданс здесь выходила Адель, закутанная в плащ, и под аккомпанемент Варвиля начинала читать в ложноклассической манере монолог по-французски: «Ma peur à chaque pas s’accroit!»[[44]](#footnote-45)

Но это были строки не из «кровавой трагедии», не из Вольтера или Расина, а монолог слуги Амфитриона из первого действия мольеровской комедии. Таким образом, 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» Бизе. Она сыграла эту пьесу, а Адель — А. 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? {85} 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 Адель поставили на музыку Мускатблита. Репетиция прошла с подъемом, и Всеволод Эмильевич попросил записать музыку, чтобы не потерять ее к следующему разу.



1. Ж. Бизе. «Джамиле». Одна из репетиционных проб, разгневавшая Мейерхольда



2. Импровизация А. Мускатблита, ставшая репетиционной музыкой



3. Музыка В. Шебалина

Вечером Мускатблит с помощью сочиненных им слов вспомнил музыку и записал ее. Этот клавир сохранился в ЦГАЛИ, и я решил его обнародовать. Хотя 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 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.

{86} *«Относительно музыки в других актах можно сказать пока еще ориентировочно. По мере выяснения и уточнения музыки — Вы сей же час 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. Не могло быть. 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 Шебалины 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 f, мажор*

*16 тактов p, минор*

*8 тактов f, минор*

*8 тактов p, минор*

*8 тактов f, мажор*

*16 тактов p, мажор*

*8 тактов fff, мажор*

*Музыка звучит за кулисами и производит такое впечатление чередования f и p, как будто двери 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 № 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 {87} 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?

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!

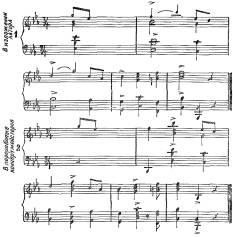
Анаис. Доктор, вылечите Артюра от его манеры задирать нос.

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 метро-ритмической 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 vièrges»[[45]](#footnote-46) были перепробованы все быстрые эпизоды на 2/4, потом пробовали «Танец {88} кузнечиков» Сарторио, галопы Пуни, наконец, остановились на пьесе 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 композитор 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.



Ф. Томе. «Менуэт Ментенон»

В окончательном виде схема сценического действия — чередование диалогов и пантомимы 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 — 16 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). 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» музыка 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 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 необычную музыкальность Мейерхольда {89} 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 B‑dur, стремительную и темпераментную, со сменой акцентов то на вторую, то на третью четверть.

Мейерхольд, сам отлично танцевавший мазурку, замучился с актерами. Они плохо усваивали 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 фортепианные 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 своей режиссерской практике я, например, дважды использовал прием построения спектакля на одной музыкальной теме (старинный вальс в «На дне» и итальянская уличная мелодия в пьесе «Рождество в доме синьора Купьелло»). Передо мной в данном случае стоит другая задача. Мне хочется, по мере возможности, рассказать, как протекал процесс создания спектакля, в которого 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:

*«1. 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[[46]](#footnote-47).*

*2. Вальс очень прозрачный, мягкий? нежный, значительно изящнее первого. Тема — “Арман”… Как будто играющий зацепил момент зарождения предстоящих любовных отношений Арман — Маргарита.*

*3. Вальс con brio, бравурный, черте что, рассчитанный на танец в два па (вихревой).*

*4. 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.

*«5. 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 («Пир у Олимпии») происходят четыре важнейших события:

1) приход Армана, неожиданно вернувшегося в Париж;

{90} 2) приход Маргерит с новым любовником бароном де Варвиль;

3) столкновение Армана с Варвилем;

4) объяснение Маргерит и Армана и публичное оскорбление Маргерит.



1. Б. Годар. «Момент вальса». Вальс на выход Армана («бойкий, нервный, порывистый»)



2. Б. Годар. «В сельском домике». Вальс на выход Маргерит («покачивающийся, сосредоточенно-глубокомысленный»)

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»[[47]](#footnote-48). 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»[[48]](#footnote-49) как нельзя лучше контрастирует с предыдущим. Он неподвижен, написан в темпе moderato, и у Мейерхольда были все основания сказать об этом вальсе: «покачивающийся, сосредоточенно-глубокомысленный». Для характеристики точности мейерхольдовских заданий композитору привожу выдержки из обоих вальсов Годара.

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 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 {91} 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 сказать ему 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 же 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 акта она вплелась в сильную сцену финала, когда Арман бросает Маргариту на пол и, крича “Сюда, сюда”, при всех бросает в лицо Маргариты 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 Габриэль «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, что в структуре пьесы Габриэль 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 сложившейся сцены, но и многое прибавила. При том, что Шебалин сохранил тональность в соль мажоре, размер на 4/4, и каждую мелодическую фигуру также начинал из затакта 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. {92} 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.

Впоследствии Мейерхольд говорил об этой сцене: «Как будто весна ворвалась в пьесу. Страшно должно быть радостно. За сценой все время слышны звуки деревенского оркестра. В Финляндии такие ходят музыканты. Нужно, чтобы была ассоциация, что это деревня. Тогда этот акт получит разрядку, он ляжет между первой половиной пьесы и второй. Тогда будет контраст между началом и концом этого акта — сцена отца Дюваля и Маргерит. Начало солнечное, и вдруг в это солнце врывается Дюваль и опрокидывает все»[[49]](#footnote-50).

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):

*«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 к сцене, которую он репетировал.

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 vièrges».

— 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!»

### **{93}** Поиски марша в клавире оперетты Ш. Лекока «Сто дев»



1. «Слишком легкомысленно», — сказал Мейерхольд



2. «Не полонезно, гадость», — опять недоволен Мейерхольд



3. Эта музыка была отобрана Мейерхольдом для репетиции

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 такой: зрители входили в зал и видели на неосвещенной сцене декорацию и реквизит, приготовленные 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 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 должна 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, {94} 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 сцену публичного оскорбления Маргерит в четвертом 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 ничем не отплатил.

Маргерит взглядом молит о пощаде, она через всю сцену идет к лестнице, потом начинает по ней подниматься, почти доходит 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 несчастной 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, освещенная мерцающими свечами, как подбитая птица, падала {95} 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 не 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 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[[50]](#footnote-51). Е. В. Давыдова предложила эпизод из «Monolog des Oberst Chaberts»[[51]](#footnote-52), сыграв его вдвое медленнее, чем он был написан автором, и на октаву ниже, ухватывая 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» двух 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 точно плотину прорвало. Все возбуждены, стараются перекричать друг друга, говорят отрывисто и быстро. Контраст этот производил {96} 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 репетициях 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 уступавшим 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.

Варвиль. 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 fortissimo вступал оркестр. Исходя из возможностей актеров, Мейерхольд изменил режиссерское построение сцены. Он доказал, что можно добиваться высокой выразительности разными, иногда даже противоположными средствами. 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, неожиданно обрывавшуюся обмороком. 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 {97} 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»[[52]](#footnote-53).



В. Шебалин. Сцена ссоры Варвиля с Арманом, IV акт

Сцена репетировалась, но не было ни слов, ни музыки. Начали с поисков музыки. Концертмейстером на этих репетициях была Е. В. 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 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 схватить “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 {98} женщина, что такая музыка годится для Прюданс.

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 должны 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”[[53]](#footnote-54). Наткнулась на песенку Галя, где говорилось о голубых глазках, чистых, как ручей, и т. д.[[54]](#footnote-55) 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[[55]](#footnote-56).

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 I акта, там было проще и Всеволод Эмильевич был менее требователен».

Письмо Елены Васильевны, многолетней сотрудницы Мейерхольда по выбору музыки для репетиций, является очень важным свидетельством.

Возвращаясь к эпизоду подбора песенки для Маргерит, должен добавить, что Елена Васильевна на репетициях не только играла на рояле, но и пела, сначала по-немецки, а потом просто сольфеджируя. Слов подходящих не было, и они могли бы только сбить с толку. Но голос звучал у нее чудесно, наполняя пение искомым настроением.

Когда же 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. Привожу этот текст:

Слез любви и тихой скорби  
Страстно сердцем жажду вновь,  
{99} 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.  
Без 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 музыки Галя, изменив гармонию и характер аккомпанемента, дал театру новый вариант. При этом он нашел отличные стихи Гейне в переводе 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!

Как видим из примеров, Шебалин в своем изложении строго следовал заданиям Мейерхольда:

«Два куплета. После 1 куплета рефрен и большая пауза».

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 ее 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. {100} 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 Глазунов, но там, как лейтмотив, звучал «Вальс-фантазия» Глинки. Для «Последнего решительного» Вишневского музыку написал Шебалин, но кульминационная сцена на заставе шла под первую часть Третьей фортепианной сонаты Скрябина. И таких примеров можно было бы привести множество.

Всего в «Даме с камелиями» в окончательной сценической редакции оказалось 47 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 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 и 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.



Последняя проба для песенки Маргерит. Лео Галь. «Девушка с алыми губками»

{101} Если принцип повтора перевести на язык элементарной формулы, то можно выразить его через AB1 и AB2, где A — часть неизменная, a B1 и B2 — 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.



Обработка В. Шебалина

В спектакле также повторялся дважды фортепианный 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 драматургическая 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»[[56]](#footnote-57).

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 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. {102} 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 Линке «Lieder der Liebesnacht»[[57]](#footnote-58), но и он при повторении казался Мейерхольду слишком банальным. Мейерхольд послал к себе домой за клавиром балета Лекока «Le Cygne»[[58]](#footnote-59), 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 должны 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»[[59]](#footnote-60).

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»[[60]](#footnote-61) 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 Нанин Маргерит, пошатываясь, подходила к роялю, садилась и начинала медленно и тихо играть «Liebesträume», потом 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.

Работа Мейерхольда с Шебалиным над «Дамой с камелиями» складывалась из нескольких этапов:

1. Беседы и письма об общем замысле и характере музыки в спектакле.

2. Беседы и письма о каждом музыкальном номере, с подробным указанием характера, метра, тональности, хронометража и т. д. на основе репетиционных проб.

3. Вручение композитору музыкальной схемы-задания по актам.

4. Посещение композитором репетиций, идущих под временную музыку.

5. Сочинение собственной музыки.

6. Проведение репетиций с подменой временной музыки музыкой, сочиненной композитором.

В фонде ГОСТИМа сохранилось несколько схем-заданий по актам, переданных по указанию Мейерхольда Шебалину.

{103} **Репетиционный период**

**Акт I. Эпизод 2**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| № п/п музыкального куска | | 12 |
| Реплика вступления музыки | | Сен-Годан. Играйте вальс, вальс играйте |
| Музыка | Характер | Салонный вальс |
| Тональность | A‑dur |
| Метр | На 3/4 |
| Темп | Moderato |
| Динамические оттенки | PP |
| Инструментовка | Струнный квартет |
| Определение Мейерхольда | «Теплый вальс» |
| Длительность | 15 – 17 секунд |
| Что на сцене | | Маргариту медленно уводят под руки Артюр и Нанин |
| Реплика окончания | | Сигнал ведущего |

Как пример привожу схему-задание для музыкального номера из второго эпизода первого акта[[61]](#footnote-62).

В тех же папках сохранились следы работы Шебалина над этими схемами, когда он, присутствуя на репетициях, делал на них свои пометки. Этих пометок немного, и они нелегко расшифровываются, но мы видим, что Виссарион Яковлевич в тех случаях, когда убеждался, что музыка и действие слились на репетициях органически, тут же чернилами набрасывал ритмический рисунок мелодии. Так, мы видим на его экземпляре против номера, с которого бурно начинался второй эпизод первого акта, следующую запись: «F‑dur, вальс танцевальный, половина с точкой равна половине», то есть этот вальс в два па идет не на три четверти, как обычно, а на две. Кроме того, на полях его рукой записана ритмическая структура мелодии, которая игралась на репетициях. Впоследствии, сочиняя музыку для этого номера, Шебалин совершенно изменил мелодию и гармонию вальса, но при этом сохранил тональность, метр и ритмический рисунок мелодии вплоть до все время повторяющихся двух восьмых из затакта (см. [с. 104](#_page104)).

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 привлекал на репетициях Мейерхольд 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 метро-ритмическое и эмоциональное содержание ее для режиссера так же важно, как музыкальная партитура для балетмейстеров?

{104}



1. А. Сивачев. «Помпадур». Так выглядела мелодия в оригинале



2. Так эту же мелодию, но в темпе быстрого вальса и на полтона выше, играли на репетициях



3. Запись В. Шебалина на репетиции этого номера



4. Мелодия вальса В. Шебалина

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. Правда, так, например, случилось при постановке «Принцессы Турандот», но там, думаю, не случайно соавтором композитора Н. И. Сизова стал артист А. Д. Козловский — он как бы суммировал музыкальные поиски Вахтангова с самых первых импровизаций, еще до встречи с композитором.

Совсем другое дело, когда в театре ставятся сцены под заранее слышанную музыку, оплодотворившую замысел режиссера, от которой он отталкивается и которая будет звучать впоследствии на спектакле. В практике Мейерхольда известны такие примеры. Так сконструированы были им сцены на музыку Шопена и Листа в спектакле «Учитель Бубус» или на музыку Баха, Моцарта, Бетховена и Фильда в «Горе уму». В этих случаях Мейерхольд шел за композитором, но такие случаи были скорее исключением.

Взаимоотношения режиссера и композитора — проблема сложная. Возникает она всегда в работе больших мастеров и в каждом отдельном случае имеет индивидуальный оттенок. Привожу любопытное свидетельство С. М. Эйзенштейна о его совместной работе с С. С. Прокофьевым в кинематографе:

«Мы с С. С. Прокофьевым всегда долго торгуемся — “кто первый”: писать ли музыку по несмонтированным {105} кускам изображения, с тем чтобы, исходя из нее, строить монтаж, или, законченно смонтировав сцену, под нее писать музыку.

И это потому, что на долю первого выпадает основная творческая трудность: сочинять ритмический ход сцены!

Второму “уже легко”.

На его долю “остается” возвести адекватное здание из средств, возможностей и элементов своей области.

Конечно, “легкость” и здесь весьма относительная, и я только сравниваю с трудностями первого этапа»[[62]](#footnote-63).

Известно, что Эйзенштейн монтировал материал, твердо держа в сознании выбранную им музыкальную структуру. Он ее не раскрывал Прокофьеву, но зато Прокофьев имел возможность многократно просмотреть и «прослушать» внутренним слухом смонтированный материал, на который он должен будет написать «строго подчиненную» музыку. Это нисколько не угнетало Прокофьева. В своем выступлении по радио в 1945 году перед исполнением отрывков из музыки к первой серии «Ивана Грозного» он с удовлетворением рассказывал: «У нас с Эйзенштейном выработался такой метод работы: я просматривал в киностудии кусок фильма вместе с Эйзенштейном, он попутно высказывал свои пожелания по поводу музыки. Эти пожелания часто бывали очень образными. Например: “вот здесь надо, чтобы звучало так, как будто у матери вырывают из рук ребенка”, а в другом месте: “сделай мне, точно пробкой по стеклу”. Вернувшись домой, я пишу музыку, пользуясь точными разметками в секундах»[[63]](#footnote-64).

Казалось бы, какая же в итоге напишется музыка, будет ли она иметь какую-либо самостоятельную ценность? Возможно, будет. Она заживет самостоятельной жизнью. Мы часто слышим в концертах и по радио сюиты Прокофьева, в основе которых лежит музыка, написанная для спектаклей и фильмов. Да и не только Прокофьева. Как уже упоминалось, из музыки к «Даме с камелиями» Шебалин сделал концертную сюиту для голоса и оркестра, которая с успехом исполнялась на большой концертной эстраде (В. Я. Шебалин. Сюита из музыки к пьесе А. Дюма-сына «Дама с камелиями» op. 22‑bis).

Шебалин, присутствуя на мейерхольдовских репетициях, слушал репетиционную музыку и смотрел сцены, поставленные под эту музыку. Он, как мы это видели, делал пометки и всем своим существом был в атмосфере спектакля. Он вел себя точно так же, как Прокофьев на просмотре эйзенштейновских монтажных кусков.

«По экрану бежит картина, — вспоминал Эйзенштейн. — А по ручке кресла, нервно вздрагивая, словно приемник телеграфа Морзе, движутся беспощадно четкие, длинные пальцы Прокофьева.

Прокофьев “отбивает такт”?

Нет. Он “отбивает” гораздо большее.

Он в отстуке пальцев улавливает закон строения, по которому на экране в монтаже скрещены между собою длительности и темпы отдельных кусков, и то и другое вместе взятое сплетено с поступками и интонацией действующих лиц»[[64]](#footnote-65).

Эйзенштейн, монтируя фильм, слышал музыку как бы «про себя». Когда же ставил сцену Мейерхольд, ему нужна была музыка «вслух». Это всегда {106} индивидуально. Поэтому, 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 рожка). Застенографирован раздраженный ответ Мейерхольда: «При выходе Сюзанны должна быть другая музыка. 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»[[65]](#footnote-66).

Я прошу обратить особое 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.

В начале века в местечке Хеллерау, около Дрездена, Эмиль Жак-Далькроз открыл «Школу ритмической гимнастики» на основе разработанной им системы музыкального воспитания. Это было новым словом в восприятии музыки через движение. Система Жак-Далькроза нашла многих сторонников и оказала влияние на театр, особенно на балет и оперу. Вот как описывал принципы системы Жак-Далькроза один из ее апологетов — Сергей Волконский:

«Существенная особенность системы та, что движение является не изображением такта, а изображением ноты, звука. Это станет ясно из примера. Когда солдаты маршируют, их ноги {107} отбивают такт; если марш в четыре четверти, — в каждом такте четыре удара ногой, по удару на четверть, независимо от того, есть ли движение в мелодии, или нет; мелодия иной раз может держать одну ноту в течение целого такта, а солдаты все же будут отбивать “раз, два, три, четыре”, как и в том случае, когда в мелодическом рисунке будет восемь нот на один такт, они все-таки будут отбивать четыре. В сущности в солдатском марше музыка может быть сведена к простым ударам барабана. В системе Далькроза основной принцип — только новой ноте соответствует новое движение, не удару, не счету, этим достигается передача мелодического рисунка рисунком пластическим. Ясно, как это далеко от рубленой походки солдата, не стоящей ни в какой связи с музыкой марша и совпадающей лишь с ударами счета.

Вот начала, лежащие в основе далькрозовской системы. Два приема удивительной художественной силы являются прямыми последствиями системы: остановка движения на длинной ноте и ускорение или замедление движения в соответствии с музыкальными accelerando и ritardando»[[66]](#footnote-67).

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»[[67]](#footnote-68).

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 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”, — 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»[[68]](#footnote-69).

{108} 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 со всплесками скрипок дивизи, выраженные восьмыми. Мейерхольд отказался от исполнения интродукции перед началом картины при закрытом занавесе. У Чайковского по партитуре занавес открывается после 16 тактов интродукции при втором проведении темы, а Герман появляется еще через 20 тактов и почти сразу же, через 7 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 и вновь 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. А. 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 замедлять шаги, но Мейерхольд в партитуру Чайковского вписал «сценический голос»; он подчинялся музыке Чайковского и в то же время противостоял ей, создавая 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 Гер-манн 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 его. 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» (разрядка моя. — *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 {109} Мейерхольд пришел сознательно. В режиссерской экспликации «Пиковой дамы» он обосновывал свои новые методы инсценировки. О сцене Германа в спальне графини Мейерхольд писал, что «движение музыки выражает внутреннее состояние Германа, его волнение, не его ход». А описывая момент смерти графини, Мейерхольд особо настаивал, чтобы «падение ее не совпало с аккордом, чтобы падение было в молчании. Падение и потом аккорд»[[69]](#footnote-70). Исходя полностью из партитуры Чайковского, Мейерхольд 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 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 движений, которая контрапунктически будет прилажена к этому. Ни одного “бум‑бум”, ни одного смеха флейты не будет в таком движении»[[70]](#footnote-71).

Вспоминая мейерхольдовскую «Пиковую даму», приходится, однако, признать, что замечательные режиссерские фрагменты иногда чередовались с искусственными, художественно неубедительными. И виноват 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 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 {110} 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»[[71]](#footnote-72).

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 побочная темы предстоят в новом аспекте (вспомним формулу повтора: *AB*1 и *AB2*) и ведут к кульминации (она может быть также перед репризой) и, наконец, коду, заключение, финал спектакля. Как видим, музыкальность в понимании Мейерхольда отнюдь не была обязательно связана со звучанием 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»[[72]](#footnote-73).

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;

Grave.

Часть вторая. “Одна из ночей”:

Capriccioso;

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, а в то же время своей музыкальной интерпретацией спектакля он; несомненно, «влиял» на пьесу. Он говорил, {111} 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»[[73]](#footnote-74).

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 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 полагался 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 с таким Молчалиным, она получила большую монументальность»[[74]](#footnote-75).

Старые провинциальные актеры очень хорошо понимали значение сценической «оркестровки» пьесы. Вспомним хотя бы разговор Несчастливцева и Счастливцева из «Леса» Островского, в котором они сетуют на падение театрального искусства:

Несчастливцев. Нет. Какая игра! Мякина!.. Канитель, братец. А какие пьесы ставят, хотя бы и в столицах-то. Я сам видел: любовник тенор, резонер тенор и комик тенор. *(Басом.)* Основания-то в пьесе и нет. И смотреть не стал, ушел.

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, {112} 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 читает 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…  
 и т. д.

… 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”. После 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 нужно в струнку вытянуться и головой отнюдь не мотать, так как при этом все разрушается»[[75]](#footnote-76).

Это пример сцены подлинно музыкального театра. В ней нет ни одного 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, вспоминал в подобных случаях короля этого жанра — композитора Евгения Вильбушевича 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»[[76]](#footnote-77).

Я вспоминаю из своей личной режиссерской практики, как долго я не мог решить, что именно играет на рояле в соседней комнате сестра, в то время как ее брат на сцене решается на самоубийство. Такова была ситуация в пьесе «Преступление на улице {113} Марата» А. Мариенгофа. Какие только музыкальные эпизоды я не перепробовал! Скрябин, Метнер, Шостакович… Все было мимо. Предсмертные переживания юноши, поддержанные совпадающей по драматизму музыкой, как это ни странно, производили комический эффект. Решение сцены было найдено, когда пришла в голову счастливая мысль заставить сестру безразлично и не спеша играть обыкновенные гаммы.

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 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, {114} как подойти к вещи, как ее музыкально раскрыть»[[77]](#footnote-78).

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. Я вижу это, когда наш современник талантливый театральный композитор Лев Солин пишет музыку. Он режиссерски подходит к пьесе, он сочиняет музыку на репетициях, он создает вместе с режиссером партитуру будущего спектакля.

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.

1971

# **{115}** Диагональная композиция

{116} Пятиактная драма А. Дюма «Дама с камелиями», переработанная Мейерхольдом в семь картин, разыгрывается главным образом в доме Маргерит Готье (пять картин из семи). Все сцены в доме Маргерит поставлены в разных частях ее дома (гостиная, у входа в столовую, будуар, каминная, спальня) и поэтому самостоятельны в отношении композиции, меблировки, цвета и освещения. Но во всех этих сценах есть момент, их объединяющий, — все они построены в диагональной композиции.

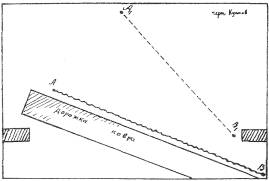
На высоте примерно 3 – 3 1/2 метров между двумя точками закрепления, расположенными на правой части просцениума и левой части второго плана сцены, трос, с которого спадают занавесы, имеющие в зависимости от места действия разную окраску и разное чередование закрытых и открытых частей (рис. 1)[[78]](#footnote-79).

Конечно, говоря о диагональной композиции сцен в доме Маргерит, мы имеем в виду не только косо направленный фон. Все подчинено в этих сценах диагональной композиции — и расстановка мебели, и, наконец, самое главное — построение мизансцен и движений актеров.

Обращение Мейерхольда к диагональной композиции характерно почти для всех его последних работ. Ее последовательное утверждение начинается примерно с постановки пьесы И. Сельвинского «Командарм‑2» (устройство пола сцены)[[79]](#footnote-80). С этой точки зрения чрезвычайно интересно пространственное решение пьесы Ю. Олеши «Список благодеяний» (рис. 2). Пьеса была поставлена так, как будто бы, по выражению Мейерхольда, «зритель смотрел на эту сцену из-за кулис», то есть как будто ось *AB* (см. рис. 1), разделяющая сцену и зрительный зал на две равные половины, переместилась вокруг неподвижной точки заднего плана сцены вправо на 30°, создав таким образом воображаемый зрительный зал (мы говорим о воображаемом зале, поскольку зритель, сидящий в настоящем зале, «смотрит как бы из-за кулис»).

Обычно актеры в театре-коробке зажаты между двумя параллельными прямыми, которые образуются задником и первым рядом партера. Построив на смещенной оси воображаемый зрительный зал (рис. 3), для которого должны были играть актеры в «Списке благодеяний», мы находим на сцене воображаемую линию (воображаемый задник), служащую им в данной композиции тылом (на нашем чертеже линия MN), с ориентацией на которую Мейерхольд, несомненно, строил спектакль. Если теперь снова взглянуть на сцену из настоящего зрительного зала, то мы увидим, что линия MN есть по существу та же диагональ, что уже была нами отмечена в «Командарме‑2». Между прочим, группа колонн, направление которых параллельно этой линии, до некоторой степени утверждает ее материально.

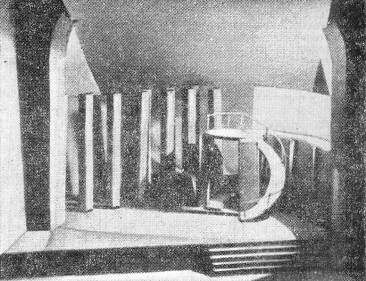
Напомним еще об известной сцене на палубе корабля в «Последнем решительном» Вишневского, где та же диагональ дана в построении шеренги матросов, и, наконец, о планировке {117} третьего акта «Свадьбы Кречинского» Сухово-Кобылина, где диагональная композиция достигнута благодаря тому, что традиционный театральный павильон повернут к зрительному залу примерно на 45° (рис. 4).



1. Схематический план сцен в доме Маргерит Готье.  
AB — основной трос. A1B1 — второй трос

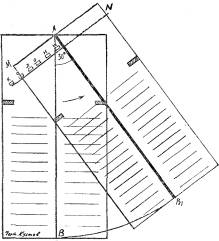
Стоит нам взглянуть на третий акт «Свадьбы Кречинского» из воображаемого зрительного зала, о котором мы уже говорили в описании композиции «Списка благодеяний», и мы увидим традиционный фронтальный трехстенный павильон (рис. 5 и 6).

Новое утверждение диагональной композиции в «Даме с камелиями» проводится Мейерхольдом последовательно и настойчиво. Это, естественно, выдвигает вопрос, почему Мейерхольд, который так разнообразно и успешно применял самые различные формы сценической композиции (от фронтальной и симметрической до круговой и асимметрической), почему в последнее время он так часто обращается к принципу диагонального построения? Вопрос, конечно, не в том, что построение по диагонали является лучшим и единственным. Каждая композиция имеет свои достоинства, избирается художником в соответствии с образным решением произведения и требует своего технологического изучения. В данном случае мы остановились на изучении диагонального принципа, поскольку он был избран Мейерхольдом в работе над «Дамой с камелиями».

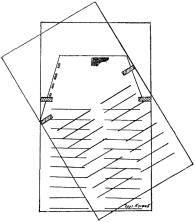


2. «Список благодеяний» Ю. Олеши. Макет

Об особенностях диагональной планировки давно уже известно мастерам {118} театра разных эпох и народов. В немецкой театроведческой литературе есть, например, указание на предпочтение построения широких мизансцен по диагонали в классическом японском театре. А в «Правилах для актеров» Гете есть даже специальный пункт, который гласит: «Выходящий из задней кулисы для произнесения монолога поступает хорошо, двигаясь по диагонали так, что окажется на противоположной стороне просцения; вообще движения по диагонали весьма привлекательны»[[80]](#footnote-81). Это же правило изустно передавалось от поколения к поколению среди русских актеров. В исследовании И. Я. Гремиславского «Композиция сценического пространства в творчестве В. А. Симова» рассматривался, в частности, вопрос о применении планировок по углам и по диагонали в практике Московского Художественного театра.



3. Смещение зрительного зала в постановке пьесы Ю. Олеши «Список благодеяний». С левой стороны вычерчен реальный зрительный зал, с правой — воображаемый. AB и AB1 — оси, разделяющие эти залы на две равные половины. Линия MN — тыл воображаемого зала.



4. Схематический план III акта в постановке пьесы А. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского» в соотношениях воображаемого и реального зала (смещенная часть)

Давняя и широкая популярность диагональной композиции объясняется тем, что ее выразительные свойства познавались работниками театра эмпирически. Тем не менее пользование этим композиционным принципом до последних работ Мейерхольда носило в большинстве своем случайный характер.

В чем же «секрет» диагональной композиции? На этот вопрос мы постараемся ответить, пользуясь примерами мейерхольдовской черновой планировки первого эпизода «Дамы с камелиями».

Диагональная композиция имеет следующие особенности:

1. Естественное положение актера на сцене à trois quarts, то есть в самом выразительном для него ракурсе.

2. Наивыгоднейшее расположение в тех диалогах, в которых значение {119} двух партнеров различно (таких диалогов большинство).

3. Возможность максимального расширения пространственной композиции (диагональ — самая длинная линия на сценической площадке).

4. Наилучшая видимость (прозрачность) в сложных композициях с участием нескольких действующих лиц.

5. Трехмерность диагональной организации пространства.



5. «Свадьба Кречинского», III акт



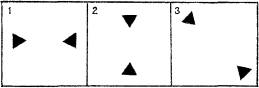
6. «Свадьба Кречинского», III акт. Угол зрения смещен влево на 45°



7. Первый выход мосье Кокардо (Н. Мологин) в диагональной композиции. (Персонаж, введенный в спектакль Вс. Мейерхольдом.)



8. То же, что на фото 7, но во фронтальной композиции



9. Три возможных положения двух актеров в диалоге

## 1

На рис. 7 и 8 даны фотографии, где снят с двух различных точек зрения один и тот же момент — первый выход мосье Кокардо. Мы видим, насколько выигрышнее положение актера на рис. 7. Ракурс à trois quarts сценически выразительнее не только профиля, но и ракурса en face. Профиль и фас — ракурсы плоскостные, зритель видит в них актера плоским. А в ракурсе à trois quarts, в котором одновременно сочетаются профиль и фас, есть объем. Преимущества объемного восприятия перед плоскостным — это преимущества не только рельефа, но и композиции, в которой зритель безошибочно определяет место актера на сценической площадке. Последнее происходит благодаря тому, что глаза человека, воспринимая объемное тело, скрещиваются под определенным углом и через мускульное напряжение дают точное представление о расстоянии этого тела от глаз. Это легко проверить на простом опыте. Если предложить кому-нибудь проткнуть карандашом кольцо, расположенное на расстоянии полувытянутой руки и повернутое к испытуемому ребром, он почти неминуемо проведет карандашом мимо кольца, так {120} как глаза, видя только боковую грань кольца, его плоскость, не могут точно установить расстояние. То же самое произойдет, если повернуть кольцо на 45° (en face). Но стоит только выбрать среднее между первым и вторым положениями, повернуть кольцо à trois quarts, и рука проткнет его безошибочно в самом центре.

## 2

Редко в театре бывает так, что два партнера, ведущие диалог, имеют в сценическом куске равное значение. Не случайно в театральной практике привилось обозначение кусков пьесы именем одного персонажа. Например, «сцена Бобчинского», «сцена Кочкарева» и т. д. Ведь выражение «сцена Бобчинского» отнюдь не указывает на то, что Бобчинский один на сцене, оно указывает на то, что в данном отрезке пьесы важнее всех Бобчинский, сколько бы действующих лиц на сцене ни находилось.



10. Первая встреча Маргерит Готье (З. Райх) с бароном де Варвиль. (Мейерхольд показывает актеру П. Старковскому.) Маргерит: «Как?!. Уже… Здесь?!». Диалог в первой позиции



11. Первая встреча Маргерит Готье с бароном де Варвиль. Диалог в третьей позиции. Снимок сделан из центра зрительного зала при перпендикулярном положении аппарата к портальной рамке сцены

Два актера, ведущие между собой диалог, могут занимать на сцене только три позиции (рис. 9). Мы опускаем те случаи, когда режиссер сознательно нарушает непосредственное общение между партнерами. Например, в «Учителе Бубусе» Мейерхольд ставил двух партнеров по краям просцениума и строил диалог, обращая их лицами в зрительный зал.

Первая позиция — когда оба партнера находятся по отношению к зрительному залу в профиль (рис. 10). Мы уже указывали на то, что профиль — ракурс для актера значительно менее выразительный, чем à trois quarts. Правда, здесь два партнера в равном положении (в одинаково невыгодном), но эта «справедливость режиссера» большей частью вредна для спектакля, так как ставит главного актера данного куска не в самое выгодное для него положение. Такая позиция в диалоге была распространена в натуралистическом театре.

Вторая позиция, когда один актер стоит лицом, а другой — спиной к публике, настолько явно невыгодна для обоих исполнителей, что почти никогда не встречается в театральной практике. Оба актера — в необъемном ракурсе, причем тот, кто стоит спиной, целиком загораживает актера, стоящего лицом к публике.

Наконец, третья, со всех сторон наивыгоднейшая позиция (рис. 11), когда главный в данном куске пьесы актер стоит à trois quarts, несколько глубже второго актера, отвернувшегося от публики до полупрофиля. Соединив ноги этих актеров прямой линией, мы получим на прямоугольнике сцены диагональ. Преимущества этой позиции в диалоге следующие:

а) главный актер сцены в наивыгоднейшем ракурсе;

б) главный актер сцены целиком открыт для зрителей;

в) значение главного актера сцены подчеркнуто (актер сравнительно выделен);

{121} г) ракурс второго актера объемен и поэтому с нашей точки зрения даже выгоднее, чем в первой позиции (профиль). Фотографии на рис. 10 и 11 сделаны одновременно с разных точек зрения. На них изображена первая встреча Маргерит Готье с бароном де Варвиль. Маргерит возвращается из оперы домой, и перед ней неожиданно возникает вечно преследующий ее барон:

Маргерит. Как?! Уже?!. Здесь?..

Варвиль: А разве мне не суждено всегда ждать вас?

Маргерит. А разве мне суждено всегда видеть вас?

Варвиль. Пока вы мне не откажете от дома, я буду приходить.

Маргерит. Да, я не могу вернуться к себе, чтобы не застать вас…

Этот экспозиционный момент пьесы чрезвычайно важен в развитии будущей драмы Маргерит Готье. В нем должны быть раскрыты взаимоотношения Маргерит и барона, причем с драматической точки зрения, конечно, важнее зафиксировать отношение Маргерит к Варвилю, а не Варвиля к Маргерит. Естественно поэтому, что Мейерхольд в первый момент встречи сталкивает их на диагонали (рис. 11), для того чтобы сразу же, в первой реплике Маргерит («Как?! Уже?!. Здесь?..»), дать возможность актрисе наиболее выразительно передать чувство неприязни к Варвилю.



12. Варвиль: «Разве мне не суждено всегда ждать вас?»



13. Маргерит: «Да, я не могу вернуться к себе, чтобы не застать вас…»



14. Варвиль: «Мне не везет. До свидания, Маргерит». Маргерит: «Прощайте». Вид сцены из реального зрительного зала



15. То же, что на фото 14. Снимок сделан из воображаемого зрительного зала

Внутренний смысл этой сцены и ее ритмический ход таковы, что она требует нескольких переходов и остановок. Маргерит отходит, барон корректно наступает. Это дает возможность Мейерхольду, сохраняя диагональную позицию, на один момент переменить местами Маргерит и барона (рис. 12). Мейерхольд это делает в самый важный момент игры барона, когда он произносит фразу, определяющую наиболее полно его отношение к Маргерит (Варвиль. «Разве мне не суждено всегда ждать вас?»). Дальше новое движение и новая остановка, в другой {122} части сцены, но снова в направлении диагонали (рис. 13).

Благодаря общему диагональному построению всего сценического пространства диагональная позиция в планировке мейерхольдовских диалогов всегда получается естественной. А в традиционном павильоне, где задний план идет параллельно рядам зрительного зала, диагональное расположение в диалогах получается искусственным, театрально-условным в плохом смысле слова. Это особенно заметно в тех случаях, когда партнеры, ведущие диалог, связаны меблировкой. На рис. 14 и 15 даны фотографии, снятые одновременно с двух различных точек зрения, — конец пятого явления (Варвиль. «Мне не везет. До свидания, Маргерит». — Маргерит. «Прощайте»). На этом примере мы видим еще раз все преимущества положения на рис. 14, то есть снятого из реального зрительного зала Театра Мейерхольда. Для того чтобы в традиционном павильоне не получилось того, что у нас на рис. 15, режиссеру пришлось бы расположить мебель нарочито, специально, вне общей фронтальной композиции.

## 3

В произведениях живописного, музыкального или сценического искусства мы часто наблюдаем стремление художника к замкнутости, к ограничению композиционного полотна. В живописи можно найти много таких примеров, особенно в искусстве чинквеченто; в музыке мы укажем хотя бы на партитуры Хиндемита, Шенберга, Стравинского, в которых композиторы отказываются от симфонической разработки темы и от возможности использований оркестрового tutti, выражая свои художественные идеи средствами камерного состава оркестра; наконец, в сценическом искусстве мы напомним о финальной сцене мейерхольдовского «Ревизора», где множество гостей, пришедших в дом городничего, группируются на маленькой площадке, расположенной в центре пустой сцены.

Гораздо сложнее расширить границы произведения, дать максимальное развитие полотна, выбранного для реализации замысла. Когда к этому стремится режиссер (особенно при построении спектакля в сцене-коробке), он закономерно обращается к диагонали как к самой длинной линии на площадке сцены.

Вспомним первое появление Маргерит — ее знаменитый стремительный пробег с двумя юношами «в упряжке» (рис. 16).

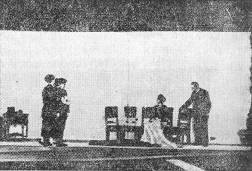
Насколько эта сцена потеряла бы в своей выразительности, если бы движение группы не было направлено по диагонали. Благодаря диагональному направлению линия движения удлинилась вдвое. Ведь если бы группе Маргерит пришлось двигаться параллельно рядам зрительного зала, она, чтобы остаться в пределах сцены, вынуждена была бы остановиться, пробежав немного дальше ее середины. Уже не говоря о малой выразительности ракурса этого движения, благодаря направлению по диагонали группа Маргерит попадает в чрезвычайно выгодную часть сценической площадки — в правую часть просцениума.

## 4

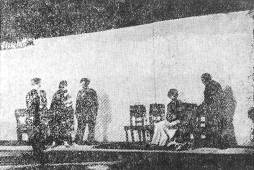
Мы приводим три примера из первого эпизода «Дамы с камелиями». Каждый пример состоит из двух фотографий, сделанных во время черновой планировочной репетиции одновременно, но с двух различных точек зрения. Один аппарат фотографирует с оси, соединяющей центр сцены с центром зрительного зала, а другой — с линии, перпендикулярной к диагонали, восстановленной примерно из ее середины (вспомним уже практиковавшийся нами поворот оси на 30°). Такая двойная {123} съемка дает возможность наглядно показать, как выглядит одна и та же сцена в диагональной композиции, то есть в данной постановке Мейерхольда, и как она выглядела бы во фронтальном решении.



16. Первый выход Маргерит Готье



17. Цветы от барона де Варвиль в диагональной композиции



18. То же, что на фото 17, во фронтальной композиции

Конечно, ни одного режиссера не могло бы удовлетворить такое расположение актеров, как на рис. 18. Он обязательно прибегнул бы к условному ступенчатому расположению актеров, стоящих друг за другом. В результате у него получилась бы та же диагональная линия этих трех актеров, что и у нас на рис. 17, но с той лишь разницей, что на нашем примере диагональная линия получается естественно, в результате общедиагональной композиции всей сцены, а у этого режиссера диагональ была бы крайне искусственна, фальшива (рис. 19).

На примере рис. 20 и 21, пожалуй, еще яснее видно, что естественное диагональное положение дивана в условиях традиционной павильонной композиции неминуемо было бы также диагональным. Но это была бы такая же неприятная условность, как обязательное диагональное направление боковых стен традиционного павильона (боковые стены павильона обычно не составляют с задней стеной прямого угла; угол, ими образуемый, всегда несколько больше прямого). Эта условность неприятна потому, что она создает искусственную глубину (перспективу), что является в театре, оперирующем естественной глубиной, величайшей эстетической нелепостью.

Остановимся несколько подробнее на последнем примере (рис. 22, 23 и 24). С точки зрения наилучшей видимости каждой фигуры в сложной мизансцене особые свойства диагональной композиции очевидны.

Все восемь фигур участников сцены на рис. 22 отлично видны из зала, в то время как на рис. 23 хорошо видны только четыре фигуры переднего плана. {124} В данной сценической ситуации движение по диагонали, конечно, является наивыгоднейшим. Ведь есть еще только одно возможное направление — это движение в глубину сцены (рис. 24), которое в данном случае совсем неприемлемо, так как две фигуры последней пары закрывают всех остальных актеров.



19. То же, что на фото 18, в искусственном диагональном построении положения трех актеров при общей фронтальной композиции сцены



20. Олимпия в гостях у Маргерит («Сцена на диване») в диагональной композиции



21. То же, что на фото 20, во фронтальной композиции

Для ясности изложения мы искусственно разбили наши примеры на несколько групп, иллюстрирующих в отдельности ряд особенностей диагональной композиции. На самом же деле каждый наш пример может служить почти всесторонней иллюстрацией. Если мы возьмем ту же сцену движения гостей Маргерит парами (рис. 22), то увидим, что помимо выгодной группировки, в которой актеры не закрывают друг друга на протяжении всего перехода, в этой композиции все актеры расположены в объемном ракурсе и движутся в самом длинном направлении. В данной сцене это очень важно.

## 5

Первые попытки разрешить противоречие между трехмерным телом актера и двухмерной организацией сценического пространства театра-коробки относятся к началу режиссерской деятельности Мейерхольда, к его работам в Театре Комиссаржевской в 1906 году. Мейерхольд в работах того периода пытается сделать тело актера двухмерным, подчинив его таким образом законам живописной плоскостной композиции. В ряде постановок («Гедда Габлер», «Сестра Беатриса», «Вечная сказка», «Пелеас и Мелисанда») он развивает один и том же постановочный принцип. Задний план декорации выдвигается на авансцену (например, в «Гедде Габлер» глубина сцены была раскрыта всего на 5 аршин) и устанавливается фронтально (рис. 25). Это сводит всю систему декорации к живописному панно.

Благодаря такой композиции сцена делается настолько мелкой, что актеру приходится почти совсем отказаться от движения в глубину. В его распоряжении остается возможность двигаться только в одной плоскости (al fresco), вдоль декорации заднего плана. Но Мейерхольд этим не ограничивался. Для того чтобы слить тело актера с фоном задника-панно, для того чтобы оно выглядело как барельеф, как фреска, режиссер искусственно его распластывал, делал плоским, условным, вписывая его в живопись Сапунова и Судейкина. При открытии занавеса на этих спектаклях зал почти всегда оглашался аплодисментами. Открывавшаяся {125} картина действительно заслуживала этого, так она была закончена и гармонична. Но стоило только актерам начать двигаться (пусть в одной плоскости!), как иллюзия гармонии неизбежно рушилась. Движение, даже стилизованное, разрушало искусственно созданную гармонию. Не случайно эти спектакли были статическими[[81]](#footnote-82). В «Гедде Габлер» отдельные персонажи имели даже постоянные позы. Так, например, для Бракка была взята поза фавна у постамента, а для Гедды — поза царицы на троне.



22. Гости Маргерит Готье под звуки торжественного марша идут к столу. Диагональная композиция



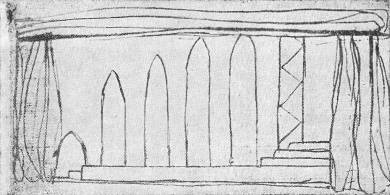
23. То же, что на фото 22, во фронтальной композиции



24. То же, что на фото 23, в оставшемся возможном направлении движение в глубину

Очень скоро Мейерхольд осознает, что такой метод планировки противоречит природе театра, так как превращает актера в придаток к искусству живописца, в живописную краску большой картины. В своей речи на заседании совета театра Комиссаржевской в начале второго сезона Мейерхольд говорил, что следует решительно отказаться от игры актера в условиях декоративного панно, так как этот прием ведет к театру марионеток и его можно рассматривать как художественный курьез.

В постановке пьесы Ф. Сологуба «Победа смерти» Мейерхольд впервые пробует отойти от плоскостной композиции спектакля. В центре сцены было построено несколько ступеней лестницы, ведущей в глубину (отказ от ограничения движений актера только вдоль сцены). Но задний план по-прежнему был сильно вынесен вперед, расположен фронтально и нес на себе следы прежних задников — панно. Тем не менее эту постановку следует считать переломной в мейерхольдовских {126} исканиях гармонии актера и сценического пространства (рис. 26).



25. «Сестра Беатриса» М. Метерлинка. Театр В. Ф. Комиссаржевской. Планировочный рисунок Вс. Мейерхольда. 1906 г.

В работе над драмой Л. Андреева «Жизнь человека» (1907) Мейерхольд, последовательно продолжая все те же поиски, пришел, по существу, к отказу вообще от всякого сценического окружения актера. Вот что писал сам Мейерхольд в своих режиссерских примечаниях к этой постановке: «Пьеса поставлена была мною без декораций, как их обыкновенно принято понимать. Вся сцена завешена была холстами; не так, однако, как это было в “Балаганчике” (речь идет о первой редакции. — *Л. В*.), там холсты развешивались на обычных планах, занимаемых декорациями; здесь завешены были самые стены театра, самые глубокие планы сцены, где обыкновенно изображаются “дали”. Убраны были совсем: рампа, софиты и всяческие “бережки”. Получилось “серое, дымчатое, одноцветное” пространство»[[82]](#footnote-83).

На зарисовке художника Любимова (рис. 27) видно, что свет был установлен так, что не достигал стен театра. Это и создавало впечатление безвоздушного пространства, в котором может торжествовать трехмерное тело актера, не связанное никакими двухмерными композициями.

Отказ вообще от всякого декоративного оформления был закономерным этапом в становлении мысли о том, что трехмерное тело актера требует трехмерной организации пространства. С этого времени начинаются последовательные, но самые разносторонние искания Мейерхольда в этой области: переход от метода панно к методу скульптурной постановки, далее к первым конструкциям (мост в «Незнакомке») и, наконец, к орхестре, вписанной в полукруглый амфитеатр, усеченный конструктивной эстрадой, совсем как в театре Эсхила («Балаганчик», рис. 28) в блоковском спектакле, поставленном в зале Тенишевского училища (1914).

Не требует особых доказательств то, что в спектакле, построенном на площадке, вписанной хотя бы даже наполовину в окружение зрителей, не может быть двухмерной композиции. В театре, где взоры двух зрителей могут встретиться под прямым углом, дворец, нарисованный на холсте, для одного зрителя будет дворцом, а для другого — лишь тонким куском тряпки.

Трехмерной организации сценического пространства посвящены технологические искания Мейерхольда послереволюционного периода. На первых этапах это утверждение принципов почти абстрактной конструкции, доведенное в «Великодушном рогоносце» {127} до предела (рис. 29), а в дальнейшем разработка новых, гораздо более сложных систем организации трехмерного пространства, приближающихся к подлинному реализму, но реализму, не покушающемуся на условную природу театра.



26. «Победа смерти» Ф. Сологуба. Театр В. Ф. Комиссаржевской. Рис. А. Любимова. 1907 г.



27. «Жизнь человека» Л. Андреева. Театр В. Ф. Комиссаржевской. Рис. А. Любимова. 1907 г.

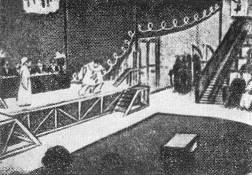
С этой точки зрения решение «Дамы с камелиями» — интереснейший этап в творчестве Мейерхольда. В интерьерной пьесе, требующей замкнутой, интимной планировки и в то же время связанной с архитектурой театра-коробки, Мейерхольд сумел преодолеть традиционный павильон, создав трехмерно организованное пространство. Ведь плоскость диагонали, на фоне которой развивается почти вся пьеса, — трехмерна. Для этого достаточно сравнить рис. 30 и 31. В первом случае мы видим объемное тело актера в объемном пространстве. Это происходит потому, что актер проектируется на фон, имеющий различную глубину (естественное следствие трехмерной композиции). Совсем иное впечатление получается при фронтальном расположении фона. На рис. 31 перед нами объемное тело актера на плоскости. Оно не вписано в фон, так как может быть спроектировано только в одной плоскости. Оно как бы приплюснуто к декорации.

Постановку «Дамы с камелиями», с нашей точки зрения, можно рассматривать как значительный этап в поисках композиционной гармонии актера и сценического пространства в театре-коробке.

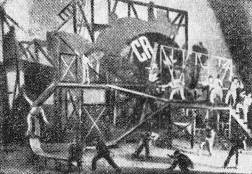
Проект нового театрального здания ГОСТИМа, в котором разрушался принцип барочного театра (рис. 32), — начало нового периода в режиссерской деятельности Мейерхольда, подготовленного всей предшествующей эволюцией мастера.

Post scriptum

Большой интерес представляли занятия С. М. Эйзенштейна со студентами режиссерского факультета ВГИКа, проводившиеся им в 30‑е годы. В 4‑м томе его Избранных сочинений опубликованы его лекции. В одном из разделов Эйзенштейн, в частности, подробно останавливается на разборе пространственного решения оперы Шостаковича «Екатерина Измайлова» (со ссылками в качестве примера на постановку этой оперы в Музыкальном театре-имени Вл. И. Немировича-Данченко) и на анализе композиции мейерхольдовской «Дамы с камелиями». Рассуждения Эйзенштейна о планировке «Катерины Измайловой» велись в плане учебно-педагогической практики для студентов-режиссеров, а спектакль Мейерхольда рассматривался в качестве образцового примера. Эйзенштейн {128} говорил: «Конечно, подобных спектаклей следует искать не в пространственно беспомощных предприятиях, а в театрах большой пластической культуры»[[83]](#footnote-84), не там, где мы имеем дело с «безумным нагромождением пространственно безотносительно разрешенных сцен, сценочек, мизансцен, мизансценочек и планировочек, чем являются на девяносто процентов работы наших театров (оставшиеся десять процентов целиком поглощаются театром Мейерхольда, единственным театром, хранящим еще в своих разрешениях практику пространственной закономерности)»[[84]](#footnote-85).



28. «Балаганчик» А. Блока. Спектакль Студии Вс. Мейерхольда в зале Тенишевского училища. Рис. Г. Маркова. 1914 г.



29. «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка

Анализируя пространственное решение «Дамы с камелиями», С. М. Эйзенштейн рассматривал принцип планировки по диагонали и ссылался на мою публикацию, оспаривая не только ряд выдвинутых положений, но и самый подход к предмету исследования. Думаю, что критика Эйзенштейна во многом основывалась на недоразумении. В частности, я имею в виду его утверждение о моей якобы фетишизации диагонального принципа. «В связи с этой постановкой, — писал Эйзенштейн, — делается попытка возвести “принцип диагонали” не только в композиционную закономерность данного спектакля, но и вообще в программно-принципиальный “лозунг” (см. статью Л. Варпаховского “О диагональной композиции” в журнале “Театр и драматургия”, 1934, № 2». И несколько далее: «Диагональ — не более как одно из частных решений. Совершенно так же как фронтальная линия, как все возможные и все мыслимые пространственные разрешения»[[85]](#footnote-86).

Эйзенштейн мог так понять мою работу только потому, что не был знаком с другими моими исследованиями вопросов сценической композиции, сделанными в те же годы. В январе — феврале 1934 года мною были прочитаны в ГИТИСе лекции о диагональной композиции на основе планировок «Дамы с камелиями», о композиции по кругу на основе мейерхольдовских планировок «Жизни человека» Л. Андреева, «Мандата» Н. Эрдмана и «Учителя Бубуса» А. Файко и о фронтальной композиции на основе анализа мизансцен третьего акта «Шлюк и Яу» Г. Гауптмана, «Сестры Беатрисы» М. Метерлинка, {129} «Доходного места» А. Островского, сцены сплетни из «Горе от ума» А. Грибоедова и финала спектакля «Последний решительный» Вс. Вишневского. Не моя вина, что напечатанной оказалась лишь одна из этих работ о диагонали, а другие затерялись в архивах и до сих пор не найдены. Если бы первой и единственной была бы напечатана, скажем, работа о планировках «Мандата» и «Бубуса», меня с тем же успехом можно было бы обвинять в фетишизации принципа кругового построения.

В работе о диагональной композиции, которая была написана в период планировочных репетиций спектакля «Дама с камелиями», я отнюдь не ставил перед собой задачу доказать, что диагональная композиция имеет преимущества перед всеми другими принципами организации сценического пространства. Цель у меня была другая. Я хотел последовательно и возможно более объективно установить особенности построения данной конкретной системы организации пространства. Я отлично понимал, что для решения одних творческих задач наилучших результатов можно добиться, применяя, скажем, законы прямой перспективы, а для других — законы обратной перспективы. Но при этом все же нельзя не отметить, что в диагональном решении пространства имеется действительно множество неоспоримых достоинств. И сам Эйзенштейн, как мы увидим, это отлично понимал и в своем творчестве нередко обращался именно к диагонали.



30. Артюр (А. Консовский) в диагональной композиции. Трехмерное тело артиста вписано в трехмерно организованное пространство

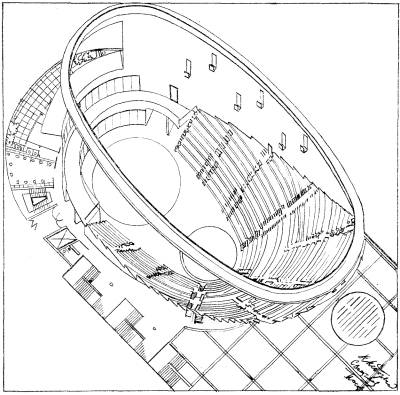


31. То же, что на фото 30, во фронтальной композиции. Объемное тело актера на плоскости

Так произошло и в данном случае. Разбирая со своими учениками варианты планировочных композиций «Катерины Измайловой», Эйзенштейн очень подробно останавливается на планировке сцены в спальне в доме Измайловых. Центром всей композиции он избирает большую супружескую кровать, на которой происходят и «любовные утехи» Катерины с Сергеем, и убийство мужа. На протяжении нескольких уроков режиссерский класс Эйзенштейна был занят исключительно поисками положения кровати на площадке сцены. То она ставилась сбоку, и это подробно обосновывалось, взвешивались плюсы и минусы такого решения, то в глубине сцены, то в самом центре. Но во всех этих поисках самым главным было даже не определение фактического места кровати на планшете сцены, а нахождение для нее наивыгоднейшего ракурса, поскольку, исходя из этого, определялись все последующие планировки для всего спектакля. Кровать сначала ставилась параллельно рампе (так, к слову сказать, ее поставил Вл. И. Немирович-Данченко в своем спектакле), потом повертывалась перпендикулярно и, наконец, была установлена по диагонали. В итоге всех примерок и рассуждений Эйзенштейн вместе со своими учениками пришел к заключению, что в данной смысловой и стилевой ситуации самым выгодным местом для размещения кровати {130} является центр сцены в положении по диагонали, то есть в ракурсе à trois quarts.

На основе такого решения Эйзенштейн в дальнейшем развертывает перед слушателями последовательный план композиции спектакля, в основу которого положена диагональ.

Я совсем не собираюсь задним числом отвечать упреком на упрек и обвинить Эйзенштейна в фетишизации «принципа диагонали». Для решения данного спектакля он действительно уместен, и, кроме того, мне хорошо известны многие другие отличные построения Эйзенштейна. Но все же хотелось бы заметить, что в своем выборе диагонали Эйзенштейн был более свободен, нежели я. Он сам рассуждал, сочиняя спектакль, а я анализировал работу Мейерхольда.



32. Вариант проекта здания Театра имени Вс. Мейерхольда. План аксонометрической проекции сцены и зрительного зала

Далее, утверждал Эйзенштейн, основным стимулом для создания диагональной композиции «Дамы с камелиями» было «прежде всего желание увеличить пространственность портала той очень маленькой театральной коробки, в которой Мейерхольду пришлось так блестяще разрешать “Даму с камелиями” (театр в Пассаже на улице Горького)»[[86]](#footnote-87). Почему-то это свое совершенно справедливое утверждение он тоже попытался направить против меня. Но разве не я писал во вступительной части своей статьи, что среди пяти свойств построения по {131} диагонали имеется «возможность максимального расширения пространственной композиции (диагональ — самая длинная линия на сценической площадке)»? Эйзенштейн это мое положение не принял во внимание, и для того, чтобы сделать свою критику более доказательной, привел в пример мою схему «реального» и «воображаемого» зрительного зала и рядом вычертил свою схему, построенную по тому же принципу. На левой стороне рисунка под моей схемой Эйзенштейн написал: «Произвольно-эстетический, не утилитарный сдвиг (сдвиг диктуется только эстетическими требованиями)», а на правой стороне, под своей схемой: «Утилитарное “увеличение” портала сцены искусственным путем — путем перенесения задника коробки на диагональ, пересекающую сцену и просцениум»[[87]](#footnote-88) (рис. 33). А несколько далее сделал неожиданное заключение: «В отличие от схемы Л. Варпаховского (слева) пластическую композицию спектакля следует выводить из иного мотива (справа)»[[88]](#footnote-89).



Сцена / просцениум

33. Схемы, приведенные С. Эйзенштейном

Обе схемы, вычерченные Эйзенштейном, совершенно точно отражают планировочные решения Мейерхольда, и их различие не в том, что одна схема построена на «произвольно-эстетической» основе (схема Варпаховского), а другая дает «утилитарное увеличение портала сцены» (схема Эйзенштейна), а в том лишь, что моя схема относится к более ранним постановкам Мейерхольда («Список благодеяний» и «Свадьба Кречинского»), в которых просцениум не был использован, а схема Эйзенштейна отражает планировочную композицию «Дамы с камелиями» с использованием просцениума. Никакого противоречия тут усмотреть невозможно, тем более что в начале своей работы я привел монтировочный план «Дамы с камелиями» (рис. 1), на котором наглядно показано, что это «утилитарное увеличение» пространства сцены дано за счет выхода диагонали за пределы портала на просцениум. В рассуждениях о предшествовавших постановках Мейерхольда я хотел всего лишь показать, что решение «Дамы с камелиями» было не случайным, а постепенно подготавливалось Мейерхольдом в других спектаклях.

В заключительной части своей работы Эйзенштейн писал:

«Не могу не сделать здесь мимолетного замечания в связи с тем, что “принцип диагонали” становится объектом самостоятельных толков в вопросах эстетики мизансцены и совершенно опускается главное и существеннейшее, а именно вопрос о мизансценном образе и образности мизансцены»[[89]](#footnote-90).

В согласии с этими словами Эйзенштейн вычертил семь планировочных схем «Дамы с камелиями» и подвергает их анализу с позиции образного решения спектакля. Очень интересно рассуждает Эйзенштейн о достоинствах и недостатках мейерхольдовской постановки с точки зрения развития драмы Маргерит Готье. Его доводы убеждают полностью. Но в моей работе ставились совершенно другие задачи. Я отнюдь не исследовал постановку «Дамы с камелиями» {132} с точки зрения идейно-художественного решения спектакля. Передо мной стояла задача выявить технологические особенности мизансценирования по диагонали как одного из способов планировки. Да и не могло быть иначе. Эйзенштейн написал свое исследование после того, как вышел спектакль, я же проводил свою работу в период, когда Мейерхольд планировал первый эпизод, когда спектакль еще только сочинялся. Таким образом, моя работа о технологических свойствах диагонали писалась не в плане художественно-критической оценки, а как бы в помощь создающемуся произведению. Я выявлял особенности композиции ab initio, а Эйзенштейн — post factum. Это два совершенно различных подхода, и, думаю, что оба они вполне правомочны. В исследованиях, скажем, в области живописи мы также находим различные подходы: одни изучают составы красок, другие — их сочетание на полотне художника. Стоит ли возвращаться к проблеме Козьмы Пруткова: «Что важнее — живот или ноги?» И то и другое равно необходимо.

В отличие от Эйзенштейна, Мейерхольд придавал большое значение самостоятельному изучению технологии мизансцен. Он являлся по существу редактором данной публикации, неоднократно принимал участие в ее обсуждении и впоследствии в плане изданий Научно-исследовательской лаборатории при ГОСТИМе предлагал в дополнение к публикации режиссерского экземпляра «Дамы с камелиями» приложить эту работу о диагональной композиции[[90]](#footnote-91).

Когда теперь, по прошествии почти сорока лет, я перечитываю свою раннюю работу, то не могу не испытывать чувства удовлетворения от того, что в ней, пусть не во всем совершенно и обстоятельно, но впервые дана попытка чисто технологической разработки одного из частных вопросов сложного искусства режиссуры.

1933 – 1972

# **{133}** Дороги расходятся

{134} В 1913 году литературный критик Юрий Айхенвальд оповестил публику о смерти театра. Он прочитал на этот счет несколько докладов и, наконец, опубликовал реферат в печати[[91]](#footnote-92).

«Я думаю, что театр переживает в наше время не кризис, — возглашал Айхенвальд, — а конец».

«Конец театра, — находим мы далее, — наступил потому, что театр и не начинался».

Театр, по мнению Айхенвальда, есть лишь иллюстрация драмы, как «книжка с картинками».

«Современному читателю (разрядка моя. — *Л. В*.), избраннику высшей культуры, сцена, “позорище”, становится все более и более ненужной».

Ниспровергатель театра Айхенвальд переименовал почему-то театрального зрителя в читателя и затем, уже вполне последовательно, потребовал тишины, одиночества и зеленой лампы.

Но позвольте, — возмущались защитники театра, — спектакли посещают не читатели, а зрители. С таким же успехом можно было бы заявить, что современному меломану не нужны картинные галереи. Мы, зрители, ходим в театры, чтобы насладиться искусством актера.

Насладиться искусством актера? — не унимался Айхенвальд. Не того ли самого актера, от которого теоретики театра предложили отказаться в пользу марионетки?

Конечно, трудно было бы спорить с Айхенвальдом, если бы он выступил не против театра вообще, а только против полярных тенденций, возникших в театрах того времени. С одной стороны, это был театр, по существу ограничивавший себя задачей прочитать пьесу вслух, с другой стороны, театр, основанный на декадентских мечтаниях Гордона Крэга о марионетке. Оба эти направления начисто отвергали то, что делает театр искусством вечным и независимым. Актер уступил первенствующее место режиссеру, художнику, композитору, коппелиусу. Удивляет только, что Айхенвальд выступил со своими тезисами вскоре после того, как в сезоне 1910/11 годов были созданы такие театральные шедевры, как «Братья Карамазовы» в Художественном и «Дон-Жуан» в Александринском театрах. Неужели же в первом случае Айхенвальд узрел всего лишь чтение романа в лицах, а во втором — в игре Юрьева и Варламова — бездушных кукол?!

Прошло полвека. О претенциозном выступлении Айхенвальда, естественно, забыли, ибо театр не только не умер, но продолжал успешно развиваться и вписал немало удивительных страниц в искусство нового времени. Мы бы и сейчас не вспомнили о пророчествах Айхенвальда, если бы не выступление в печати Михаила Ромма.

В своей статье «Поглядим на дорогу»[[92]](#footnote-93) он, к нашему огорчению, в значительной мере повторил тезисы Айхенвальда не только по выводам, но и по существу доказательств.

Я весьма далек от мысли сопоставлять и сравнивать исходную позицию Михаила Ромма, одного из выдающихся наших теоретиков и практиков кинематографа, жизнь которого так неожиданно оборвалась в расцвете его деятельности, с позицией дореволюционного критика Айхенвальда. Совершенно разными историческими условиями вызвано их негативное отношение к театру, и выступали они, конечно, {135} с разных общественных позиций. Однако объективно их утверждения сомкнулись. Вероятнее всего, М. И. Ромм и не вспомнил об Айхенвальде. На его концепцию скорее оказали влияние теории ЛЕФа и Пролеткульта 20‑х годов, призывавших к замене театра массовым действом, а профессиональных актеров — самодеятельностью.

По-видимому, к выводам о ненужности театра М. И. Ромм пришел еще и потому, что сам театр работал в те годы недостаточно успешно, что в его искусстве чувствовалась непреодоленная архаичность. Понимая эту неудовлетворенность, я вместе с тем не мог согласиться с выводами М. И. Ромма. Поэтому выступление М. И. Ромма заставило меня, режиссера театра, лишний раз задуматься о первоосновах нашего дела, об эстетических принципах, на которых веками держится сценическое искусство, — словом, о том, о чем все мы думаем редко, что обычно считаем само собою разумеющимся. Кто-то из нас, людей театра, непременно должен был принять приглашение М. И. Ромма «поглядеть на дорогу» и попытаться увидеть завтрашний день нашего искусства. Так возник мой ответ М. И. Ромму, напечатанный в 1962 году в сборнике «Режиссерское искусство сегодня».

С тех пор прошло более десяти лет и, казалось, можно было бы поставить точку, тем более что смерть М. И. Ромма сделала сегодняшние споры, увы, вчерашними. Однако жизнь показывает, что это далеко не так. Например, в 1972 году в американском журнале «Publisher’s weekly» вновь ставится вопрос о замене театра, и на сей раз, прошу обратить внимание, кинематографа телевидением. Как видим, театральное искусство отнюдь не застраховано от новых атак, и поэтому возвращение к полемике с М. И. Роммом обращено не столько в прошлое, сколько против новых попыток похоронить искусство театра.

Говоря о развитии искусства при коммунизме, М. И. Ромм затронул вопрос и о будущем театра.

«Что же станет с театром к тому времени? Исчезнет ли театральное зрелище с лица земли? Останутся ли отдельные театры в виде своеобразных резерваций, своего рода музеев, или театр все же будет жить?»

Поставив эти вопросы, М. И. Ромм тут же приводит цитату из высказываний Энгельса: «Все живущее в конце концов заслуживает смерти». Казалось бы, никакой неопределенности здесь нет. Из контекста приведенных абзацев напрашивается единственный вывод: театральное зрелище с лица земли исчезнет, остатки его можно будет найти в музеях, театр умрет.

Но М. И. Ромм, почувствовав, что высказался слишком резко и определенно, спешит сделать оговорку:

«Разумеется, я не хотел бы, чтобы эта цитата (“Все живущее в конце концов заслуживает смерти”. — *Л. В*.) была понята в слишком прямолинейном смысле. Театр, разумеется, будет жить, будет существовать и даже (!) развиваться. Мало того, я полагаю, что количество театров резко увеличится, — но театры очень изменятся».

Что же, в конце концов, театр заслуживает смерти или же будет жить и развиваться?

Сообщая читателю, что «театры очень изменятся», М. И. Ромм, оказывается, имел в виду действительно существенные «изменения», а именно ликвидацию профессионального театра и вытеснение его театром самодеятельным.

«Уже сейчас в нашей стране можно наблюдать, — пишет М. И. Ромм, — стремительный рост театральной самодеятельности. От любительских кружков {136} самодеятельность постепенно переходит к форме самых настоящих и иногда очень хороших театров. Недавно я видел спектакль самодеятельного театра завода имени Лихачева в Москве. Может быть, некоторые актеры уступали в мастерстве профессиональным артистам профессиональных театров, но спектакль по уровню действия, по культуре, по спаянности и воодушевленности коллектива, наконец, по артистичности был не хуже спектаклей многих московских театров, а может быть, даже и лучше.

Количество самодеятельных театров будет все больше и больше возрастать. Чем ближе будем мы подходить к коммунизму, тем шире будет становиться сеть свободных от денежных пут театров, каждый из которых может опираться на свой круг зрителей — любителей именно этого театра. Театр станет черпать и свои актерские силы именно в этом круге зрителей».

И несколько дальше: «Огромная сеть самодеятельных театров… может служить актерской и режиссерской базой для всечеловеческого массового искусства, искусства более сложного, требующего больших затрат труда и времени при создании каждого произведения, — для кинематографа. Лучшие из театральных актеров — те, которые окажутся достойными представлять человека на экране для всего народа, — будут сниматься в кинематографе рядом с чисто кинематографическими актерами. Лучшие из режиссеров театра — те, которые окажутся способными создавать произведения искусства, интересные для всего народа, — придут в кинематографию».

«Таково будет, — заключает М. И. Ромм, — соотношение между кинематографом и театром в довольно близком будущем».

Вот на каких началах в представлении М. И. Ромма театр «будет жить, будет существовать и даже развиваться». Место профессионального театра займет театр любительский, а наиболее способные любители — актеры и режиссеры — получат право на профессиональную работу в кинематографе рядом с профессиональными киноактерами и кинорежиссерами.

Мне кажется, что в подобных рассуждениях содержится микроб пренебрежения к театру.

Действительно, вместе с ростом материальных благ, с развитием науки, культуры и техники возрастет и значение искусства в жизни общества, увеличится число людей, занимающихся искусством. И хотя человечество в своем развитии идет ко все большей специализации и профессионализму, человек будущего, видимо, получит огромные возможности работать и творить на любительских началах во всех областях науки и искусства. Наряду с любителями-математиками и любителями-историками, несомненно, будут существовать любители-артисты и любители-кинематографисты. Но в то же время расцвет науки и искусства потребует специализации и высокого профессионализма не только от инженеров и ученых, но и от людей, посвятивших себя искусству.

Собственно говоря, против необходимости существования в будущем профессионального искусства М. И. Ромм и не выступает. Для профессионального кинематографа он соответствующее место оставил. Ликвидацию профессионального искусства М. И. Ромм распространил только на театр. Скажем еще точнее — только на драматический театр. Его идеи, естественно, не распространяются на театры оперные и балетные. Как-никак, а певцам и танцорам-любителям не угнаться за своими коллегами-профессионалами, с самых юных лет и до старости отдающими свою жизнь ежедневным специальным занятиям. Только дилетантизм, проникший, к сожалению, в {137} современное драматическое искусство, мог дать повод к рассуждениям о замене профессионального драматического театра театром любительским. Ведь не может же прийти в голову мысль о замене, скажем, китайского артиста Мей Лань-фана артистом-любителем. Это так же невозможно, как заменить виртуоза-скрипача или виртуоза-пианиста самым одаренным дилетантом. То же относится и к драматическим артистам современного психологического театра, если только они действительно, подобно своему учителю К. С. Станиславскому, ежедневно, ежечасно, всю жизнь занимаются совершенствованием своей внутренней и внешней техники.

Всем известны достижения любительского театра. Мне как-то довелось поставить одну пьесу со студентами и аспирантами механико-математического, физического и химического факультетов Московского университета. Несмотря на весьма благосклонное отношение, какое встретил спектакль, мы все отлично понимали, что наша работа — всего лишь подступы к овладению сложной профессией актера. Достоинства, присущие этому спектаклю (свежесть, увлеченность и высокий интеллект исполнителей), можно было в равной мере наблюдать и в работах любительского кинокружка того же Московского университета.

К слову сказать, вместе с ростом самодеятельного театра растет и самодеятельный кинематограф. На профессиональный экран вышло несколько фильмов, снятых любителями. Все мы видели когда-то очерк «Петропавловская крепость» геофизика Распопова. Стоит вспомнить также итоги международных фестивалей кинолюбителей, проходивших в Чехословакии и Югославии. Некоторые из показанных там фильмов дают нам право повторять вслед за М. И. Роммом, что они ничем не хуже многих профессиональных фильмов, которые нам приходится видеть. И тем не менее на основании всего этого я не сделаю вывод, что кинолюбительство в условиях расцвета самодеятельных искусств придет на смену профессиональному кинематографу и что лучшие из киноактеров-любителей получат право играть в драматических спектаклях рядом с театральными актерами.

Я думаю, что главная ошибка М. И. Ромма содержится в аксиоматической части рассуждений. Если Айхенвальд провозглашает смерть театра с позиций литератора («Современному читателю… сцена… становится все более ненужной»), то М. И. Ромм хоронит театр с позиций кинематографиста («Все, что можно сделать в театре, можно сделать и в кинематографе (разрядка моя. — *Л. В*.), причем, с моей точки зрения, сделать в лучшем качестве»).

Обоих критиков объединяет не только идея отрицания театра, но и выбор примеров и доказательств. Так, оба они ссылаются на ночные очереди-лотереи за билетами в дореволюционный МХАТ. Столкнувшись между собой, их доводы взаимно уничтожаются. Получается так: нет очереди за билетами во МХАТ — плохо, есть очередь — все равно плохо.

Айхенвальд доказывает, что театр переживает не кризис, а конец, несмотря на то что «… публика не только не отвернулась от театра, но и, наоборот, обнаруживает к нему повышенное внимание, и те толпы молодежи, которые долгие часы самоотверженно дежурят на Театральной площади и в Камергерском переулке, едва ли могут служить убедительной иллюстрацией к учению о кризисе театра».

М. И. Ромм, вспоминая те же самые очереди за билетами, доказывает, что сегодня театр перестал быть учителем жизни, ибо «с тех пор население Москвы увеличилось чуть ли не вдесятеро, {138} количество потенциальных зрителей возросло раз в сто, ибо возможным зрителем стал каждый москвич, а лотерей что-то не видно».

С моей точки зрения теоретическая несостоятельность взглядов Айхенвальда, как и Ромма, проистекает из того, что они оба одинаково не принимают во внимание, что только в театре в полной мере торжествует искусство актера, искусство *вполне самостоятельное и ничем не подменяемое*. Потребность в нем возникла и существует у человека с самых древних времен наряду с потребностью в пении, в пантомиме, в танце, в музыке, в живописи, в ваянии. Сам М. И. Ромм совершенно справедливо пишет, что «потребность игры, потребность в актерском действии чрезвычайно сильна в человеке. Эта потребность корнями своими уходит в самую глубокую древность и с ней вовсе не следует бороться». Но тут же, к великому сожалению, М. И. Ромм по существу начинает эту борьбу. Во-первых, он предлагает артистов заменить любителями и, во-вторых, удовлетворять древнюю потребность человека в актерском действии с помощью кинематографа. М. И. Ромм не хочет признать, что актерское искусство в полной мере расцветает только на театральных подмостках, окруженных толпой зрителей.

Отказывая в будущем театру, М. И. Ромм вместе с тем несколько обеспокоен развитием телевидения. Он сообщает, что в США из-за телевидения количество кинозрителей уменьшилось на добрую треть. «Гордые кинематографисты, — писал он, — испытывают сейчас серьезную тревогу. Не поглотит ли телевидение кинематографию так же, как сейчас театр поглощается кинематографом? Не является ли телевидение своего рода техническим возмездием кинематографу за его агрессивную роль по отношению к соседствующим искусствам?»

И отвечает он на эти вопросы отрицательно. Мало того, если, по мнению М. И. Ромма, развитие кинематографа нанесло сокрушительный удар по театру, то развитие телевидения вследствие возникающей конкуренции, наоборот, будет только способствовать развитию кино. При этом самым главным и неодолимым преимуществом кинематографа перед телевидением М. И. Ромм совершенно справедливо считает публичность восприятия. Его рассуждения в этом направлении настолько справедливы и убедительны, что их стоит привести полностью:

«Даже если бы телевизионные экраны были в пять раз больше, просмотр кинокартин в своей комнате не может заменить просмотра ее в кинематографе, среди массы зрителей. Особенно наглядно это доказывает комедия.

Смех — явление общественное. Самый смешной комедийный спектакль не может вызвать хохот, если его смотрит в пустом зале один человек, например представитель управления по делам театров. Но посадите в этом зале две сотни любых зрителей, и все начнут хохотать. Начнет хохотать и представитель управления. Директора театров хорошо знают это правило, и когда впервые показывают комедийный спектакль начальству, то в зал непременно приглашают любых зрителей, иначе комедия провалится.

Я был свидетелем того, как очень смешную кинокомедию принимал в просмотровой кабине работник Министерства культуры. При этом находился режиссер, которому, разумеется, было не до смеха; я тоже не смеялся, ибо до этого видел комедию раз пять. Комедия прошла в гробовом молчании, и по окончании ее единственный свежий зритель сказал: “По-моему, это совершенно не смешно”. Затем картина была показана в Доме кино, где хохот {139} зрителей заглушал добрую половину реплик. Не сомневаюсь, что и тот единственный зритель тоже хохотал бы и решил бы, что комедия очень смешная.

Когда по телевидению передается эстрадный концерт прямо из зала, то, несмотря на дурное качество изображения, хохот публики заражает и телезрителей. Но вот совершенно аналогичный концерт передается из телестудии. Изображение много лучше, актеры видны яснее, голоса звучат чище, но остроты актера падают в гробовое молчание студии, — и телезрители смеются гораздо меньше, а то и вовсе не смеются, и многие остроты, которые казались смешными, когда зал был полон публики, кажутся глупыми на безучастном телеэкране. Это правило хорошо знают работники телевидения, они даже подсаживают псевдозрителей и пытаются имитировать натуральный смех, — правда, не очень удачно. А вот в радио на Западе, там просто при передаче эстрадного концерта после каждой остроты автоматически врезается громовой хохот — один и тот же для всех случаев. Без этого комедийные радиопередачи не слушают.

Когда конница Чапаева вылетает на экран, в зале неизменно раздаются аплодисменты. Эффект кадра делается общественным. А если бы вы впервые посмотрели картину дома или в маленьком просмотровом зале, этот кадр произвел бы гораздо меньшее впечатление».

Да, все это действительно так, со всем этим нельзя не согласиться. Абсолютно точно описывает М. И. Ромм разницу восприятия спектаклей и фильмов в залах пустых и в залах, заполненных зрителями.

Действительно, кинематограф имеет здесь решающее преимущество перед телевидением, и телевидение поэтому никогда не сможет поглотить кинематограф.

Но почему же М. И. Ромм столь уверенно утверждает, что театр поглотится кинематографом? Ведь если быть последовательным и продолжить его рассуждения о просмотре спектаклей и фильмов в пустых и заполненных залах, то можно найти новые, весьма существенные стороны, которые выявят преимущества театра перед кинематографом и притом значительно более важные, чем преимущества кинематографа перед телевидением. Доказательства нам подскажет сам М. И. Ромм.

«У театра, — пишет он, — есть только одна вековечная магия — это то, что творческий акт происходит на глазах у зрителя, что зритель видит живого актера. Это составляет своеобразный предмет наслаждения и для зрителя, и для актера». И далее вынужден признать: «Непосредственное общение актера со зрителем не может быть перенесено в кинематограф, и это свойство обеспечивает театру дальнейшее существование».

Я не случайно написал «вынужден признать», потому что в этом существенном признании М. И. Ромм опровергает М. И. Ромма. Может быть, именно поэтому его признание получилось неполным.

Дело не только в том, что в театре, в отличие от кинематографа, зрители видят перед собой живого актера, хотя и это существенно; суть в том, что непременным условием актерского искусства является взаимодействие двух сторон: артист — зритель.

Театр никогда не будет поглощен кинематографом потому, что творческим субъектом театра является актер, природа актерского искусства — исполнительская, а творческий процесс артиста немыслим вне контакта со зрителем.

Если быть последовательным, то нужно признать, что дело не только в коллективности реакций, конечно, имеющей огромное влияние на восприятие {140} спектакля, но в еще большей степени во влиянии, которое оказывают зрители на самый процесс театрального творчества.

Все мы знаем, как меняется творческое самочувствие актеров в период, когда заканчивается подготовительный репетиционный процесс и театр заполняется зрителями. Только с этого момента репетиционные пробы превращаются в настоящее творчество, хотя, в виде исключения, подтверждающего правило, вспышки вдохновения иногда посещают актеров и в пустом зале. А как не похож бывает один спектакль на другой! Все в нем, казалось бы, осталось без изменений: та же пьеса, те же декорации и костюмы, те же актеры, и вместе с тем вчера спектакль шел с большим успехом, зрители бурно реагировали, актеры играли вдохновенно, а сегодня все вдруг поблекло, завяло, изменилось даже содержание.

Что же случилось?

Переменился состав зрителей, и возникла новая реакция, как это бывает в сложных химических процессах, когда вместо одного элемента вводится другой.

Еще больше отличается спектакль, который идет публично, от спектакля в пустом зале. После того как актеры уже познали дыхание зрительного зала и его реакцию, только профессиональная дисциплина дает им силы доиграть тот же спектакль, если к нему приходится вернуться и провести репетицию без публики.

Как знаком каждому исполнителю и как необходим для творческого подъема зрительный зал, замирающий настолько, что подчас кажется, будто бы он колдовским образом вдруг опустел, или зал, бурно реагирующий. И как улетучивается вдохновение, когда в зале начинается кашель, непонятный шум, холодное безразличие. Актеры пытаются преодолеть разобщенность, но это не так-то легко сделать. Чаще всего они начинают форсировать голос, искусственно раздувать эмоции и в конце концов окончательно проваливают спектакль.

Взаимовлияние актера и зрителей в процессе творчества имеет настолько большое значение, что даже самые ничтожные помехи могут оказаться роковыми. Я знаю случаи, когда много раз сыгранный спектакль проваливался из-за того, что в новом помещении актеров отделила от зрителей большая оркестровая яма. Трудно играть и в ненаполненном зрительном зале, если зрители разбросаны по всему театру. Рвется невидимый проводник, гаснет вдохновение.

Говорят, что Томмазо Сальвини, когда его как-то спросили, откуда он берет силы для крика отчаяния в кульминационном месте роли, показал на зрительный зал. «Оттуда, — ответил он, — я только открываю рот. Кричит зрительный зал, а не я». Это сказано фигурально, но мысль великого трагика совершенно правильна. Без участия зрителей большое актерское искусство не рождается.

Вспомним по этому поводу слова замечательного русского артиста А. И. Южина.

«Творя на сцене, — писал он, — сценический художник или в действительности, или в воображении, но непременно чувствует, как каждый его вздох и взгляд, каждое слово и движение непременно отражаются на жизни кого-то, кто молча сидит там, в темном зале на спектакле… (разрядка Южина. — *Л. В*.). В сценическом творчестве одним из непременных условий его процесса должно быть ощущение другой, воспринимающей жизни (разрядка Южина. — *Л. В*.). Это ощущение еще сильнее тогда, когда актер, как принято выражаться, забывает о публике. Он верит тогда и чувствует, что на него глядит, его слушает, {141} с ним вместе живет тот объединенный человек, который назывался в давние, шиллеровские времена — человечеством. А на самом деле там сидят и слушают, и живут с ним люди, о которых он забыл. И мало того, что живут сами, но еще незаметно для него самого вливают в его существо силу своих переживаний (разрядка моя. — *Л. В*.). Происходит та же невидимая эманация, путем которой радий влияет на все, что к нему приближают»[[93]](#footnote-94).

Спектакль в пустом театре (или концерт в пустом зале) может достигнуть высокой степени технического совершенства и внешне походить на будущее публичное исполнение, но он никогда не будет творчески завершенным актом. Отсутствие, по выражению А. И. Южина, «эманации» нарушает основу исполнительского искусства, в котором артист и зритель — две его непременные составные части. Когда вместо зрителей или слушателей перед артистом остаются глаз кинокамеры или ухо микрофона, творчество его, лишенное питательной среды, гаснет подобно пламени, которому недостает кислорода.

Конечно, технически совершенная запись игры артиста или музыканта имеет свое большое значение, но она не может заменить живого исполнения. Самая совершенная запись Святослава Рихтера не восполнит того, что в счастливые вечера рождается под сводами Большого зала консерватории, точно так же как самое удачное выступление актера в кинематографе не может дать того наслаждения, которое получают зрители в театре. Исполнители и публика лишены счастья непосредственно воздействовать друг на друга.

Наслаждение, испытываемое нами в кино, есть наслаждение совсем иного рода, совсем иного качества. Может быть, подчас оно превосходит по своей силе впечатление от театра, но складывается оно из других элементов.

Еще одним непременным условием исполнительского искусства являются последовательность и непрерывность творческого акта в процессе исполнения.

Конечно, хороший пианист, вполне подготовленный к публичному выступлению, может в любой последовательности записывать на пленку эпизоды из сонаты или фортепьянного концерта. Но что-то мешает этим звукам стать музыкой в самом высоком смысле.

Отсутствие аудитории? Да, но и не только это.

Для полноценного творческого акта пианисту-исполнителю необходимо прожить безостановочно все произведение целиком, от первой до последней ноты. Иначе при повторении того же произведения по частям те же звуки под пальцами того же пианиста продемонстрируют лишь безукоризненную технику и будут лишь отражением ранее постигнутого эмоционального строя произведения. Так и актер в спектакле получает возможность естественного, нормального, то есть непрерывного творчества роли.

Теперь вспомним, в какие творческие условия поставлен актер на киносъемке.

По нескольку раз он повторяет одно и то же место из своей роли (ох уж эти дубли!) и нередко начинает сниматься с конца, а потом переходит к началу, подчиняясь требованиям производственно-экономического характера. И это вопиющее нарушение последовательности и беспрерывности творческого процесса не только не смущает режиссера Ромма, но, наоборот, рассматривается им как преимущество кинематографа, выгодно отличающее его от театра. «При телевизионной передаче спектакля из зрительного {142} зала, — пишет он, — все выгоды театрального зрелища пропадают, но зато сохраняются все его недостатки: связанность с непрерывным движением сценического времени».

Что с того, что за свою большую и блестящую кинематографическую жизнь М. И. Ромм тысячи раз давал команду «Мотор!» и тысячи раз наблюдал, как его ассистенты, стукая актера номерной хлопушкой чуть ли не по носу, заставляли по многу раз повторять перед кинокамерой небольшие и разрозненные эпизоды роли. М. И. Ромма не смущало, что в процессе съемок актеру нередко приходилось начинать с поцелуя, затем сниматься в сцене объяснения в любви и только уже в самом конце разыгрывать сцену знакомства. Ведь кинематограф свободен от театральных «предрассудков» и, не задумываясь, меняет местами причину и следствие.

Мои рассуждения отнюдь не направлены к тому, чтобы доказать, что театр лучше кинематографа. Я хочу лишь сказать, что это разные искусства, на разных принципах они основаны, и хотя бы поэтому одно никак не в силах заменить другое.

Я смотрю на старинные литографии, на которых изображены первые паровозы и платформы, напоминающие по своему виду кареты и ландо, и вспоминаю те далекие времена, когда изобретатели кинематографа во всем подражали театру.

Для того чтобы техническое открытие Эдисона — Люмьера стало искусством, Жорж Мельес воспользовался опытом театра. Фильмы Мельеса, с которых художественный кинематограф начинает свое летосчисление, были по существу театральными спектаклями, снятыми на пленку. Съемочный аппарат помещался в глубине маленькой студии и устанавливался неподвижно, подобно театральному зрителю, занявшему удобное кресло в середине партера. Весь фильм снимался с одной точки, одним общим планом, сцена охватывалась от края до края, последовательно сменялись декорации, точно так же как сменяются они в театральных антрактах, при обычном спектакле.

Прошло немало времени, прежде чем кинокамера приобрела подвижность и тем самым решительно изменила эстетике театра. Оторвавшись от статической точки, связанной с театральным креслом, посетитель кинематографа получил возможность следовать вместе с кинокамерой за безгранично сменяющимися объектами наблюдений, то отдаляясь от них, охватывая картину в целом, то приближаясь к ним до предела.

Естественно, на первых порах своего развития кинематограф заимствовал у театра не только технику построения спектакля, но и театральных артистов. При этом, не владея одним из важнейших элементов театра — звучащим словом, кинематограф по своей отроческой наивности искал вначале компенсации в сверхъестественном наигрыше. Посмотрите фильмы тех лет, и вас поразит степень актерской экзажерации, то есть преувеличенности. Мысли и чувства героев актеры выражали гримасами (трудно назвать иначе это вращение глазами, крайне напряженное движение мускулов лица) и безостановочной жестикуляцией, напоминающей разговор глухонемых.

Но вот на экране появился естественный человек, и всем стало ясно, что язык кино выразителен и понятен без элементов «балетной пантомимы».

Когда первые кинокритики увидели на экране, как ветер шевелит листья на деревьях и рассеивает дым, а волны морского прибоя разбиваются о прибрежные скалы, они восторженно воскликнули: «Это сама жизнь, такая, как она есть!» Иллюзию разрушало лишь {143} неестественное поведение человека — театрального лицедея. Он не сливался с окружающим миром, попавшим в объектив кинокамеры, был невозможно фальшив на фоне живой природы, среди натуральных людей, участвовавших в общих сценах и не успевших приобрести театральные навыки, не стесненных необходимостью играть перед аппаратом.

Творческие успехи немого кинематографа, овладевшего особой поэтикой нового искусства, все дальше уводили его в сторону от театра и театрального актера. Так постепенно возникло и утвердилось желание заменить играющего артиста натуральным человеком. Эйзенштейновские шедевры кино — «Броненосец “Потемкин”» и «Октябрь» — были созданы без участия артистов. Я убежден, что если бы звуковое кино было освоено лет на десять позднее, появление на экране артиста с его театральной техникой стало бы редкостью. Пути театра и немого кинематографа по мере его становления расходились все дальше и дальше.

Новое техническое открытие — фонозапись звука и его воспроизведение — вновь привело к сближению двух столь различных искусств.

Все повторилось как бы сначала.

Опять кинокамера потеряла свою подвижность, но теперь уже из-за акустических условий при синхронной съемке, а чрезмерное увлечение диалогом нарушило монтажную свободу немых фильмов. Это был период, когда кино заговорило и некоторое время было скорее говорящим, чем звуковым. В результате мы опять увидели на экранах театральные спектакли и невольно вновь вспомнили времена Жоржа Мельеса. На смену натуральному человеку вновь пришли театральные артисты, и даже Сергей Эйзенштейн, столь блестяще доказавший в период расцвета немого кинематографа силу натурального человека, при создании своих звуковых картин привлек мастеров театра — Н. К. Черкасова, Н. П. Охлопкова, А. Л. Абрикосова, Д. Н. Орлова, В. О. Массалитинову, С. Г. Бирман и других.

Потребовалось немало времени, чтобы звуковое кино во второй раз обрело свой особый язык, все более и более освобождаясь от влияния театра. Вновь наблюдается частое привлечение к съемкам «натурального человека» и все более решительный отход театрального артиста от своих театральных навыков.

«… Мы в кинематографе привлекаем типаж сплошь и рядом, — признавался в 1959 году М. И. Ромм, — а итальянцы поручают не актерам исполнение крупнейших, ответственнейших ролей (например, главные роли в картинах “Похитители велосипедов” или “Два гроша надежды”). Ни у нас, ни в Италии появление на экране подлинного человека нисколько не вредит кинематографическим актерам, не расходится с кинематографической манерой актерской работы, а наоборот, только обогащает картину, ибо жизнь может быть включена в картину органически».

Стоит только поглубже вдуматься в эти высказывания, как сразу же возникают далеко идущие выводы. Что может означать положение, когда появление на экране «подлинного человека» рядом с актером «только обогащает картину» и «не расходится с кинематографической манерой актерской работы?»

Подобное слияние двух противоположных начал (актер и натурщик) может быть естественным либо при условии волшебно быстрого овладения «подлинным человеком» сложной профессией артиста, либо при отказе артиста от «игры» и приближении его к натурщику, привлеченному в картину режиссером по типажному принципу. Я думаю, что последнее предположение {144} является единственно правдоподобным. Естественно, актеру легче перестать «играть», чем натурщику превратиться в профессионального артиста.

Из всего этого следует, что игра актера в театре и поведение его перед кинокамерой имеют принципиальное различие. Иначе чем можно было бы объяснить, что такие великие артисты, как, скажем, Федор Шаляпин и Михаил Чехов, не выдержали в кино конкуренции с лицами самых прозаических профессий, от ветеринарных врачей до парикмахеров. Пусть простят меня мастера нашего кинематографа С. Ф. Бондарчук и И. К. Скобцева, но в фильме «Сережа» они значительно уступили «натуральному» пятилетнему исполнителю заглавной роли.

М. И. Ромм определяет сегодняшние требования к актеру в кино как требования высшего порядка. Он пишет: «… постепенно кинематограф пришел к величайшей сдержанности актерской работы, к величайшей ее правдивости, к такой точности, к такой тонкости передачи чувства, какой никогда не знал ни один театр в мире».

Можно подумать, что речь идет действительно о новом, высшем этапе в развитии актерской техники, о появлении новых гениальных кинематографических Дузе и Комиссаржевской, Сальвини и Качалова. Ничуть не бывало. Образцами служат исполнители главных ролей все тех же замечательных фильмов «Похитители велосипедов» и «Два гроша надежды», то есть люди, по моему глубокому убеждению, не способные выполнить вне кинематографа самую элементарную актерскую задачу.

Но почему же в таком случае эти исполнители производят столь глубокое впечатление на зрителей?

Какими средствами достигают они этой поразительной силы воздействия?

Вспоминаю картину времен расцвета немого кинематографа «Чертово колесо». В этом фильме режиссерам Г. М. Козинцеву и Л. З. Траубергу удалось создать волнующий эпизод расправы с матросом Шориным.

Вот режиссерский сценарий данного эпизода.

1. Дверь рабочего клуба.

2. На ступеньках, ведущих к дверям, Ваня Шорин и кучка шпаны.

3. Один из шпаны делает медленное движение к Шорину.

4. Заложил руку в карман.

5. Лицо Вани Шорина.

6. Толпа шпаны.

7. Несколько человек из шпаны ближе.

8. Затягиваются папиросами, выпускают дым.

9. Сзади Вани Шорина медленно вынимают из кармана руку.

10. Один из шпаны затягивается папироской.

11. Хулиган, стоящий сзади Вани Шорина, медленно вынимает руку из кармана.

12. В кадр входит рука с кастетом.

13. Затылок Вани Шорина.

14. Лица шпаны.

15. Лицо Вани Шорина.

16. Рука с кастетом сжимается в кулак.

17. Хулиган медленно прищуривает глаза.

18. Занесенная рука с кастетом.

19. Затылок Вани Шорина.

20. Лица шпаны.

21. Хулиган взмахнул рукой.

22. Ваня Шорин покатился по ступеням.

23. Один из шпаны поднимает папиросу ко рту.

24. Рука стряхивает пепел с папиросы.

Одно лишь чтение этого монтажного листа, при элементарной способности представить эпизод на экране, создает достаточно яркое представление о происшедшей расправе.

{145} Но средствами ли актерского искусства достигается это впечатление?

Нет!

Искусство сценариста, режиссера и оператора (кинобожество в трех лицах!) способно своими собственными средствами потрясать воображение зрителей, запечатлевая на пленке натуру живую и мертвую.

Мне кажется, чем скорее освободится кинематограф от театральной актерской техники, чем ближе он подойдет к натуре, тем выше будут его достижения и одновременно тем дальше он отойдет от театра.

Не так давно вышел на экран фильм «Калина красная». Он вызвал большой интерес зрителей, получил премию на Всесоюзном кинофестивале в Баку в 1974 году. В «Правде» за 22 мая 1974 года дано развернутое интервью автора сценария, режиссера и исполнителя главной роли — Василия Шукшина.

Его высказывание весьма поучительно и симптоматично:

«В среде кинематографистов не утихают споры о том, какие темы, средства выразительности современнее, доходчивее, новее. И вот какие неожиданные ответы дает нам жизнь. Есть — если вы помните — в нашей картине очень важный для смысла эпизод встречи Егора со старушкой матерью. Мы понимали, как необходимо здесь добиться, чтобы потрясение, испытываемое Егором Прокудиным, передалось бы и зрителю. Решили уговорить сняться в крошечной сценке кого-нибудь из очень больших актрис и позвонили В. П. Марецкой. Вера Петровна дала согласие, но, к сожалению, вскоре заболела. А производство, как обычно, диктовало свои сроки. Вот тогда и дерзнули попробовать отыскать реальную судьбу, сходную с той, которая нам была нужна. Война, к сожалению, оставила нам много подобных судеб… Мы засняли документальную беседу именно с такой матерью, у которой война отняла всех сыновей. Разумеется, кое-что было дополнено поздними досъемками, монтажом, но, повторяю, в принципе это хроникальные кадры. И как удивительно: все, буквально все почувствовали неподдельность. Зритель безошибочно ощутил подлинность, мгновенно почувствовал, что здесь — сама жизнь, не “подредактированная” актерским опытом.

Смотрите, что тут могло произойти и что произошло. Любая, даже очень хорошая исполнительница в этом по сути своей “чувствительном” эпизоде жаловалась бы — за героиню — на ее одинокое, нелегкое житье. Пусть даже не осознанно, в самой неконтролируемой интонации, но пыталась бы вызвать во что бы то ни стало человеческое сострадание. Боюсь, что и я как режиссер добивался бы именно этого.

Между тем простая русская женщина-мать органически неспособна ныть; любую невзгоду она переносит с достоинством — это вновь щемяще точно подтвердил экран. Надеюсь, мои рассуждения не будут восприняты как скрытый призыв — долой, мол, актерский труд! Напротив, я этот труд уважаю, сам занимаюсь им; а актеров, признаюсь, очень люблю».

Я также за широкое привлечение в кинематограф театральных актеров, как правило, людей особо выразительных, но при условии, что свою театральную технику они оставят за порогом студии, осваивая совершенно иную технику — кинематографическую. С другой стороны, в театрах постоянно приходится сталкиваться с актерами, много снимавшимися в кино. Привычка действовать небольшими планами, ощущение близкого расстояния чувствительного киноглаза и микрофона вносят существенные трудности, когда актер из киностудии вновь приходит в театр.

Общеизвестны удачные работы ряда {146} мастеров театра в кинематографе. Но это говорит лишь о том, что отдельные актеры театра сумели освоить новую профессию и что еще не закончился процесс творческого размежевания кино и театра. Я убежден, что принципиально, в общетеоретическом плане, можно сказать, что в театре актер — преимущественно творец, а в кинематографе — преимущественно материал для творчества. Материал этот бывает выразительным и невыразительным, подходящим и неподходящим, соответствующим замыслу создателей фильма и не соответствующим ему.

Мы были бы куда ближе к истине, если бы не в поглощении театра кинематографом видели действительную перспективу развития исполнительского искусства, а в том, что пути театра и кинематографа расходятся, кинематограф от методов театра отказывается и перестает причислять себя к искусствам исполнительским.

Отлично понимаю, что эта моя точка зрения вызовет немало споров. Будут приводить примеры из практики сегодняшнего кинематографа, называть фамилии прославленных артистов кино и театра. Но, во-первых, в каждой удаче театрального актера в кинематографе я вижу элементы различия его творчества перед зрителями театра и перед кинокамерой, а во-вторых, я говорю о тенденции развития.

Спор наш рассудит время.

Известный случай, когда К. С. Станиславский во время постановки «Власти тьмы» Л. Толстого пригласил участвовать в спектакле Художественного театра «натуральную» старуху, М. И. Ромм приводит для доказательства того, что смешивание артистов с «натурщиками» в кинематографе возможно, а в театре недопустимо. По его мнению, между реальной действительностью и искусством нет границы в кинематографе и есть граница в театре. «Эту границу, — пишет М. И. Ромм, — даже театр, руководимый Станиславским, не мог перейти. Но кинематограф с легкостью преодолел ее».

Приходится вспомнить этот случай.

Все началось с того, что старуха, вывезенная в Москву «для образца», показалась Станиславскому настолько выразительной, что он поручил ей исполнение роли Матрены. Однако, как известно, из этой затеи ничего не вышло. «Натуральная» старуха не слилась с ансамблем артистов Художественного театра, и К. С. Станиславскому пришлось провести маневр постепенной сдачи позиций. Сначала он снял «натуральную» старуху с роли Матрены и поручил ей роль эпизодическую, потом перевел ее в массовку, потом — в шум толпы за сценой и в конце концов совсем отказался от ее участия в спектакле. Художественное чутье подсказало великому режиссеру, что для слияния ансамбля мастеров Художественного театра с «натуральной» старухой надо либо мастерам сцены отказаться от своего актерского искусства, либо из старухи сделать актрису. Первое, естественно, казалось абсурдным, второе — и вовсе неосуществимым. «Натуральную» старуху отправили обратно в деревню, а Художественный театр уберегся от еще одной натуралистической ошибки, которыми частенько грешил в ту пору.

Известен и рассказ В. Э. Мейерхольда о том, как однажды на репетицию «Чайки» пришел в Художественный театр А. П. Чехов. Один из актеров начал с увлечением ему рассказывать о том, что в спектакле за сценой будут квакать лягушки, трещать стрекозы и лаять собаки.

«— Зачем это? — недовольным голосом спрашивает Антон Павлович.

— Реально, — отвечает актер.

— Реально, — повторяет А. П., усмехнувшись, и после маленькой паузы {147} говорит: — Сцена — искусство. У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица. Что если на одном из лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос “реальный”, а картина-то испорчена»[[94]](#footnote-95).

М. И. Ромм говорит примерно о том же самом: «Кусочек жизненной правды, — пишет он, имея в виду все тот же случай с “натуральной” старухой, — вынесенный на сцену самого правдолюбивого из театров, так резко контрастировал с игрой самых правдивых в мире театральных актеров, что пришлось этот кусочек жизненной правды выбросить вон». Противоестественное смешение реалистического отображения действительности (спектакль Художественного театра) с самой действительностью («натуральная» старуха на сцене) вносит в концепцию М. И. Ромма методологическую неточность.

Вспоминает М. И. Ромм еще о таком случае. К. С. Станиславский и О. Л. Книппер, гуляя по городскому саду в Киеве, очутились в обстановке, в которой узнали декорацию и планировку из второго акта «Месяца в деревне», поставленного на сцене Художественного театра. Они захотели сыграть свою сцену в натуральных условиях. Попробовали — и ничего у них не получилось. «Подошел мой выход, — вспоминает Станиславский, — мы с О. Л. Книппер, как полагается по пьесе, пошли вдоль длинной аллеи, говоря свои реплики, потом сели на скамью по нашей привычной мизансцене, заговорили и… остановились, так как не были в силах продолжать. Моя игра в обстановке живой природы казалась мне ложью»[[95]](#footnote-96).

Мне думается, эта неудача К. С. Станиславского находится в том же ряду, что и знаменитый случай с «натуральной» старухой во «Власти-тьмы» и с натуральным носом в картине Крамского.

Не усматривая принципиальной разницы между театром и кинематографом, М. И. Ромм пишет, что в «любой кинематографической картине мы видим сцены, разыгранные на натуре, и в этом нет никакой фальши». А ведь вся сила кинематографа, вся его эстетическая программа в том и состоит, что на натуре ничего и ни для кого (в том числе и для кинокамеры) не должно разыгрываться. В кинематографе все должно быть единым и натуральным — и человек и природа. С моей точки зрения, идеал, к которому должны стремиться будущие киноактеры, это то впечатление, которое создается от съемок с помощью скрытой камеры. Техника театрального актера непременно опирается на восприятие зрителей, техника актера кино должна заставить совершенно забыть о зрителях.

Материалом, из которого создается искусство кинематографа, служит натуральный человек в натуральных условиях, подсмотренный объективом, подслушанный микрофоном, а материалом, из которого создается искусство театра, является артист на сцене, играющий перед зрителями.

Однако из всего этого никак не следуют те выводы, к которым приходит Ромм в своих рассуждениях о реализме. Он считает, что кинематограф отображает действительность фотографически и уже поэтому является искусством более реалистическим, нежели театр. «В основе кинематографа, — пишет он, — лежит фотография; жизнеподобие каждого кадра совершенно несравнимо с жизнеподобием любой искусной декорации в любом самом лучшем театре».

{148} Продолжая эти рассуждения, основанные на степени жизнеподобия разных искусств, придется далее признать, что живопись реалистичнее однокрасочной скульптуры, скульптура реалистичнее музыки, наиболее отвлеченного из искусств, и т. п.

Неточность здесь заключается в том, что реализм рассматривается как категория технологическая, а не идейно-стилевая. Но в таком случае можно ли объяснить, почему условный по технике спектакль Центрального детского театра «Друг мой, Колька» — произведение значительно более реалистическое, чем фотографически достоверный фильм «Неотправленное письмо»?

А почему разные фильмы, в основе которых одинаково лежит фотография, отличаются друг от друга именно по стилевому признаку: реалистические, неореалистические, импрессионистические, натуралистические и пр.?

Почему в истории живописи вершинами реализма считаются скорее работы мастеров Возрождения или русских мастеров XIX века, чем, например, полотна некоторых художников, вполне успешно конкурирующих с цветной фотографией?

Нам кажется, мерой реализма служит не принадлежность рассматриваемого произведения к тому или иному виду искусства и не «жизнеподобие», но глубина и верность, с которыми удается режиссеру, художнику и композитору отобразить жизнь, понять процессы развития, отобрать типическое, найти обобщение. Приближение к фотографическому изображению действительности никогда не оценивалось высоким баллом за реализм.

Прежде чем поставить точку, я считаю необходимым сказать несколько слов об одном исключительном явлении в искусстве XX столетия, связанном с историей кинематографа и с великим актерским талантом. Я имею в виду Чарли Чаплина.

Самый факт существования Чаплина не опровергает ли все мои рассуждения?

Думаю, что нет.

Я убежден, что маска Чаплина могла родиться только в первые годы развития киноискусства, когда экран был целиком заполнен преувеличенно играющими театральными актерами. Исключительный талант Чаплина сохранил выразительность его искусства до наших дней, пронеся его через все этапы бурно развивающегося кинематографа. Но если Чаплин — художник и гражданин, поэт раздавленного капиталистическим городом маленького человека — будет жить вечно, гениальный и неповторимый, то Чаплин — актер кино — уже сегодня никакой актерской преемственности не имеет. Натуральный человек победил в кино Шаляпина, Чехова, Москвина, Хмелева, он победит и Чарли Чаплина. На стороне натурального человека будущее киноискусства — одного из самых удивительных созданий человеческого гения. А театр пойдет своим путем, опираясь на искусство актера и на редкую и потому такую драгоценную способность его к публичному творчеству.

1962 – 1974

# **{149}** За блестящие дарования

{150} «Блестящих дарований теперь мало, правда, но средний актер стал гораздо выше», — этими тригоринскими словами А. П. Чехов оценивал положение в современном ему театре.

С тех пор прошло немало лет. Периоды упадка актерского искусства сменялись периодами расцвета. Все мы в недавние времена были свидетелями появления в советском театре плеяды великолепных артистических индивидуальностей. Но в последние годы невольно вновь вспомнились чеховские слова о среднем актере и о том, что блестящих дарований, увы, мало… Факт этот не может не волновать всех тех, кому дороги судьбы нашего театра. Ведь ни замечательная пьеса, ни оригинальная постановка не в состоянии заменить вдохновенное искусство актера. Публика валом валит в театр и испытывает наслаждение тогда только, когда в спектакле рождается крупная актерская удача.

Попытки некоторых театральных деятелей свалить все свои беды на драматургов неосновательны. И хотя театры в современной пьесе остро нуждаются, право же, ни А. Арбузов, ни А. Володин не виноваты в том, что скучно на «Короле Лире» или на «Гамлете».

Настоящий успех театра определяется наличием в труппе блестящих актерских дарований. То, что зритель в спектакле «Филумена Мартурано» идет смотреть в первую очередь Симонова-отца, а не Симонова-сына, естественно и закономерно. Наоборот, вызывает тревогу стремление посмотреть в «Гамлете» в первую очередь Н. Охлопкова, а не Е. Самойлова.

Относясь с пиететом к искусству режиссера и признавая только спектакли ансамблевые, ясные по мысли и яркие по форме, главную задачу в повышении общего художественного уровня сценического искусства я вижу в переходе от ансамбля средних актеров к ансамблю блестящих дарований.

Стало тривиальностью говорить о главенствующем месте артиста в искусстве театра. Говорят об этом решительно все. И в то же время мы очень мало задумываемся над тем, что выдающихся актерских удач у нас становится все меньше и меньше.

Что же мешает появлению новых больших артистов?

Ведь не стало же у нас меньше талантов!

Наоборот, неизмеримо расширился круг людей, получивших доступ к искусству, и значительно улучшилась методика профессионального образования.

Видимо, выражая на словах свою преданность актеру, на деле мы допускаем серьезные ошибки, мешающие ему занять в театре первое место.

Развитие каждого театрального коллектива неизбежно повторяет схему, существующую в природе: весна, лето, осень, зима. К сожалению, театральный организм не может похвастать долголетием. Вл. И. Немирович-Данченко говорил, что естественная жизнь театра продолжается не более тридцати лет.

В наши дни многие московские театры, переживая «критический возраст», борются с постарением путем ежегодного приема трех-четырех артистов из числа окончивших театральные институты. К серьезным переменам в творческой жизни театров это не приводит. К выдвижению молодых артистов, не имеющих ни практического опыта, ни техники, ни имени, естественно, относятся с большой осторожностью. Не так часты случаи, когда в «молодой роли» появляется молодой исполнитель. Чаще всего вновь принятые молодые актеры проходят многолетнюю «созерцательную практику», {151} осваивая годами творческие особенности приютившего их театра. На деле это означает, что молодые актеры играют лишь в народных сценах, и только по прошествии многих лет, когда считается, что они уже вполне освоились с театром и могли бы выступать в ответственных ролях, режиссура замечает, что «дебютанту» уже под сорок!

Так в один печальный день молодого актера без всякого перехода перестают считать молодым и зачисляют в группу средних актеров среднего возраста.

Вполне законченный сюжет для драматической новеллы!

Положительным примером долголетия труппы и воспитания творческой смены служит былая практика Московского Художественного театра, и, право же, стоит вспомнить ее.

Я не собираюсь делать открытий и сошлюсь на факты широкоизвестные. Но ведь порой приходится обращаться мыслью и к таким широкоизвестным фактам, ибо в них заключен важный для нас урок. Итак, уже в 1905 году, всего через семь лет после возникновения Художественного театра, в период расцвета молодого театра, у К. С. Станиславского возникает потребность в создании «театральной студии». Вместе с Мейерхольдом он организует студию, получившую впоследствии известность под названием «Студии на Поварской», и наряду с экспериментально-творческими задачами, несомненно, решает проблему подготовки молодого поколения артистов.

Студия на Поварской, как известно, потерпела неудачу, но это не охладило Станиславского. Через семь лет он организует вместе с Л. А. Сулержицким новую студию, получившую название «Первой студии Художественного театра». Главной задачей, в отличие от студии 1905 года, здесь было практическое изучение системы Станиславского и воспитание на ее основе коллектива молодых артистов — будущей смены старшего поколения МХТ.

Вслед за этим Станиславский вместе с замечательным педагогом В. Л. Мчеделовым организовал Вторую студию. В те же годы сформировалась студия Е. Б. Вахтангова, которая также вошла в семью Художественного театра под названием Третьей студии. В 1921 году под руководством Г. С. Бурджалова, В. В. Лужского и Е. М. Раевской была организована Четвертая студия МХТ. И, наконец, за три года до смерти, в 1935 году, Станиславский создал еще одну, уже последнюю, студию, из которой затем был организован Драматический театр имени К. С. Станиславского (я опускаю в этом перечне две оперные студии, также созданные Станиславским).

Итак, шесть драматических студий за сорок лет руководства Художественным театром! По существу шесть попыток продлить полноценную жизнь Художественного театра.

Как известно, из шести попыток в указанном смысле только одна увенчалась успехом — речь идет о Второй студии.

Интересно, что именно ко Второй студии Станиславский относился с наибольшей холодностью. Я думаю, что насторожила Константина Сергеевича обида на Первую студию, почувствовавшую себя очень скоро независимой и не пожелавшей идти на слияние с Художественным театром. «Окрепнув, она повела самостоятельную художественную жизнь и, наконец, превратилась в МХАТ II», — писал не без горечи Станиславский.

Возможно, что в силу этой обиды на Первую студию обстоятельства сложились так, что Вторая студия с первых же шагов получила очень большую свободу действий в организации {152} самостоятельных спектаклей. Мчеделов вынужден был повести ее, как говорил Станиславский, «на свой риск и страх». Участники Второй студии, воспитываясь под творческим руководством Художественного театра, из студийцев выросли в артистов на своей маленькой сцене. В день десятилетия Второй студии Станиславский сравнивал себя с королем Лиром, а юбиляра называл Корделией, признавая, что нелюбимая дочь пришла к отцу именно в тот период, когда он под старость растерял дочерей любимых, но коварных. «Совершается та основная мысль (слияние Второй студии с Художественным театром. — *Л. В*.), ради которой Художественный театр воспитывал, кормил и создавал своих питомцев.

Мысль простая: пускай старая мудрость направляет юную бодрость и силу, пускай юная бодрость и сила поддерживают старую мудрость. Только при таких естественных условиях дело может процветать и иметь будущее. Как раз из всех студий<…> только одна поняла этот путь и совершила его. Она прошла школьную скамью; для того чтобы не натруждать свои молодые творческие данные, она работала и упражнялась сначала в маленькой комнате; когда же эти данные развились, она перешла на большую сцену. И теперь ей предстоит по преемственности принять большие старые традиции от “стариков”, которые, в свою очередь, восприняли их еще от М. С. Щепкина»[[96]](#footnote-97).

Эти пророческие слова говорил К. С. Станиславский в 1926 году, когда основной состав артистов Художественного театра подошел к тридцатилетию своего творческого пути и когда молодым артистам Второй студии предстояло продлить молодость прославленного театра еще на тридцать лет. В труппу Художественного театра влилось молодое поколение актеров, к тому времени уже достаточно известных в Москве по самостоятельным спектаклям Второй студии. Среди них были Н. Хмелев, М. Кедров, А. Тарасова, О. Андровская, К. Еланская, Н. Баталов, М. Яншин, М. Прудкин, В. Станицын, А. Зуева, В. Вербицкий, М. Титова и другие. Почему же из всех студий, в организации которых принимал участие К. С. Станиславский, на долю только Второй студии выпала честь принять эстафету Художественного театра?

Правильный ответ на этот вопрос весьма поучителен.

В Студии на Поварской в первую очередь ставились экспериментальные, а не воспитательные задачи.

В Первой студии, вырастившей на системе Станиславского плеяду артистов, подлинное созвездие талантов, неожиданно возникла потребность творческой автономии; она все больше и больше отстранялась от Художественного театра. В воспитании коллектива Первой студии нарушилось соотношение между связью с Художественным театром и самостоятельной деятельностью, подменилась конечная цель. В результате вместо обновления труппы МХАТ был организован МХАТ II.

Третья студия, воспитанная Вахтанговым, тоже недолго удержалась в семье Художественного театра. Дальнейший путь студии Вахтангова был вполне самостоятельным.

Только Вторая студия, одновременно существовавшая и как студия при Художественном театре и как молодой самостоятельный театр, смогла влить в труппу основного состава молодой коллектив блестящих индивидуальностей. В 1926 году в Художественный театр пришли не только отдельные молодые ученики {153} Станиславского, но целый театр его учеников. Артисты Второй студии к этому времени были уже творчески нерасторжимы.

Только благодаря слиянию Второй студии с Художественным театром срок естественного долголетия театра, установленный Немировичем-Данченко, был увеличен вдвое. Вторая студия влилась в Художественный театр на пороге его первого тридцатилетия. И вот теперь[[97]](#footnote-98), когда театр справляет свой шестидесятилетний юбилей, когда прожито еще одно тридцатилетие, мы видим на его сцене появление лишь отдельных начинающих талантливых артистов и с грустью отмечаем отсутствие новой смены коллектива зрелых единомышленников. Удивительно, что театр, показавший столь блестящий пример долголетия, сам отказался от своего опыта.

Для того чтобы вырастить творческую смену и вернуть молодость и силу постаревшим театрам, необходимо организовывать театры в театрах, причем молодые коллективы должны быть направляемы и руководимы театром и вместе с тем пользоваться творческой самостоятельностью. Пример Второй студии должен раз и навсегда решить все споры о целесообразности создания молодых самостоятельных студий при театрах.

Пора решительно пересмотреть существующую систему воспитания актеров. В театральных учебных заведениях до 23 – 25‑летнего возраста будущие актеры воспитываются в полном отрыве от театров. По окончании учебного заведения молодых артистов поодиночке распределяют по разным театрам. Неизмеримо плодотворнее было бы, на мой взгляд, с первого же года обучения прикреплять студентов театрального института к театру (один курс прикрепляется к одному театру, другой курс — к другому) и рассматривать каждый курс как будущий самостоятельный театр. Вспомним, что в основу труппы Художественного театра, наряду с группой любителей Общества искусства и литературы, также вошел курс Филармонического училища, руководимый Немировичем-Данченко.

Заслуживает всяческой поддержки стремление отдельных театров создавать при себе студии из юношей и девушек, окончивших средние учебные заведения. В семнадцать лет они уже должны появляться на подмостках театра, одновременно учась в студии и создавая там самостоятельные молодежные спектакли. При такой системе к двадцати пяти годам молодые артисты достигнут творческого расцвета.

Совершенно справедливо пишет Р. Н. Симонов в журнале «Театр» о позднем созревании артистов. «Мое глубокое убеждение, — пишет он, — что актер рождается в 17 – 18‑летнем возрасте, когда есть абсолютно непосредственное восприятие жизни. Это годы учебы и начала профессиональной работы. Лет в тридцать от актера требуется уже настоящее искусство, тут приобретать мастерство поздно, им уже надо владеть, как владеет своим инструментом хороший музыкант».

Поздно, очень поздно в наших театрах артист становится репертуарным. До тридцати лет он участвует в смотрах молодежи! К сожалению, активный период актерской работы в театрах у нас значительно сократился и «постарел».

Для сравнения приведу некоторые данные, связанные с творческой биографией М. Н. Ермоловой, театральная судьба которой, при всей исключительности ее дарования, складывалась по общим законам:

в 13 лет первое выступление на сцене в водевиле;

{154} в 17 лет сыграна первая главная роль (Эмилия Галотти);

в 24 года сыграна роль, принесшая мировую славу (Лауренсия);

в 40 лет начала отказываться от исполнения ролей молодых героинь;

в 50 лет сыграла роль Коробкиной в «Ревизоре» в массовой сцене.

Над этим следует серьезно задуматься. Часто обаяние имени актера или актрисы и память об их прошлых заслугах приводят к снисходительности в распределении ролей. Боязнь обидеть маститых артистов выводит на сцену великовозрастную Джульетту и дряхлого Ромео. В искусстве благотворительность и принципиальность — «две вещи несовместные».

Разумеется, все разговоры о возрасте артиста возникают только в связи с исполнением так называемых «молодых» ролей. Во всех других случаях возраст актера не служит помехой. Перед нами множество примеров, когда искусство актера с возрастом развивалось и совершенствовалось. Разве В. Н. Пашенная не достигла особенно значительного мастерства в последние годы? А вспомните последние роли М. М. Блюменталь-Тамариной!

Чтобы создать благоприятную почву для расцвета новых талантов и решить проблему долголетия театров, необходимо вместо ежегодного пополнения творческого состава отдельными молодыми актерами создавать при театрах и театральных институтах студии, в которых совмещались бы профессиональное обучение, производственная практика на сцене театра и самостоятельная творческая деятельность на сцене студии. Вместо курса института — студия института, вместо вспомогательного состава театра — студия театра! Время полного слияния коллектива студии с основным театром должно наступать лишь после того, как в самостоятельных студийных спектаклях разовьется и окрепнет мастерство молодых артистов и они смогут войти в состав театра на правах коллектива сложившихся актерских индивидуальностей[[98]](#footnote-99).

Пойдемте в закулисную часть и посмотрим на доску приказов и объявлений! Почти во всех театрах мы увидим в списках по распределению ролей две‑три фамилии на роль. Такой порядок в наших театрах укоренился давно, имеет большое число сторонников, и никто еще не поднял голоса, чтобы сказать во всеуслышание о том, что подобная практика умножает армию «средних актеров». Под систему дублированной работы над спектаклями защитники ее подвели даже теоретическую базу. Они утверждают, что дублерство рационально в производственно-творческом отношении: оно создает атмосферу здорового соревнования между исполнителями, назначенными на одну роль, и, следовательно, способствует росту актеров, а также способствует ликвидации творческой безработицы в труппе и предохраняет от срывов спектаклей из-за болезни артистов.

Думаю, что вся эта аргументация недостаточно основательна, и вред, который приносит дублерство, значительно превышает его пользу.

Самой отрицательной стороной работы над ролью сразу двух исполнителей {155} является потеря творческой неповторимости актера. Вместо того чтобы идти от индивидуальности исполнителя, режиссер создает некий «средний» рисунок, одинаково пригодный для всех назначенных на одну роль.

Так неизбежно возникают огромные, ничем не компенсированные потери. Сам факт дублерства говорит о том, что мы имеем дело не с исключительным явлением таланта, а со средним дарованием. Дублерство — спутник посредственности, порождение театров, состоящих из средних актеров. Все великие актеры создавали свои шедевры «в одном составе». Мысль о возможном дублере Мочалова вызывает улыбку. Гений и его дублер — в нашем представлении понятия слишком различные.

Уже само распределение ролей режиссером в значительной степени вытекает из творческого замысла будущего спектакля, предрешает его. Я вспоминаю, как возмущался В. Э. Мейерхольд, когда однажды распределение ролей в новой постановке раньше времени стало известно за пределами театра. Он считал, что раскрыт секрет его трактовки пьесы. Конечно, при таком сугубо индивидуальном подходе к назначению актера на роль ни о каком двойном назначении не могло быть и речи.

Когда предаешься воспоминаниям о самых сильных театральных впечатлениях, в сознании неизбежно возникает сценический образ, навсегда слитый только с одним исполнителем. Вспомните «Дядю Ваню» в Художественном театре, и обязательно возникнет в сознании Астров — Станиславский; вспомните «Егора Булычова» в первой редакции в Вахтанговском театре, и возникнет Булычов — Щукин. Готовя открытие Художественного театра, К. С. Станиславский очень долго выбирал исполнителя на роль царя Федора. В течение длительного периода велись подготовительные работы с Москвиным, Мейерхольдом и Адашевым. В результате выбор пал на И. М. Москвина, и с этого момента весь строй спектакля подчинился его творческой индивидуальности. С тех пор в нашем сознании успех первого спектакля Художественного театра навсегда слился с именем великого актера.

Все рассуждения о якобы здоровом творческом соревновании среди актеров, назначенных на одну роль, исходят от людей, далеко стоящих от творческой практики театра. Кто из нас не знает, как мешает на репетициях актеру присутствие дублера, назначенного на ту же роль. Состояние творческой сосредоточенности, столь важное для репетиционных поисков внутреннего и внешнего рисунка роли, нарушается. В сознании доминирует мысль о дублере, который, сидя в репетиционном зале, одновременно проделывает в своем воображении ту же работу, которую репетирующий актер претворяет в сценическом действии. Присутствие дублера на репетиции отвлекает, вносит беспокойство, нарушает естественный процесс творчества. Разумеется, я говорю о полноценном дублерстве, а не о так называемых «вторых составах», полноправных только на бумаге. К сожалению, в нашей практике часто «первый состав» репетирует и играет, а «второй состав» при сем только присутствует и в спектакль вводится срочно, в экстренных случаях. Так «второй состав» неизбежно становится «вторым сортом».

Если же рассматривать всех актеров, назначенных на одну роль, как полноценных исполнителей, то к художественным потерям прибавятся потери организационные — бесконечно увеличится срок подготовки спектакля.

Могут возразить, что совсем не обязательно назначать репетиции каждому {156} исполнителю со всеми возможными партнерами. Но тогда о каком же подлинном ансамбле может идти речь, если на сцене актеры способны встретиться без репетиций?

Мне приходилось ставить спектакль с двумя составами и также приходилось одновременно ставить два разных спектакля в одиночном составе. Последнее всегда удавалось сделать в более короткие сроки и добиваться при этом лучших художественных результатов. Бороться с недогруженностью творческого состава целесообразнее не за счет дублерства, а путем увеличения количества подготавливаемых спектаклей.

Необходимость двойных составов часто также аргументируется возможным заболеванием актера и неизбежной в таком случае отменой спектакля. Опасность такая действительно существует. Но целесообразно ли из-за страховки возможного заболевания актера нарушать нормальную творческую жизнь театра и создавать ненужные производственные осложнения? По-моему, утверждение о необходимости двойных составов на случай болезни исполнителей имеет почти столько же оснований, как утверждение о необходимости иметь два комплекта мебели на случай пожара. Слишком дорогой ценой приходится театру расплачиваться за постоянную готовность подменить любого заболевшего артиста. Кстати сказать, двойные составы не всегда спасают от отмены спектаклей. Во времена моей работы в Театре имени Леси Украинки были случаи отмены спектакля «Давным-давно» из-за болезни двух исполнителей роли Ржевского, и в то же время за три сезона не было ни одной отмены спектакля «Мораль пани Дульской», хотя заглавную роль играла одна Е. Опалова — актриса, не отличающаяся богатырским здоровьем. Единичное назначение актера на роль настолько повышает чувство ответственности, что даже в случаях недомогания он мобилизует все свои душевные и физические силы и в спектакле играет. (При наличии двух исполнителей на одну роль всякое недомогание преувеличивается; каждому актеру кажется, что его болезнь серьезнее; вопрос приобретает «принципиальное» значение, и, пока он разбирается, дирекции нередко приходится идти на замену спектакля.)

В дореволюционном театре антрепренеры, для которых отмена спектакля была чревата большим материальным ущербом, никогда не подкрепляли Орленева, Мамонта Дальского или Иванова-Козельского вторыми исполнителями. Они скорее были готовы пойти на убыток от отмены спектакля, нежели согласиться на то, чтобы в какой-то степени покуситься на неповторимую индивидуальность своих корифеев. Это было невыгодно коммерчески!

Рьяно выступая против дублерства, несовместимого с уважением к актерской индивидуальности, я имею в виду только процесс создания спектакля. Всякое последующее введение новых исполнителей в старый спектакль бывает не только необходимо, но и плодотворно. Иначе не могли бы сохраняться спектакли десятилетиями. Но каждое введение в спектакль нового актера, производимое с позиций высокого уважения к его индивидуальности, следует рассматривать как создание нового варианта спектакля.

В этой небольшой статье я не ставил перед собой задачу охватить все проблемы, связанные с развитием актерского таланта. Этих проблем слишком много, и я затронул лишь небольшую часть из них.

1959 – 1974

# **{157}** Партитура спектакля

{158} Произведения искусств сохраняются веками. Связь между современным человеком и творцами прошлых эпох осуществляется в изобразительных искусствах и литературе непосредственно, а в музыке через нотную запись, обеспечившую композиторам бессмертие. И только, к великому сожалению, не сохраняются создания театрального искусства. Они умирают, как только закрылся занавес, поскольку способов перенесения спектакля в партитуру еще не найдено. Спектакли, сравнительно недавно поставленные Станиславским и Мейерхольдом, сегодня почти так же непостижимы, как спектакли Мольера. Прошло всего три десятилетия, а до нас дошли лишь пожелтевшие афиши и фотографии, разноречивые рецензии и глубоко субъективные воспоминания очевидцев[[99]](#footnote-100).

Театр, пожалуй, единственное из искусств, не знающее в своем развитии преемственности. Вспоминается разговор артиста-философа С. М. Михоэлса с отцом. Отец говорил сыну: «Не понимаю тебя. Жизнь, что азбука. Скажем, я эту азбуку прошел до буквы Л. Начни, пожалуйста, с буквы М, и ты дойдешь до конца. А ты норовишь непременно снова начать с буквы А».

Но если каждый человек азбуку жизни все же начинает с буквы А, то успешное развитие искусств было бы немыслимо, если бы композиторы, художники, писатели не продолжали начатое их предшественниками. Не вызывает сомнений, что без изучения драматургии Шекспира Пушкин не создал бы «Бориса Годунова», а без исследования версий Дон-Жуана — своего «Каменного гостя». Творчество Бетховена во всем его могучем объеме было возможно в результате изучения не только ближайших предшественников — Гайдна и Моцарта, но и всего накопленного в предыдущие периоды развития музыкальной культуры. Недаром и по сегодняшний день в профессиональное воспитание композиторов входит изучение классиков, романтиков, импрессионистов, додекафонии — словом, овладение техникой письма в различных стилях. Известно много примеров, когда ранние сочинения крупных композиторов носили подражательный характер. Увлечение Скрябина в первый период его творчества Шопеном не помешало ему стать Скрябиным, а увлечение Шостаковича Малером — стать Шостаковичем, одним из самых своеобразных композиторов нашего времени. Те же черты преемственности мы находим в истории живописного искусства. Конечно, не все мастера заставляли своих учеников писать в манере великих художников, но, во всяком случае, они требовали глубокого и всестороннего изучения образцов живописи от древнейших времен.

И только в театральном искусстве историческая преемственность основывается исключительно на изустной традиции. Каждому деятелю театра приходится начинать «изучение алфавита» с первой буквы. Легко понять, как это неэффективно! Достижения крупнейших театральных эпох — античного театра, староиспанского, театров Мольера и Шекспира — оставили после себя только сценарии и пьесы, а все, что относится собственно к театру, умерло вместе с этими театрами. Каждый вновь возникающий театр, по существу, начинает все с самого начала. Весь предварительный опыт сводится только к изучению современников. А скольких бы ошибок избежал театр, если бы сохранились партитуры наших великих {159} предшественников! Весьма несовершенная по методу записи режиссерская партитура «Чайки», сочиненная К. С. Станиславским в 1898 году для репетиций, которыми одно время руководил В. И. Немирович-Данченко, дает для изучения Станиславского-режиссера больше, чем многие написанные о нем книги. Среди литературного наследия великого реформатора театра партитура «Чайки» должна стать настольной книгой каждого режиссера, теоретика и историка театра.

Спектакль в отличие от музыкального произведения существует только в момент исполнения. Творение композитора записано и поэтому материально. Спектакль же сохраняется от представления к представлению только в памяти актеров. В торжественный день премьеры, в день завершения композиционной работы, режиссер покидает сцену. День рождения спектакля совпадает с днем его постепенного умирания, ибо с этого же дня начинается едва заметный распад сложившейся композиции. Актер вместе со свободой исполнения привносит на первый взгляд малозаметные композиционные изменения. В течение нескольких месяцев спектакль часто неузнаваемо меняет свой облик. По сравнению с окончательным вариантом партитуры, сложившимся к премьере, в течение двух-трех лет безвозвратно погибали мейерхольдовские создания, хотя, невзирая на это, многие из них шли более десятка лет. Такие спектакли Художественного театра, как «На дне» и «Синяя птица», побившие все рекорды сценического долголетия, имеют мало общего с тем, что было создано Станиславским и Немировичем-Данченко в начале века!

Но разве не та же участь искажения или забвения постигла бы любое музыкальное сочинение, если бы оно не было записано композитором? Передаваясь от исполнителя к исполнителю только на основе живой традиции, не записанное нотными знаками, оно дошло бы до нас в совершенно искаженном виде или, скорее всего, вовсе было бы забыто. Нетрудно себе представить состояние современной музыки, если бы не существовало нотной записи!

Из‑за того, что от театральных произведений ничего не остается, кроме воспоминаний, они или уходят в небытие, или же о них создаются совершенно неправильные представления. Так, например, из-за отсутствия партитуры мейерхольдовского «Маскарада» три десятилетия могла насаждаться ложная оценка этого поистине великого театрального сочинения. С помощью косвенных доказательств теперь приходится устанавливать его подлинное значение.

Пройдут годы, и имена великих актеров и режиссеров нашего времени станут такими же легендарными, как, скажем, имя Франческо Андреини — одного из знаменитых актеров комедии масок. Если мы не научимся записывать театральные сочинения, потомки смогут судить о нашем театре ничуть не лучше, чем мы судим о наших предшественниках, нередко вознося хвалу не по назначению. Только оттого, что до нас дошли нотные записи начала прошлого столетия, мы сегодня чтим умершего в нищете Людвига ван Бетховена и совершенно забыли процветавшего в те времена Йозефа Вейгля.

При современном развитии техники запись спектакля средствами кинематографа стала почти таким же повседневным явлением, как запись музыкальных произведений на магнитную пленку. Это является огромным достижением. Спектакли, превращенные в фильмы, безусловно, сыграют важную роль в теории и практике театра. К слову сказать, они в значительной степени облегчат создание партитуры спектакли. Но подобно тому, как музыкальное произведение, записанное {160} на пленку, не отменяет необходимости его нотной записи, так и спектакль, превращенный в фильм, продолжает испытывать крайнюю необходимость в партитуре. Ведь от прослушивания симфонии или от просмотра фильма остается всего лишь впечатление, а не само произведение, которое можно положить на стол и подвергнуть тщательному изучению. Симфония, допустим, сохранившаяся лишь в магнитной записи, чтобы приобрести «права гражданства», непременно потребует кропотливой расшифровки для ее последующей фиксации на нотоносце. Мир непрерывно сменяющихся звуков должен успокоиться на неподвижном листе нотной бумаги. Вряд ли можно было бы создать науку о гармонии, контрапункте и анализе форм, если бы музыканты не знали нотации и не могли бы пользоваться нотохранилищами. Так и в области театра. До тех пор, пока мы не научимся переносить спектакль на бумагу, мы не сможем изучить любой его элемент в статике, мы не сможем цитировать его. Когда мы научимся записывать спектакль, наука о театре перестанет быть призрачно-неуловимой, дилетантской.

Говоря о партитуре спектакля, я не могу отказаться от прямой аналогии с партитурой музыкального сочинения. Пусть она в отличие от музыкальной партитуры существует пока незримо, лишь в памяти актеров, но она так же, как партитура симфонии, предопределяющая игру музыкантов, лежит в основе актерского исполнения. Существо выдвигаемой проблемы сводится к тому, чтобы перейти в театре от «игры по слуху» к «игре по нотам».

В связи со столетием со дня рождения Вс. Э. Мейерхольда, возник вопрос о возобновлении лермонтовского «Маскарада», поставленного им в 1917 году. К сожалению, это оказалось неосуществимым из-за отсутствия режиссерской партитуры. Но если бы даже такая партитура и нашлась, то надо было бы восстановить в неприкосновенном виде только режиссерскую партитуру и решительно отказаться от реставрации манеры исполнения некогда замечательных участников премьеры — Юрьева, Студенцова, Рощиной-Инсаровой и других. Содержание партитуры неизменно, а актерское исполнение воспринимается и оценивается только современниками. В этом легко было бы убедиться, если бы мы могли прослушать сонаты Бетховена в исполнении его современников. Сочинения композиторов живут столетия именно потому, что каждый раз возрождаются в интерпретации вечно обновляющейся творческой личности. Именно в этом залог бессмертия творений прошлого. Там, где композиция и исполнение зафиксированы навечно, процесс старения протекает необратимо. Такова, например, участь фильмов, признанных классическими. По прошествии двадцати лет игра некогда знаменитых артистов перестает воздействовать и часто кажется фальшивой. С другой стороны, не следует думать, что свобода исполнения дает право на изменение композиции. Музыкальное произведение в исполнении различных пианистов звучит по-разному из-за различия творческих индивидуальностей концертантов, но в основе всякого совершенного исполнения лежит неприкосновенный текст композитора. Только плохой музыкант рассматривает свободу исполнения как право на разрушение исполняемого произведения.

Сегодня, когда бесконечно усложнилось искусство театра, разработка системы графической записи спектакля стала одной из насущных проблем теории и практики.

Первые попытки записать театральное представление сделаны сравнительно давно. Тем не менее до сих пор не разработана сколько-нибудь удовлетворительная {161} система задней, на основе которой можно было бы создать общепринятую партитуру спектакля.

В конце XIX и в начале XX веков в русском театре сложилось несколько систем записи. Дошедшие до нас образцы различны, но все они фиксировали только зрительную сторону театрального представления. Некоторые из них строились на записи движений отдельных частей тела актера, а некоторые — на записи движений актеров по площадке сцены (планировочная запись).

Изучая прошлые работы по записи, мы видим, что в первую очередь ставились чисто производственные задачи — сохранность спектакля. Видимо, мало кто задумывался о значении партитуры как основы для создания теории и истории театра. Отсюда необходимость фиксации спектакля возникала в первую очередь там, где существенное значение придавалось вопросам точной, раз навсегда установленной композиции. Не случайно записи для производственных целей мы находим прежде всего в архивах балетных трупп, и их совсем нет там, где композиции и форме выражения не придавалось особого значения.

Системы записи движений и танца разрабатываются уже несколько столетий. Первым дошедшим до нас памятником записи нужно считать манускрипт, относящийся к XV столетию. Это так называемый Брюссельский кодекс бассадансов Маргариты Австрийской. До наших дней сохранились системы записей танца, предложенные Антониусом де Арена (XVI век), Шарлем-Луи Бошаном и Раулем Оже Фейе (XVII век), Маньи (XVIII век) и Карлом Блазисом (XIX век).

В конце прошлого столетия большой труд издал на русском языке Альберт Дорн — «Грамматика танцевального искусства и танцеписий». Но наиболее разработанной системой записи движении человеческого тела являлась система, разработанная артистом императорских театров В. И. Степановым. Он издал свой труд в Париже в 1892 году. Впоследствии балетмейстер А. Горский переработал его, перевел на русский язык и издал под заглавием «Таблицы знаков для записывания движений человеческого тела по системе В. И. Степанова». На основе анатомических данных Степанов с помощью профессора Лесгафта и профессора Шарко вел свои записи нотными знаками на особо составленном нотоносце из девяти линеек (две верхние — для записи движений головы, три средние — для записи движения рук и четыре нижние — для записи движения ног). Ритмический рисунок обозначался с помощью знаков длительности, заимствованных в нотописи.

В XX веке наиболее значительными работами в данной области оказались работы Ольги Десмонт, Константина Сатонина и Ио Фишера. В 1940 году вышел обстоятельный труд доктора исторических наук Србуи Лисициан «Запись движения (Кинетография)». В этой книге проанализирована история предмета и предложена оригинальная система записи, значительно продвинувшая разработку вопроса[[100]](#footnote-101).

В последние годы проблеме записи танца и движений во многих странах придается особенно большое значение. В Лондоне в 1956 году вышла книга Рудольфа фон Лабана — «Принципы системы обозначения для танцев и движений», а в 1967 году там же напечатана книга Маргерит Косли «Введение в систему обозначения движений Бенеша».

{162} Наконец, в настоящее время в Лондоне организован и работает институт хореологии, разрабатывающий практически принципы записи по системе Рудольфа Бенеша, а в Нью-Йорке уже много лет работает специальное бюро «Лабанотейшн», записывающее по системе Рудольфа фон Лабана целые балетные спектакли. По партитурам бюро «Лабанотейшн» балетный спектакль, созданный в одном городе, полностью воспроизводился во многих городах мира.

Однако все эти большие достижения относятся лишь к безмолвному искусству хореографии. В области записи драматического спектакля проблема значительно осложняется необходимостью синхронной записи движений и речи. Кроме того, в этой области работы по записи начались значительно позднее.

Первые попытки записать драматический спектакль при всей их примитивности были чрезвычайно запутанными и неудобочитаемыми. Это были преимущественно записи мизансцен, приложенные к тексту пьесы. Среди подобных образцов назовем некоторые, получившие наибольшее распространение.

В Московском Художественном театре долгое время практиковалась запись, предложенная режиссером Арбатовым. Она была основана на обозначении всех предметов на сцене арабскими цифрами, а актерских выходов — римскими. Направление движений актера обозначалось стрелкой. Если в экземпляре пьесы встречалась после имени персонажа пометка «I→3» — это значило, что актер выходил из кулисы или двери, обозначенной римской цифрой I, и шел к одному из предметов, находящихся на сцене, обозначавшемуся арабской цифрой 3. Весь период пребывания актера на сцене запечатлевался цепочкой цифр и стрелок. Запись эта крайне проста, но имеет существенные недостатки. Мало знать, что актер вышел из левой двери и подошел к столу, стоящему в центре. Важно иметь представление, как он подошел к столу, с какой стороны, в какой промежуток времени, с какой скоростью шел, по какому пути двигался. Словом все то, что составляет существо мизансцены. Арбатовская запись впоследствии была дополнена, но каждое уточнение вело к усложнению и ко все большей запутанности. Вместо наглядности — столбики цифр, требующие специальной расшифровки.

Не меньшее распространение получила система фиксации, заимствованная у шахматистов. Сцена делилась на клетки, которые нумеровались слева направо буквами латинского алфавита, а в глубину — цифрами. Достоинства, и недостатки шахматной записи почти те же, что и в арбатовской записи. Она так же не изобразительна, так же не обладает достаточной точностью и фиксирует только конечные моменты движения актеров. Неменьшим недостатком подобных записей была их несогласованность с общим ходом спектакля: момент движения, скорость к продолжительность движения.

Принципиально мало чем отличается способ записи мизансцен, принятый в настоящее время в театре Бертольта Брехта. К тексту пьесы даны фотоснимки каждого изменения в расположении актеров на сцене. Привожу страницы из режиссерского экземпляра спектакля «Дни коммуны», любезно предоставленные мне в 1972 году в Берлине главным драматургом и теоретиком театра Берлинер Ансамбль Манфредом Веквертом. Несмотря на обилие фотокадров, мизансцена дана в статике. Кроме того, в этих режиссерских экземплярах мы в какой-то мере спектакль хотя и видим, но по-прежнему не слышим его.

Большую, поистине героическую работу провел в 40‑е годы в Московском {163} Художественном театре В. В. Глебов. Задавшись целью сохранить для истории последние постановки В. И. Немировича-Данченко, он шаг за шагом записывал репетиции от первых читок за столом до генеральных, и впоследствии весь накопившийся материал объединил в сводные режиссерские экземпляры. В музее МХАТ хранятся его труды по спектаклям «Горе от ума», «Три сестры» и «Гамлет» (последняя работа не закончена, так как спектакль не был завершен). В них собраны чертежи и описания мизансцен, декораций, бутафории, музыкальные партитуры и, наконец, приведены подробные сведения о режиссерской трактовке пьесы, зафиксированы психологические подтексты, взаимоотношения между персонажами, даны режиссерские куски и актерские задачи. Словом, Глебов с удивительной тщательностью зафиксировал все, что только мог охватить в период работы над спектаклем. Труды Глебова, несомненно, имеют большую ценность. Недаром к ним постоянно обращаются театроведы, режиссеры, актеры, студенты театральных вузов. Но работы Глебова носят описательный характер. При всем их значении они не приближают к решению интересующей нас проблемы — не дают предпосылок для создания графической партитуры спектакля, то есть для разработки своеобразных театральных «нот», фиксирующих зрительные и слуховые элементы композиции. Проблема разработки графической партитуры спектакля существует совершенно самостоятельно.

В наше время, в отличие от театра, есть три взаимодополняющих способа фиксации произведений музыкального искусства: графическая запись композитора (нотная партитура), запись звучащего произведения на пленку и, наконец, литературное описание. Высоко оценивая принцип описания, должен заметить, что его удельный вес в фиксации музыкального произведения весьма скромен. Вот, например, отрывок из описания адажио Девятой симфонии Бетховена такого крупного писателя и музыковеда, как Ромен Роллан:

«В прекрасном адажио нет конца. Заключение исчезает, как бы рассеивается, — такими же призрачными окажутся все стремления и все надежды на протяжении этой части. Повторяющаяся фраза бессильна, — она не может завершиться, невзирая на сдержанное и внезапное приказание литавр, подсказывающих ей конечную цель; она задерживается в пути на субдоминанте; и аккомпанемент струнных разбивается на небольшие, очень тихие арпеджио, снова приводящие к настороженному *ля* вступления…»

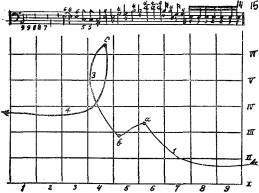
Каждое слово Ромена Роллана справедливо; но что знали бы мы о Девятой симфонии Бетховена, если бы, к счастью, не сохранилась ее партитура?

В области театра мы до сих пор имели два способа фиксации: описание (к примеру, работы Глебова) и фиксация спектакля на кинопленку. Насущной проблемой сегодняшней науки о театре является проблема создания партитуры спектакля.

С этой точки зрения мы несколько подробнее остановимся на системе записи движений актеров, предложенной Н. Ивановым. При всех ее погрешностях — искусственное подражание внешним приемам музыкальной записи, сложность, малая изобразительность, односторонность (фиксация только зрительной стороны), в предложениях Иванова есть попытка создания графической партитуры, что принципиально отличает ее от описательных систем.

Иванов рассматривает пятилинейный нотоносец как условное обозначение {164} площадки сцены, разделенной на планы по ее глубине. Каждая линейка нотоносца соответствует границе между планами сцены. Глубина каждого плана устанавливается в один метр; при этом ближним планам соответствуют нижние линейки нотоносца, а дальним — верхние. Таким образом, обозначая место актера нотным значком, поставленным, предположим, между второй и третьей линейками нотоносца, мы указываем, что актер находится на втором плане сцены. В случаях, когда действие развертывается в глубине сцены, Иванов предлагает введение добавочных линеек или же пользование различными ключами — басовым для обозначения игры актера на передних планах, скрипичным — для игры на арьерсцене. А для того чтобы обозначить графически положение актера по отношению к ширине сцены, Иванов ставит под нотой цифру, отсчитывающую метры сцены с левой стороны на правую. Поскольку указанный способ дает возможность определить место актера на сцене лишь с точностью до одного метра, вводится нотный хвостик, дополнительно разделяющий метровый квадрат на четыре квадрата по 25 сантиметров: хвостики, идущие вверх от ноты, указывают на дальнюю часть квадрата, направленные вниз — на ближнюю часть, прикрепленные с правой стороны ноты — на правую часть, прикрепленные с левой — на его левую сторону. Каждому актеру Иванов отводит отдельную строку. Запись движений нескольких актеров, находящихся на сцене, внешне напоминает партитуру оркестрового сочинения.

По системе, предложенной Ивановым, лучше всего удавалось передать темп и ритм движения актера. Подражая в этом вопросе приемам музыкальной записи, Иванов указывает на быстроту движений актеров через обозначение длительности каждой ноты. Следуя за Жак-Далькрозом, который изображал четвертными нотами скорость шага спокойно идущего человека, Иванов вполне последовательно предлагает половинными нотами записывать медленный шаг, четвертными — нормальный, восьмыми — быстрый и шестнадцатыми — шаг, переходящий в бег.



1. График движения актера и переложение этого движения на нотоносец по системе Н. Иванова

На рис. 1 нами под нотоносцем вычерчен план сцены глубиной 6 метров и шириной 9 метров. На него нанесены движения актера, медленно появляющегося (смотри нотоносец) с правой стороны первого плана, идущего до точки *а* (III – 6), затем сделавшего два более быстрых шага вперед влево до точки *в* (II – 5), потом опять медленно двинувшегося в глубину сцены до точки *с* (VI – 4), повернувшегося к зрительному залу и быстро двинувшегося вперед (с шестого плана на третий), а затем так же быстро ушедшего по третьему плану в левую кулису. Мы весь этот ход переложили, в соответствии с принципами Иванова, на нотоносец, введя от себя лишь лиги над нотами, обозначающие моменты остановок актера и их продолжительность. Такое применение лиги почему-то не использовано Ивановым, хотя напрашивается {165} само собой в силу аналогии с музыкальной записью.

Н. Иванов в конце своей статьи написал: «Теперь, когда главное уже сказано, нам остается дать образцы нашей записи», но, к сожалению, ограничился лишь обещанием. Для того чтобы оценить практическое значение данного метода записи, мне пришлось вычертить график движения актера и переложить его на ноты по системе Иванова. Благодаря сходству с музыкальной записью она выглядит многообещающе, но стоит только изъять графический рисунок движения, и сразу же теряется всякое представление о реальном движении актера на сцене.



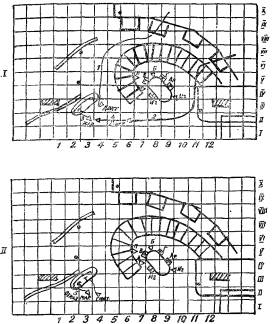
2. Встреча Маргерит Готье с Гюставом, записанная по системе Н. Иванова

Запись по системе Иванова, будучи в условиях практической работы громоздкой и односторонней, все же в некотором отношении дает материал для анализа ритмической и композиционной структуры сцены. Особенно это относится к сценам сложным, в которых занято большое количество участников и звучит музыка. В партитуре Иванова чрезвычайно сложно расшифровать, какое место актера на сцене скрывается за значком ноты. Это труд громоздкий и малопроизводительный. Зато наглядно {166} видно общее ритмическое построение эпизода. На рис. 2 нами дана страница партитуры бала у Олимпии (сцена встречи Маргерит с Гюставом) из пьесы А. Дюма-сына «Дама с камелиями» в постановке Мейерхольда, записанная по системе Иванова[[101]](#footnote-102). На сцене присутствуют девять персонажей и несколько бессловесных игроков в карты. Сразу же обращают на себя внимание слигованные неподвижные ноты, проставленные в партиях большинства действующих лиц, и активное движение только в партиях Маргерит Готье, доктора и Гюстава. Текст, который произносится в приведенном эпизоде, также принадлежит этим трем персонажам. Отсюда можно заключить, что все остальные действующие лица составляют в данном куске как бы аккомпанирующий, статический фон. Как видим, неподвижность в сложных массовых сценах, на фоне которых попеременно действуют главные герои, применялась Мейерхольдом за несколько десятилетий до приезда к нам на гастроли английских и французских трупп, широко использующих именно этот планировочный принцип.

Благодаря тактовой черте, выведенной нами в данном примере из вальса, звучащего во время этой сцены (смотри нижнюю строку партитуры), можно проследить взаимопоследовательность движений актеров. Степенный уход доктора после его восклицания: «Профессия!» совпадает с быстрым выходом Гюстава, которого зритель замечает несколько позднее, так как он выходит из глубины. Гюстав останавливается на авансцене и одновременно раздается возглас Маргерит, приподнявшейся с дивана: «Гюстав, дорогой Гюстав!» Он подходит к ней, небольшая остановка, Гюстав целует Маргерит руку, и они вместе садятся на диван. Если по такой системе выписать весь акт, мы получим схему его ритмической конструкции. Возникает зрительное восприятие сцен интимных, камерных и сцен tutti, когда солирующие партии, дуэты и трио подхватываются движением многоголосного хора. Рис. 3 — графически вычерченные мизансцены того же эпизода. Таким образом, мы можем наглядно увидеть два различных способа записи.

В 1933 году в Театре имени Вс. Мейерхольда была организована Научно-исследовательская лаборатория (НИЛ). Группа научных сотрудников — Л. Варпаховский, С. Сано, П. Хельд и другие работники театра, изучая мейерхольдовские репетиции и спектакли, особенно остро осознали необходимость разработки методов записи сценического действия. Все ранее известные нам способы фиксации, о которых я писал выше, нас не удовлетворяли. В каждом из них имелись общие принципиальные недостатки.

В отличие от музыки, не знающей категории пространства и не имеющей зрительного ряда, и в отличие от изобразительного искусства, существующего вне времени и вне слухового восприятия, театральное представление мы одновременно видим и слышим во времени и в пространстве. Все известные нам системы записи охватывали исключительно зрительную сторону спектакля, при этом, как правило, были статическими. Кроме того, большинство способов графического выражения мизансцен основывалось на абстрактной условности, лишенной каких бы то ни было признаков изобразительности. Для того чтобы представить движение актера, скажем, от кулисы к столу, надо было вспомнить условие о том, что кулиса обозначена римской цифрой, а стол — арабской, и, осознав {167} это чисто умозрительное условие, перенести его в конкретное пространство. Вот почему наряду с различными исследовательскими работами НИЛа возникла большая и в высшей степени важная тема — разработка новых принципов построения партитуры спектакля. Работа в этой области продолжалась три года и настолько переросла рамки театра, что решением Наркомпроса была организована специальная лаборатория по записи спектакля при ВТО. К сожалению, по обстоятельствам, не имеющим к делу никакого отношения, в 1936 году лаборатория закрылась, как раз после того, как она произвела свою первую и последнюю записи спектакля «Принцесса Турандот» утром 22 февраля 1936 года в Театре имени Евг. Вахтангова. Сейчас можно найти лишь разрозненные следы работ лаборатории в ЦГАЛИ, в фондах Всероссийского театрального общества и ГОСТИМа под рубрикой НИЛ.



3. Встреча Маргерит Готье с Гюставом, записанная на плане. Графическая мизансцена, перенесенная с записи по системе Н. Иванова

Я не стану описывать все наши поиски, ошибки и достижения, а ограничусь лишь наиболее важными соображениями, которые могут оказаться полезными для дальнейших исследований в данной области. Нельзя не принимать во внимание, что сейчас проблема записи спектакля вызывает значительный интерес и стала предметом обсуждения на научных конференциях у нас и за рубежом. В 1971 году в Москве состоялся симпозиум о применении точных методов в исследованиях культуры и искусства. Думаю, что применительно к искусству театра вопрос в первую очередь сводится к созданию партитуры спектакля. В том же 1971 году в Генуе, на IX конгрессе Международной ассоциации театральных музеев и библиотек, французский делегат Мари Кристу сообщила о системах записи танцев, разработанных различными хореографами, и позволяющих восстановить партитуру балетных спектаклей. Там же обсуждались вопросы о необходимости разработки методов графической записи спектаклей и о большом значении, которое они могут иметь не только для истории театра, но и для его современной практики.

Когда сорок лет назад в НИЛе появилась необходимость в графической записи спектакля, сразу же возникло множество серьезных проблем, без решения которых нельзя было приступить к делу. Не вдаваясь во все вопросы, остановлюсь лишь на главных.

1. Наряду с записью зрелищной стороны, которая в какой-то мере производилась нашими предшественниками, надо было начать разработку записи системы звучания, то есть расчленить звучание спектакля, и особенно речь актеров, на элементы и установить для каждого из них графический эквивалент.

{168} 2. Надо было найти принцип, объединяющий запись спектакля, развертывающегося во времени и в пространстве, в отличие от музыкальной записи, отображающей лишь категорию времени.

3. Надо было найти графическое соотношение между зрительными и слуховыми впечатлениями, поскольку спектакль мы одновременно и видим и слышим.

4. Взамен записи, основанной на субъективных впечатлениях, надо было возможно шире использовать механическую запись с последующей расшифровкой. Если учесть, что вся эта работа производилась еще в «домагнитофонный период», легко представить себе, сколь она была сложна и насколько в современных условиях задача упрощается.

За прошедшие 40 лет наука и техника сделали громадные успехи. Смешно было бы сейчас вспоминать наши кустарные методы записи. Я имею в виду аппарат инженера Скворцова для записи звука на бумагу («говорящая бумага») и сконструированный нами аппарат «Ходомер» для записи движений актеров, работающий синхронно с аппаратом Скворцова[[102]](#footnote-103). Но дело ведь не только в технических достижениях. Методика нашего подхода к проблемам записи, разрабатываемая в 30‑х годах, как мне кажется, не потеряла своего значения и сегодня. Это дает мне право остановиться на некоторых вопросах, которые, возможно, будут полезны и для сегодняшних поисков.

Спектакль — сложное взаимодействие группы персонажей, которых мы видим и слышим. Можно ли перенести эту сценическую жизнь на лист бумаги? Ведь кроме слов и движений есть психология актера-роли, есть его мысли, «душа». Как все это вписать в партитуру и как установить, что именно подлежит фиксации?

На вопрос — что подлежит фиксации, убедительно ответил еще в 1911 году Сергей Волконский в книге «Человек на сцене».

Он писал: «Не будем спорить, но согласимся, что слово и жест — те окна, сквозь которые зритель приходит в соприкосновение с тем, что есть в душе актера».

И если до нас делались кое-какие попытки, чтобы «сквозь окна» увидеть душу актера, то раскрыть эти окна, чтобы ее услышать, выразить графически, никто и не пытался. Все приходилось начинать с самого начала.

Итак, фиксировать только то, что мы видим и слышим в театре (звучание, движения, композиция). Но как же быть, — скажут нам, — с фиксацией психологических мотивировок, действенных задач актеров, подтекстов и т. д. и т. п., то есть как быть с фиксацией внутреннего мира актеров? Но разве не выявляется внутренний мир исключительно в том, что мы видим и слышим? Завяжите зрителям глаза, заткните уши ватой, и воздействие спектакля, какие бы он ни излучал «внутренние заряды», будет равняться нулю. Слово и жест есть внешнее выявление эмоционально-психологического состояния исполнителей.

Ведь и нотная запись музыкального сочинения через бездушные нотные знаки, выражающие мелодию, ритм, темп, гармонию и форму, дает возможность понять душу композитора во всем объеме и глубине — его философию, психологию и эмоциональное содержание.

Графическая запись спектакля должна быть такой же универсальной, как и нотная. Она в равной степени должна {169} отражать театральные представления разных стилей и направлений. В одних случаях это будут произведения, в которых дана точная, раз навсегда установленная композиция, в других — импровизационная (в подобном случае на записи спектакля должна стоять дата конкретного исполнения), иногда это будет спектакль яркой внешней формы, а в некоторых случаях — камерно-психологический. Все в равной мере должно найти отражение в объективной графической записи.

Главной трудностью для нас было найти принцип, который объединил бы в единую партитуру зрительные и слуховые впечатления, временные и пространственные стороны спектакля. Особенно временные, поскольку фиксация пространственных впечатлений на бумаге значительно доступнее, нежели фиксация звуковых впечатлений, развертывающихся во времени. Мы инстинктивно угадывали, что для нас исключительно важное значение имеет опыт нотной записи. Ведь нотопись, пожалуй, единственный пример, где имеется весьма совершенная система фиксации звукового потока на неподвижном пространстве бумажного листа. При этом настолько совершенная, что для музыканта-профессионала не составляет особого труда чтение сложного музыкального произведения, как говорится, «с листа». В чем же, задавали мы себе вопрос, загадка столь зримой изобразительности музыкальной записи? В чем сущность ее графического эквивалента? Мы понимали, что ответ на этот вопрос может натолкнуть на решение и нашей проблемы.

Наши поиски, как мне кажется, были не безуспешными. Мы набрели на явление, которое в психологии называется синестезией.

Некогда музыкальная мелодия записывалась при помощи условных знаков, которые надо было заучивать и каждый раз расшифровывать для воспроизведения. До современного нотного письма много столетий пользовались так называемыми невмами (в Западной Европе), крюками (в России), хазами (в Армении) и, наконец, просто буквенными обозначениями звуков различной высоты. Все это были образцы чисто условных способов записи. Скажем к примеру, разных по написанию крюков было 70, каждый из них обозначал от одного до нескольких звуков различной высоты и длительности, и ничто, кроме заученности, не помогало воспроизведению записанной крюками музыки. Невмы также состояли из различных черточек, точек, запятых и из их комбинаций. Они не определяли точной высоты звука, а только лишь напоминали музыканту ранее известную ему мелодию, указывая на восходящее или нисходящее ее движение. Несовершенное, громоздкое, неточное и, главное, крайне сложное для восприятия и для воспроизведения невменное письмо стало препятствием к развитию все более усложнявшейся полифонической музыки.

Никакого принципиального шага вперед не было в широко распространившемся буквенном письме. Оно, правда, было уже не так громоздко и за каждой буквой скрывался звук определенной высоты, но оно было также лишено какой бы то ни было изобразительности. Вглядываясь в строчку буквенных обозначений, музыканту приходилось проделывать тут же абстрактно-умозрительную работу, что и при чтении невм. Думаю, что все эти музыкальные записи мало чем отличались от неудобочитаемых шифров степановской или арбатовской записи спектакля.

В XI веке итальянский музыкальный педагог и теоретик Гвидо из Ареццо произвел реформу нотного письма. Он ввел сначала одну, а потом вторую {170} горизонтальную линейку, расположив невмы между линейками (выше и ниже), и тем самым зримо указал направление мелодии в верх и вниз. Уже к концу XI века число линеек дошло до четырех, а потом, вскоре, чуть ли ни до сорока восьми! Но новая система записи, совершенствуясь и упрощаясь, привела к решительному сокращению линеек. В XIV веке их стало пять. С тех пор человечество получило пятилинейный нотоносец и вполне довольствуется им до наших дней, исчерпывающе записывая самую сложную и многоголосную музыку. К слову замечу, что с введением нотоносца надобность в невмах и крюках отпала сама собой, поскольку пять нотных линеек полностью охватили диапазон мелодии, и на смену музыкальным иероглифам пришел единообразный оваловидный значок, движение которого между линейками дало полное представление о рисунке мелодии — вверх, вниз, вниз, вверх.

Я уверен, что Гвидо из Ареццо не подозревал о значительности и перспективности своего нововведения. Оно словно возникло самой собой из практических потребностей скромного учителя хорового пения. Но в музыкальном искусстве оно сыграло примерно такую же роль, как изобретение колеса в технике.

Я также уверен в том, что он не подозревал о принципиальной основе своего открытия, а пришел к нему чисто эмпирическим путем. Во всяком случае, он не думал, что историю музыкальной культуры можно будет делить на два периода — до и после изобретения нотоносца, так много значило для теории и практики музыкального искусства овладение современным нотным письмом.

В чем же принципиальное различие записи музыкального произведения невмами или на линейках, предложенных Гвидо?

Введением своей линейки Гвидо перенес изменение звуков по высоте из области чисто слуховых восприятий в плоскость зрительных, пространственных. Сами понятия «высокий» и «низкий» — понятия пространственные, и он этим счастливо воспользовался. На листе бумаги нотный значок, прыгая то выше, то ниже, словно сам запел. Это произошло из-за природной способности человека к синестезии чувств.

Психологи утверждают, что, несмотря на четкие границы, отделяющие зрительные впечатления от слуховых, осязательные от вкусовых, людям, пусть в рудиментарной форме, свойственны синестезические ощущения, то есть способность к некоему стиранию граней между восприятиями органов чувств. Например, слуховые впечатления воспринимаются как зрительные, а осязательные — как вкусовые и т. д. Кто из нас не знает, что существуют понятия «теплых» и «холодных» тонов в цвете (зрительное впечатление, выраженное осязательно); кто не употреблял выражение «острая» горчица (вкусовое впечатление, выраженное осязательно); кто, наконец, не пытался петь гамму «вверх» и «вниз» (слуховое впечатление, выраженное зрительно)?

В книге известного психолога А. Р. Лурия[[103]](#footnote-104) рассказывается об одном человеке, обладавшем феноменальной памятью, основывавшейся, как показало исследование, на сверхразвитой синестезии чувств. У него почти отсутствовали грани, отделявшие зрение от слуха, слух от осязания или вкуса.

На вопрос А. Р. Лурия, поставленный перед испытуемым, — не забудет ли он обратную дорогу из института домой, Ш. (так автор именует в своей книге пациента) ответил: «Нет, что вы, {171} разве можно забыть? Ведь вот этот забор — он такой соленый на вкус и такой шершавый, и у него такой острый и пронзительный звук…»

Видимо, у композитора Скрябина был развит так называемый «цветовой слух». Его мечта соединить симфоническую партитуру «Прометея» с цветом свидетельствует о том, что ему была свойственна синестезия чувств.

Естественно, звуковые впечатления не могут быть восприняты зрительно в прямом смысле, но они могут быть восприняты как бы по аналогии, условно, из-за синестезии чувств, свойственной человеку. Именно в силу этого, я полагаю, нотная запись Гвидо так легко вытеснила запись невмами и крюками, лишенную какой-либо наглядной основы.

Если, допустив некоторое упрощение, сравнить запись мелодии невмами и нотами, то в одном случае, при взгляде на ряды невм, мелодия возникает в результате умозаключения, а в другом, когда перед нами значок ноты то замирает на месте, то степенно поднимается вверх, или опускается вниз, или делает стремительные прыжки, — мы мелодию видим. Способность видеть мелодию оказалась неизмеримо плодотворнее даже самой простой условленности.

В чем же принципиальное различие в фиксации мелодии с помощью невм или букв, с одной стороны, и с помощью нот на нотоносце, — с другой?

Обратимся к семиотике, которая делит знаки на две группы: условные и изобразительные. Это отступление должно помочь нам разобраться в данном вопросе.

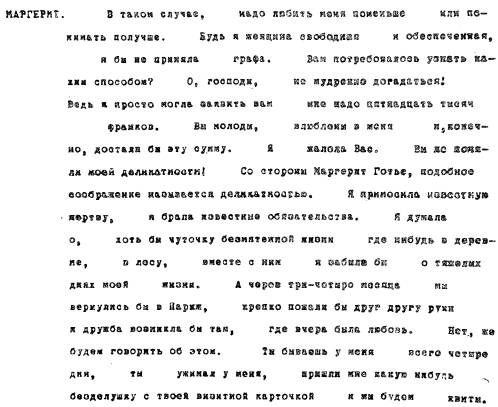
«К условным [знакам] относятся такие, — пишет Ю. М. Лотман, — в которых связь между выражением и содержанием внутренне не мотивирована. Так, мы договорились, что зеленый свет означает свободу движения, а красный — запрет. Но ведь можно было бы условиться и противоположным образом… Изобразительный, или иконический знак подразумевает, что значение имеет единственное, естественное, ему присущее выражение. Самый распространенный случай — рисунок… Иконические знаки отличаются большей понятностью. Представим себе дорожный сигнал: паровоз и три косые черты внизу. Воспроизведенный знак состоит из двух частей: одна — паровоз — имеет изобразительный характер, другая — три косых черты — условный. Любой человек, знающий о существовании паровозов и железных дорог, при взгляде на этот знак догадается, что его предупреждают о чем-то, имеющем отношение к этим явлениям. Знание системы дорожных знаков для этого совершенно необязательно. Зато для того, чтобы понять, что означают три косые черты, надо непременно заглянуть в справочник, если система дорожных знаков не присутствует в памяти смотрящего. Для того чтобы прочесть вывеску над магазином, надо знать язык, но для того чтобы понять, что означает золотой крендель над входом, или угадать по товарам, выставленным в витрине (они играют в этом случае роль знаков), что можно здесь купить, кажется, никакого кода не требуется»[[104]](#footnote-105).

К какой же категории знаков относится изображение звуков с помощью невм или букв алфавита? Безусловно, они являются примером такого же условного знака, как зеленый или красный свет светофора.

А к какой категории знаков следует отнести ноту на нотоносце?

Конечно, в значительной мере значок ноты на нотоносце условен, но в какой-то мере он и изобразителен, {172} поскольку рисует движение мелодии вверх и вниз.

Учитывая способность человека к синестезии чувств, на мой взгляд, следовало бы к двум знаковым системам Ю. М. Лотмана (условным и изобразительным) прибавить третью: условно-изобразительную, к которой и следует отнести современную нотопись[[105]](#footnote-106).



4. Монолог Маргерит — Зинаиды Райх из II акта спектакля «Дама с камелиями» 10 апреля 1934 г. Цезурованный экземпляр НИЛа

Пока мы бились в поисках своего «нотоносца», работы по практической записи речи и движений актеров не прекращались ни на один день. Каждый элемент речи мы стремились выделить и найти способ его графического выражения: мелодия речи, скорость говорения, громкость, расстановка цезур, пауз и т. д. В частности, мы поставили перед собой задачу отметить в {173} экземпляре спектакля «Дама с камелиями» все остановки в речи, сделанные актерами на спектакле 10 апреля 1934 года. Пять сотрудников лаборатории, вооружившись текстом пьесы, внимательно вслушивались в спектакль и зафиксировали в своих экземплярах все речевые паузы. При сличении отметок мы смогли составить окончательный экземпляр, достаточно объективно отражавший перерывы в речи, образовывавшиеся на данном конкретном спектакле.

Сразу же возник вопрос, как эти паузы графически выразить на бумаге?

Первое время мы в текст пьесы просто впечатывали в скобках либо слово «цезура», либо «пауза». Но очень скоро практика подсказала, что в местах, где актеры делали речевые остановки, следует в машинописном экземпляре оставлять пропуск. В ЦГАЛИ в фонде ГОСТИМа хранится такой пробный экземпляр, на котором так и написано: «Цезурованный экземпляр спектакля “Дама с камелиями” 10 апреля 1934 года»[[106]](#footnote-107).

Рис. 4 — фотокопия одной из страниц этого экземпляра — монолог Маргерит из второго акта. Стоит внимательно прочитать эту страницу, чтобы понять, что это уже не только текст пьесы Дюма, но и в какой-то мере текст пьесы Дюма в исполнении Зинаиды Райх, в постановке Всеволода Мейерхольда. Расстановка цезур указывает на предельное волнение и обиду героини. В рваном ритме речи ощущается не только ее внутреннее состояние, но и форма выражения. А ведь впечатление создается на основании расстановки «зон молчания»! Зафиксирован только один из элементов речи актера, а как много уже можно узнать о спектакле и об актерах, ушедших в небытие. Дорого дали бы современные исполнители роли Гамлета, если бы они смогли познакомиться с цезурами и паузами принца Датского в исполнении Гаррика или Мочалова! Не для подражания, конечно, а для дальнейшего совершенствования[[107]](#footnote-108).

Следующее уточнение возникло само собой. Мы разграничили в экземпляре цезуры и паузы. Пропуски в тексте для пауз были удвоены.

Аппетит приходит во время еды, и мы очень скоро довели наши опыты до абсолютно объективной и точной фиксации метро-ритмической структуры речи актера. Исполнение Игорем Ильинским роли Ломова в чеховском «Предложении» (в спектакле Мейерхольда «Тридцать три обморока») было нами записано на кинопленку по системе инженера Шорина. Анализ фонограммы дал совершенно точную и объективную картину ритмического рисунка речи Ломова — Ильинского — {174} Мейерхольда[[108]](#footnote-109). Чередование моментов говорения и молчания было перенесено нами на бумагу в точном соответствии с фонограммой. Так мы получили не только размеры пауз, но и замедления и ускорения самой речи. Успехи в решении этой частной задачи помогли нам подойти к основной проблеме. Если для музыкантов решающее значение имела синестезичность понятия «высокий и низкий звук», то не кроется ли секрет театральной записи в перенесении времени говорения и молчания в пространство строки? Ведь время — тот самый элемент, который объединяет все наши театральные впечатления. Оно является составной частью наших зрительных и слуховых восприятий. Оно едино. Следовательно, именно его надо выразить в пространстве бумаги. В этом, как мы поняли, заключалась главная и первоочередная задача.

Категории времени и пространства и их взаимосвязь изучаются математиками, физиками и философами. Много важнейших открытий сделано в этой области. Но эти же категории должны стать предметом тщательного исследования психологов, поскольку между понятиями времени и пространства существует примерно такая же взаимосвязь, какая была нами указана в приведенных случаях синестезии. Ведь чувство времени в такой же степени свойственно каждому человеку, как чувство холода и запаха. Так же несомненно, что чувство времени имеет свои «заменители». Не случайно в русском языке слова «длинный» и «долгий» являются синонимами, хотя слово «длинный» выражает понятие пространственное, а слово «долгий» — временное. Выражение «длинный путь» может быть вполне заменено по смыслу на «долгий путь», а «долгая ночь» — на «длинную ночь». На вопросы: «Долго ли до города?» (время) и «далеко ли до города»? (пространство) ответ единый. А в ряде языков понятия «длинный» и «долгий» выражаются вообще одним словом. Например, английское слово «long» одновременна означает и время (долгий) и пространство (длинный). При этом оба понятия не только близки по значению, но и находятся в прямо пропорциональной зависимости: чем длиннее, тем дольше и т. п.

Нам оставалось только развить принцип, полученный при записи цезур, чтобы выразить течение времени на пространстве бумаги. Так, чисто эмпирическим путем, сложилось, что линия строки в нашем экземпляре стала выразителем времени. Чем линия длиннее, тем больший временной отрезок она выражает. Некогда нейтральная строчка в нашей записи по отношению ко времени потеряла свою независимость. На каждой странице появилось по 10 строчек-линий, условная величина которых определилась в 30 сантиметров по длине и в 6 секунд по длительности. Каждая страница экземпляра стала, таким образом, охватывать собой запись действия продолжительностью в 1 минуту. Образовалась своеобразная книга-хронометр. В ней с исключительной точностью можно было найти интересовавшее нас место записи. Скажем, если бы по такому принципу записывался футбольный матч и понадобилось бы впоследствии установить ситуацию на футбольном поле, допустим, на 45‑й секунде 36‑й минуты тайма, то для этого прежде всего надо было бы найти соответствующее место в партитуре. Мы нашли бы его на 36‑й странице в середине 8‑й строки. Это оказалось бы исходной точкой для получения разносторонней информации о положении на {175} футбольном поле в данное мгновение матча.

Время, выраженное посредством длины строки, так же легко воспринимается человеком, как изменение высоты звука при движении нотного шарика между строками нотоносца. В обоих случаях в основе лежит принцип условной изобразительности, опирающийся на способность людей к синестезии чувств.

Я думаю, что принцип книги-хронометра есть тот положительный результат нашей работы, который в дальнейшем принесет пользу в поисках метода графической записи спектакля. И не только спектакля! Он выйдет за пределы узкотеатральных интересов. Графическая фиксация самых различных видов деятельности, будь то научный эксперимент, кинофильм или футбольный матч, — все найдет в предложенном нами принципе записи широкое применение.

Особенно занимали нас вопросы, связанные с записью речи. Эта область в те годы была совершенно не разработана. Здесь надо было начинать работу сразу в двух направлениях: с одной стороны, рассмотреть элементы, из которых речь складывается, а с другой — найти способ перенесения этих элементов на бумагу.

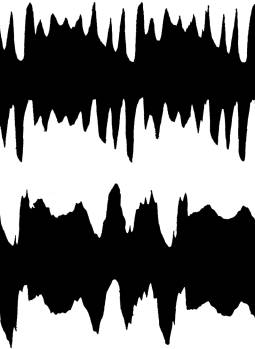
Отдельные звуки речи, записанные на кинопленку, дают зрительные образы этих звуков, называемых фонемами. Они входят в общее звучание речи и обозначаются соответствующими знаками, которые в большинстве случаев совпадают с общепринятыми буквенными обозначениями. Один и тот же звук речи можно произносить по-разному в отношении его громкости, длительности, высоты и тембра. Однако, несмотря на эти различия, сохраняется возможность определить принадлежность звуков к вполне определенным фонемам. При произнесении, например, гласной фонемы А разными лицами, различными способами (громко, тихо, протяжно, коротко, высоко, низко) воспринимающий способен установить, что все эти звуки были воспроизведением той же фонемы А.

Из фонем складываются в речи более сложные фонетические образования — слоги, слова, фразы.

Для наших целей умение различать фонемы было важным этапом, но лишь начальным. Нам не менее важно было научиться различать звуки по высоте (мелодия речи), по силе (степень громкости), по скорости (темп и ритм речи) и, наконец, как я уже писал, по чередованию моментов говорения и молчания. Все эти элементы мы старались выявить, чтобы впоследствии перенести их на бумагу. Мы отказались, и вполне сознательно, от фиксации лишь тембра голоса. Мы считали, что тембр есть нечто заранее данное; он не зависит от выражаемых мыслей и чувств человека, являясь такой же данностью, как тембр музыкального инструмента. В партитуре композитора тембр тоже не является элементом нотной записи. Он только указывается при распределении голосов партитуры (скрипка, труба, английский рожок и т. д.).

Выделив интересующие нас элементы речи, мы очень скоро убедились, что уловить их на слух, для того чтобы впоследствии перенести в партитуру, задача без помощи техники невыполнимая. Кроме того, она крайне осложнялась субъективностью непосредственного восприятия. Стало ясно, что можно будет получить удовлетворительный результат лишь в том случае, если речь будет записываться на пленку с последующей ее расшифровкой.

С 1935 года в НИЛе при ГОСТИМе началась планомерная работа по изучению осциллограммы — кривой, образующейся при записи речи на пленку. {176} В те годы в звукозаписи на пленку были две системы — инженеров Шорина и Тагера. Рассмотрев звуковые дорожки, получающиеся в результате записей, мы остановились на системе Шорина, поскольку его фонограмма оказалась более наглядной и удобной для расшифровки.



5. Фонема гласного звука А под ударением (вверху). Фонема гласного звука О под ударением (внизу)



6. Фонема свистящего звука С (вверху). Фонема шипящего звука Ш (внизу)

Прежде всего мы занялись рассмотрением фонем. Мы записывали в разных режимах одни и те же звуки, затем производили сорокакратные увеличения фонограммы, чтобы убедиться, что каждый звук имеет на звуковой дорожке свой индивидуальный отпечаток, то есть свой зрительный образ. Правда, оказалось, что фонем неизмеримо больше, чем букв в алфавите, и многие из них трудноразличимы, но тем не менее мы научились находить на звуковой дорожке особенно характерные фонемы, которые служили нам ориентирами при расшифровке. На рис. 5 и 6 мы приводим увеличенные изображения некоторых наиболее характерных фонем. Это ударные гласные А и О, свистящая согласная С и шипящая согласная Ш. Как видно из приведенных фотографий, они достаточно легко различимы, и каждая имеет свой образ.

Кроме самих фонем на звуковой дорожке оставляли следы все те элементы речи, которые нам были необходимы для составления нашей партитуры. По меняющейся высоте огибаемой кривой мы улавливали изменения в громкости звучания, а по амплитуде колебаний — изменения по высоте (мелодия речи). Это была крайне кропотливая {177} работа и весьма несовершенная. В те годы еще не существовало приборов для расшифровки фонограммы. Надо было дожидаться времени, когда на смену звукооператору и лингвисту придет автоматика.

Единственный элемент звуковой записи, который нам в те годы удалось точно перевести с пленки в партитуру, это чередование зон молчания и говорения. Если на протяжении одной минуты звучания, которая укладывалась в одну страницу экземпляра, приходилось пятьдесят цезур, то все они возникали именно в тех местах, где отражались на дорожке фонограммы, и оказывались именно такой протяженности, которая соответствовала секундам и даже долям секунды молчания. При этом быстрая речь волей-неволей уплотняла расстановку букв, поскольку за единицу времени наговаривалось больше, чем в периоды речи медленной и спокойной. По одному этому элементу записи можно сейчас судить, сколь изобразителен был предложенный нами принцип записи и насколько он способен отражать реальное звучание.

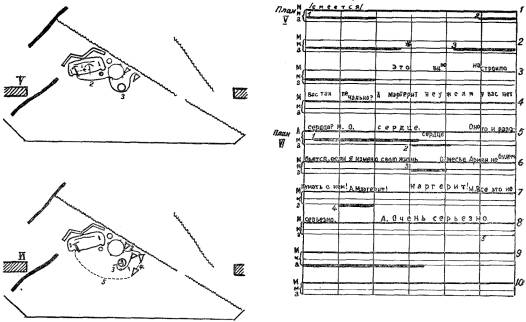
Для фиксации изменений мелодии речи (повышение и понижение интонации говорящего) мы пользовались принципом Гвидо из Ареццо. Наша печатная строка рассматривалась нами как линия нотоносца. При этом мы сознательно ограничились только тремя градациями по высоте: над строкой, на строке и под строкой (высоко, нормально, низко). На мой взгляд, это закономерно, поскольку речь содержит такое количество обертонов, что по своей природе ближе к шумам, нежели к звукам, точным по высоте.

Такая трехстепенная градация применялась нами и по отношению к громкости речи (тихо, нормально, громко). Графически мы это выражали сменой шрифтов.

Важно заметить, что мы не пользовались дополнительными условными знаками. Наша запись — это обычная строка, на которой расставлены обыкновенные печатные буквы: выше и ниже, теснее и шире, жирнее и тоньше. Конечно, можно сказать, что в нашей записи многое схематизировано и что для выражения живой человеческой речи трехстепенная градация высоты и громкости недостаточна. Наверное, в человеческой речи ступеней высоты и громкости не меньше, чем тонов в октаве. Но это такая же приемлемая условность, как равномерное деление бесконечного количества тонов в октаве на двенадцать ступеней, предложенное в конце XVII века А. Варклейстером и вскоре практически узаконенное Иоганном Себастьяном Бахом в его «Прелюдиях и фугах для хорошо темперированного клавира».

Наша партитура, как и всякая книга, имеет правую и левую страницу. Правая отводилась для самой записи, а левая служила для дополнительного справочного материала, состоящего из планов мизансцен, фотографий, примечаний и т. п. На правой странице, под печатной строкой, являющейся измерителем времени, наносились линии, указывающие моменты движений актеров. Направление этих движений зарисовывалось на планировочных листах, расположенных на левой странице партитуры. Таким образом указывалось не только время передвижения актеров (кто, когда и сколько времени двигался), но и скорость движения, поскольку указывались путь и время его прохождения. В фиксации мизансцены был использован принцип монтировочной записи (план сцены, на котором линиями наносятся движения актеров). Но если в прошлом такая запись была вневременной и статической, то у нас мизансцена записывалась динамически, а главное синхронно со звучанием спектакля.

Определив длительность строки в 6 секунд (практически так было удобно {178} вести отсчет времени: 60 страниц книги равняются 1 часу, одна страница — 1 минуте, одна строка — 6 секундам), мы в то же время установили длину нашей строки в 27,4 сантиметра. Мы исходили из того, что за 6 секунд пленка проходит расстояние 273,6 сантиметра. Таким образом, допуская незначительное округление, все записанное на первых 27,4 сантиметрах пленки становится содержанием первой строки партитуры. Элементы звуковой дорожки пропорционально переносились в наш экземпляр в десятикратном сокращении.



7. Фрагмент партитуры спектакля «Дама с камелиями» в постановке Вс. Мейерхольда. Отрывок из 3‑го эпизода I акта («Встреча»)  
Маргерит — Зинаида Райх, Арман — Михаил Царев. Запись 1934 г.

Для примера привожу небольшой фрагмент далеко еще не совершенной записи из третьей картины первого акта «Дамы с камелиями» — сцена знакомства Маргерит Готье с Арманом Дювалем. Запись была сделана в 1934 году с помощью примитивного кустарного прибора «Ходомер», почти «на глазок». Тем не менее она может дать некоторое представление о принципах фиксации, которые на базе новой техники могли бы с успехом разрабатываться сегодня (рис. 7).

В этом примере на левой стороне даны два последовательных плана с рисунками мизансцен (планы V и VI). Каждое движение актера имеет соответственный номер. Например, на плане V (левая страница) изображены три передвижения Маргерит: вначале она сидит на диване и пересаживается к его правому краю, потом подходит к столику, наконец, огибая пуф, подходит к Арману, стоящему за столиком с цветами и фруктами (мейерхольдовский натюрморт). На плане VI Маргерит подходит к пуфу, затем движется {179} Арман, подходит к ней слева, Маргерит садится на пуф, Арман к ней приближается, а потом делает медленный переход (это отражено на правой странице) и садится на диван.

На правой странице партитуры отражены моменты движений и речь актеров. Десять горизонтальных линий по 6 секунд каждая отображают 1 минуту сценического действия. Тонкие вертикальные линии отсчитывают секунды. Их по шесть на каждой строчке. Основная горизонтальная линия — линия звучания, а две линии под ней предназначены для записи моментов движения двух персонажей, находящихся на сцене: верхняя линия для Маргерит, нижняя — для Армана. Если бы появился третий персонаж, была бы введена третья линия. На этих линиях жирными полосами отмечены моменты движений действующих лиц. Они строго соответствуют движениям, помеченным на левой странице экземпляра. Таким образом, эти полосы отражают, кто, когда движется, как долго продолжается движение и, следовательно, в каком темпе движется актер. Например, на плане VI движение 5 продолжается более 4 секунд: Арман не спеша переходит от пуфа к дивану и садится на него.

На основной горизонтальной линии дано звучание спектакля — диалог Маргерит и Армана. Точно показано время произнесения текста, темп паузы и схематически указаны повышения и понижения интонаций[[109]](#footnote-110).

Когда в 1933 году в Театре имени Вс. Мейерхольда был организован НИЛ, наметилась большая программа, научно-исследовательской работы. Среди ее разделов значилось создание режиссерских экземпляров спектаклей. Мы приступили к этой теме, но очень скоро обнаружили полную несостоятельность ранее существовавших способов записи. Все они нас не удовлетворяли. В силу этого практическая конкретная задача переросла в исследовательскую. Вместо создания режиссерских экземпляров мы переключились на разработку системы записи. С точки зрения интересов театра мы не выполнили возложенного на нас задания, режиссерских экземпляров мы не создали, но если посмотреть на данный вопрос шире, деятельность сотрудников НИЛа привела к созданию основных принципов записи. Объединение зрительных и слуховых впечатлений, выраженных через время, и превращение печатной строки в секунды, думается, имеет более широкое значение, чем отдельные режиссерские экземпляры, сделанные кустарно, без научного обоснования.

Прошло четыре десятилетия. Наступило время, когда вопросами объективного распознавания звуков речи, записанных на пленку, занимаются многие лаборатории у нас и за рубежом. Работу о задачах объективного (автоматического) распознания звуков речи впервые опубликовал в 1943 году советский ученый Л. Л. Мясников[[110]](#footnote-111). С тех пор в этом направлении сделано многое в области теории и практики. Недалеко то время, когда звуки человеческой {180} речи будут автоматически расшифровываться по всем параметрам без участия человека. Они смогут превращаться не только в графическую запись, но и приводить в действие механизмы. Человеческая речь будет автоматически печататься машиной, а телефонные соединения будут происходить с голоса, без набора номера.

Путь от первых записей речи на пленку и кустарного изучения осциллограммы до спектрометра-анализатора пройден. Естественно, что вопросы, которые ставились в 30‑е годы в НИЛе теоретически и выполнялись «на слух» я «на глазок», не могли дать практически удовлетворительных результатов. Только теперь вопросы создания партитуры могут получить настоящую научно-техническую базу.

Необходимость графической записи спектакля давно назрела и требует практического разрешения. Должен быть учтен весь предшествующий опыт, и в частности методика НИЛа при Театре имени Вс. Мейерхольда. Видимо, настало время организовать специальную лабораторию, в которой можно было бы, используя современные научно-технические достижения, продолжить разработку графической записи спектакля, весьма важную для теории и практики советского театра.

1935 – 1973 – 1974

# **{181}** Заметки о режиссуре

{182} Режиссура на первый взгляд — искусство самое легкое. Почти каждый грамотный человек готов взяться за постановку спектакля. Представляется, что если есть пьеса, есть люди, которые выучили слова наизусть, и есть занавес, то спектакль как-то сыграется сам по себе. Столь же доступным кажется и актерское дело. В самом деле, соберите группу людей, не имеющих отношения к искусству, и для проверки задайте им два вопроса:

1. Кто из них возьмется сыграть на скрипке сонату Бетховена?

2. Кто из них возьмется сыграть на сцене пьесу Шекспира?

Я убежден, что на первый вопрос все поголовно ответят отрицательно, а второй вопрос наберет некоторую группу смельчаков, рассуждающих примерно так: «Я, правда, на сцене никогда не играл, но думаю, что смогу. Не боги горшки обжигают!» Самое досадное, что эти смельчаки в какой-то мере правы. Они действительно, не имея понятия о театре, кое-как поставить и сыграть трагедию Шекспира смогут. Но никто из них, как бы музыкально одарен ни был, взяв первый раз в руки скрипку, не извлечет из нее ни одного пристойного звука. Быть плохим режиссером, видимо, куда легче, чем плохим скрипачом!

В театре материал, из которого извлекается «звук», по недальновидности, представляется общедоступным — моя память, мой голос, мои нервы, мое тело и т. д. Отсюда в театре нередко процветает дилетантизм. Он в равной мере проявляется в профессиях актера и режиссера. И в самом деле, кто только не принимается без всякой подготовки за режиссуру?! Актеры-неудачники, литераторы, художники, учителя, врачи… Вот она огромная армия режиссеров, заполнивших сцены самодеятельных, а иногда даже и профессиональных театров. Им и невдомек, что нет искусства сложнее, чем искусство режиссуры. Оно требует не только многообразных знаний, но и таланта. Конечно, кое-какое формальное подобие спектакля может слепить каждый грамотный человек. Для этого не нужно ни таланта, ни знаний. Но поставить настоящий спектакль могут только избранные. Режиссеры, проработавшие на сцене всю жизнь, насчитывают крупицы удачи, граммы радия и тонны руды.

Стать хорошим режиссером, пожалуй, значительно сложнее, чем стать хорошим скрипачом. Недаром хороших скрипачей куда больше, чем хороших режиссеров. И научиться ставить хорошие спектакли, видимо, сложнее, чем научиться хорошо играть на скрипке. Но, несмотря на это, скрипачи находятся в постоянном тренинге, они не позволяют себе выйти на эстраду, пропустив хоть день без занятий на инструменте, а режиссеры нередко ставят спектакли, что называется, от случая к случаю.

Режиссер-профессионал должен постоянно совершенствовать свое мастерство. Каждый день он должен решать композиционные задачи, питаться впечатлениями смежных искусств много читать, непрерывно ставить спектакли и, наконец, внимательно изучать жизнь во всех ее проявлениях. Иначе режиссер отстает от жизни, теряет способность к композиции, перестает слышать фальшивую интонацию актера и не замечает, что действие спектакля остановилось и началась толчея воды в ступе.

На наших режиссерских факультетах часто обучаются случайные люди. Они по конкурсу не поступили в медицинский или экономический институт, зато им повезло в театральном. Но можно ли обучить человека режиссуре, если у него нет таланта к этому виду {183} творчества? Режиссерские факультеты способны лишь развить талант, воспитать его. Точно так же как нельзя человека сделать поэтом, так нельзя его сделать режиссером. Поэты и режиссеры рождаются. И довольно редко! Я отнюдь не против творческих высших учебных заведений. Обучать поэзии и режиссуре надо. Но надо обучать поэзии поэтов, а режиссуре — режиссеров, людей, обнаруживших режиссерский талант. Если в землю вместо зерна брошен камень, как его ни поливай, ничего не произрастет.

Первооснова успеха — талант, а потом уже образование. У нас, к сожалению, чаще бывает наоборот — образование есть, а таланта не оказывается. Мы знаем немало хороших режиссеров, не имевших специального режиссерского образования. Среди них Константин Сергеевич Станиславский и Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

Станиславский не мог не режиссировать. Он организовал при Обществе любителей искусства и литературы драматический кружок и там сделал свои первые режиссерские шаги, словом, как мы сказали бы в наше время, он вышел из самодеятельности.

Мейерхольд не мог не режиссировать. Он получил актерское образование и успешно начал свою актерскую карьеру в Художественном театре, но талант режиссера заставил его переехать из Москвы в Херсон и Николаев. В Труппе русских драматических артистов под управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда, затем переименованной в Товарищество новой драмы, за два года он поставил 155 спектаклей!

Режиссерское искусство такое же древнее, как искусство актера. Оно возникло вместе с рождением театра и вместе с ним развивалось. Следы режиссуры мы можем найти даже в таком театре, который, по выражению Лопе де Вега, составляли «три доски, два актера и одно чувство». В истории театрального искусства всегда можно обнаружить лицо, направляющее творческую деятельность труппы. Но оно было не выявлено и не персонифицировалось из-за того, что функция режиссера всякий раз растворялась и переходила то от драматурга к первому актеру, то от директора театра к меценату и т. д. Режиссуры как самостоятельной творческой профессии до середины прошлого столетия не существовало. Формула театра складывалась из трех членов:

Драматург — Актер — Зритель.

Режиссер присутствовал то в первой части формулы, то во второй, то в третьей — скрыто.

Да, я не оговорился. Он присутствовал подчас и в третьей части формулы. Всем нам известны случаи, когда театр убежден, что он поставил трагедию, а приходит зритель и превращает ее в комедию. Публика способна снять все режиссерские акценты и все переосмыслить по-своему. А с кем из нас, режиссеров, не бывало, что, придя на свой спектакль, по реакции зрительного зала вдруг замечаешь, что в ходе репетиционной работы было пропущено важное событие пьесы. Зритель неожиданно, затаив дыхание, отметит это место, и теперь уже актеры будут играть его иначе. Спектаклем управляет напряженное или рассеянное внимание публики, разбавленное кашлем. Поведение зрителей заставляет актеров менять темпы спектакля, делать купюры, сокращать или удлинять паузы и менять динамические оттенки.

Профессия режиссера — учителя сцены и композитора спектакля, как она представляется сегодня, сложилась только к концу прошлого столетия. Именно с этого времени трехчленная {184} формула театра превратилась в четырехчленную:

Драматург — Режиссер — Актер — Зритель.

В новой, четырехчленной формуле зритель, как и раньше, воспринимает пьесу через актера. Однако связь драматурга со зрителем осложняется появлением режиссера — создателя спектакля. Место его определяется между драматургом и актером. В современном театре актер получает пьесу как бы из рук режиссера, в режиссерском истолковании.

Мейерхольд в статье «К истории и технике театра», рассматривая взаимосвязи автора, режиссера, актера и зрителя в современном театре, писал:

«… Режиссер, претворив в себе автора, несет актеру свое творчество (автор и режиссер здесь слиты). Актер, приняв через режиссера творчество автора, становится лицом к лицу перед зрителем (и автор и режиссер за спиной актера), раскрывает перед ним свою душу свободно и обостряет таким образом взаимодействие двух главных основ театра — лицедея и зрителя»[[111]](#footnote-112).

Замена трехчленной формулы старого театра сегодняшней четырехчленной, произошедшая в результате бурного развития теории и практики режиссуры, с большим основанием дала право назвать XX век веком режиссуры.

Рассматривая любой вид творческой деятельности, мы можем без колебаний квалифицировать ее либо как исполнительскую, либо как композиторскую. И в самом деле, скрипач, играющий кем-то написанное сочинение, — музыкант-исполнитель, а автор этого сочинения — композитор. Таким образом, творческая деятельность скрипача — исполнительская, а творческая деятельность сочинителя музыки — композиторская.

В театральном искусстве артист — исполнитель, а драматург — композитор. Это ни у кого не вызывает сомнений.

А какова же природа режиссерской деятельности?

Это далеко не праздный, не схоластический вопрос, а вопрос, имеющий большое практическое значение для нашего современного театрального искусства.

Я думаю, что природа режиссерского искусства двуедина. Режиссер является одновременно и композитором и исполнителем. Он вместе с коллективом актеров исполняет пьесу драматурга, и с этой точки зрения искусство его исполнительское. Но в то же время, получив в руки пьесу драматурга, он сочиняет спектакль, который впоследствии будет исполнен актерами. В этом аспекте режиссер является композитором. Таким образом, режиссер по отношению к пьесе — исполнитель, а по отношению к актерам и зрителям — композитор.

Не случайно в четырехчленной формуле театра режиссер занимает второе место, между драматургом и актером, являясь как бы их связующим звеном. Именно здесь и возникает своеобразная особенность режиссерского искусства, его композиторски-исполнительская природа.

Распространенная аналогия между творчеством режиссера и дирижера отличается неточностью. Действительно, режиссер, как и дирижер, интерпретирует исполняемое произведение и подчиняет своей воле исполнителей. Но на этом, пожалуй, оканчивается сходство профессий и начинается их различие. {185} В практике дирижера отсутствует композиторское начало. Музыкальное сочинение он исполняет на языке музыки. Он его только интерпретирует. В этом его коренное отличие от режиссера, который исполняет литературное сочинение на языке театра, то есть сочиняет спектакль. Необходимость из пьесы сделать спектакль, то есть перейти с языка литературы на язык театра (сочинить пьесу во времени и в пространстве), и есть признак композиторской природы режиссерского искусства.

Непонимание двуединой природы нашего искусства привело к тому, что режиссеры противоестественно поделились на две группы — на режиссеров-исполнителей и режиссеров-композиторов, в то время как каждый режиссер должен стремиться к тому, чтобы объединить в себе оба начала.

К первой группе — режиссеров-исполнителей — относятся режиссеры, которые видят свою задачу только в посредничестве между пьесой и актерами. Изучив тщательно пьесу, они приходят на репетицию к актерам без сочиненного спектакля. В предварительно разработанном плане они видят якобы посягательство на творческую волю актера. Прикрывая свою художественную несостоятельность и пассивность, они выдумали теорию «белого листа» и возлагают надежды на работу этюдным методом. Они приходят на репетиции неподготовленными и начинают «искать» вместе с актерами. Про такой метод работы хорошо в свое время сказал Алексей Денисович Дикий: «Прежде чем начинать искать, надо что-либо спрятать». Эта группа режиссеров имеет своих теоретиков, вооруженных цитатами. Они любят вспоминать слова Станиславского о том, что режиссер подобен повивальной бабке, но забывают о многочисленных режиссерских партитурах Станиславского, в которых ярко проявилось его композиционное дарование. Некогда брошенный Немировичем-Данченко афоризм: «Режиссер должен умереть в актере» они поняли превратно и сделали его знаменем целой плеяды безликих, пассивных и ленивых режиссеров. За формулой Немировича-Данченко стояло знаменитое древнее изречение: «Если зерно не умрет, то останется одно, а если умрет, то даст много плода». Я думаю, что речь шла не об умирании режиссуры, а, наоборот, о ее высокой жизненной активности. Говоря о смерти режиссера в актере, Немирович-Данченко подразумевал, несомненно, ту самую смерть, которую мы в редких случаях наблюдаем на праздниках исполнительского искусства, когда Шопен «умирал» в игре Генриха Нейгауза, или Скрябин — в игре Владимира Софроницкого.

Режиссеров, которые не сочиняют спектакль и «творят» только на репетициях, Мейерхольд называл дилетантами. Выступая на заседании режиссерской секции ВТО 5 января 1939 года, он говорил:

«Дилетантизм возникает именно тогда, когда режиссер нащупывает и пробует, вместо того чтобы продумать четкий и определенный образ спектакля до встречи с актерами. (Разрядка моя. — *Л. В*.) Разве инженер, придя на “Серп и молот”, будет пробовать, как отлить ту или другую деталь? Ничего подобного. У него все это должно быть предусмотрено и выражено в его плане, в его проекте. Тот режиссер, который не видит всего лица спектакля, не имеет права прийти к актерам. Я это и называю дилетантизмом»[[112]](#footnote-113).

Режиссеры, неправильно истолковавшие мысль Немировича-Данченко и готовые охотно умереть в актерах, {186} способны пьесу проанализировать, но беспомощны в ее театрализации. Я называю их «режиссерами-самоубийцами».

К слову сказать, в наших специальных институтах режиссеров обучают анализу и педагогике и совсем не учат искусству композиции, творчеству. Последнее куда сложнее!

Ко второй группе — режиссеров-композиторов — относятся режиссеры, питающие склонность к композиционной деятельности. Они активны в сочинении своего спектакля и независимы по отношению к пьесе, эгоцентричны, стремятся к самоценной, яркой и оригинальной форме. К пьесе, которую они избрали для постановки, они относятся пренебрежительно-поверхностно, забывая, что режиссер не только композитор спектакля, но и исполнитель пьесы. Читая небрежно пьесу, режиссеры этого направления сочиняют свою собственную пьесу-спектакль и сами за всех играют, присутствуя на сцене как некое божество в двадцати лицах. Их творчество — смерть актеру и автору. В противоположность первой группе режиссеров думаю, что справедливо было бы назвать их «режиссерами-убийцами». Они так же опасны для театра, как «режиссеры-акушерки». И у тех и у других нарушены нормальные взаимосвязи с пьесой и актерами. Если сторонники пассивной режиссуры боятся предварительной разработки пьесы, чтобы, упаси бог, не навязать актерам свое видение спектакля и не спугнуть свежесть восприятия событий, то режиссеры-диктаторы нередко придумывают спектакль, а потом уже подбирают к нему пьесу. Бывает так, что сначала ставятся по углам четыре рояля, потом находится подходящая пьеса, и только перед самой премьерой выясняется смысл той или иной сцены. Актер в условиях режиссерского диктата занимает пассивно-враждебную позицию. Он не любит, когда на него смотрят, как на дрессированного пуделя.

Характерной чертой режиссеров, пренебрегающих исполнительской стороной своего искусства, является единообразие в постановке пьес различных авторов. Брехт и Чехов, Розов и Симонов имеют примерно одинаковое сценическое выражение. Все эти авторы — лишь повод для режиссерского самовыявления. Отсюда возникает необходимость в переписывании пьесы, для того чтобы втиснуть ее в прокрустово ложе режиссерского замысла. Забывается, особенно при постановке классических пьес, что пьеса — величина постоянная, и только отношение к пьесе — величина переменная. Однако часто вместе с изменением взгляда на пьесу режиссеры сочиняют по существу новую пьесу. Непонятно только, почему они сохраняют ее старое название.

Если проанализировать спектакли, отмеченные высокими режиссерскими достижениями, то мы увидим, что в них непременно в гармоническом единстве существуют два начала — исполнительское и композиторское. Просчеты в работе всегда следует искать в пренебрежении одной из сторон режиссерской деятельности.

Примером большого режиссерского успеха может служить спектакль Юрия Любимова «А зори здесь тихие». В этом на редкость талантливом по режиссерской композиции спектакле налицо глубокое проникновение в первооснову спектакля — в повесть Бориса Васильева, переработанную режиссером в пьесу. В итоге — замечательная победа театра. Совсем иные художественные результаты были получены тем же театром при постановке мольеровского «Тартюфа». Этот спектакль был поставлен в пренебрежении к пьесе. Исполнительская сторона режиссерского искусства была забыта {187} полностью. Вместо разработки темы лицемерия и ханжества Любимов скороговоркой прошелся по мольеровскому шедевру, пользуясь им только для того, чтобы поставить спектакль на тему о том, как неоднократно запрещали и разрешали представление «Тартюфа» во времена Людовика XIV. Композиция спектакля была яркой и интересной, но мольеровский «Тартюф» так и остался неисполненным.

Мейерхольд, которому приписывали нигилизм по отношению к автору и пьесе, на самом деле прекрасно понимал двуединую природу нашего искусства. Широко известно его высказывание о том, что репертуар — сердце театра. И это именно он писал, что Чехов сначала создал «Чайку», а потом родился Художественный театр, который поставил ее. Мейерхольд необыкновенно долго и кропотливо работал над пьесой, которую ему предстояло поставить. Он проводил тончайшую исследовательскую работу над автором и пьесой. Иногда она длилась годами («Маскарад», «Ревизор», «Гамлет»). Недаром Вахтангов писал в своем дневнике, что у Мейерхольда поразительное чувство пьесы. Только после изучения драматурга, пьесы и всех имеющихся материалов, связанных с будущим спектаклем, Мейерхольд приступал к сочинению сценической композиции. Неудачи постигали и Мейерхольда, когда увлечение композицией шло в ущерб исполнению пьесы. К началу репетиционной работы пьеса была им изучена и спектакль в целом сочинен. Но не следует думать, что спектакль, сочиненный режиссером, впоследствии полностью совпадает с партитурой премьеры. В процессе репетиций, как говорил неоднократно Всеволод Эмильевич, «у режиссера в руках один конец нитки, за которую он дергает актера, но у актера другой конец той же нитки, за которую он дергает режиссера»[[113]](#footnote-114).

Недавно мне пришлось разговаривать с Д. Д. Шостаковичем о Мейерхольде, и он вспоминал, что когда в молодые годы он жил в доме у Мейерхольда, то постоянно поражался тщательности подготовки Всеволода Эмильевича к каждой репетиции. Вечером Мейерхольд делился своими замыслами, а наутро в процессе репетиций рождались удивительные импровизации, которые часто видоизменяли намеченный план. Однако импровизации рождались только на основе тщательной подготовки.

В последнее время много говорится о недолговечности спектаклей. Нередко они быстро стареют и разрушаются. Полагаю, что это не может относиться к спектаклям, поставленным по предварительно разработанному проекту. Видимо, голое репетиционное вдохновение, порой очень эффектное, не гарантирует стройности будущего спектакля и является одной из причин его быстрого разбалтывания и увядания.

Когда думаешь о режиссерском искусстве, в котором объединяются два, казалось бы, противоположных начала — исполнительское и композиторское, бывает нелегко выделить и практически рассмотреть их самостоятельно на примере работы режиссера-мастера. Исполнительская и композиционная стороны находятся в сложном взаимодействии и сплетении, подобно, скажем, воде, состоящей из водорода и кислорода. Для изучения было бы полезно разложить и рассмотреть их по отдельности.

История театра словно предвидела необходимость в таком опыте и обеспечила нас убедительным примером. Мы воспользуемся случаем, когда вместо одного режиссера спектакль ставили {188} двое и при этом создали спектакль, вошедший в историю мирового театра. Будучи каждый в отдельности замечательным режиссером, способным самостоятельно решать исполнительские и композиционные задачи, в данном примере они сознательно поделили между собой эти функции. Я имею в виду постановку чеховской «Чайки» на сцене Художественного театра в 1898 году К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко. Эта страница из истории режиссуры дает возможность взглянуть на данную проблему как бы в условиях лабораторного эксперимента.

В год творческого объединения двух великих художников сцены Немирович-Данченко пишет Станиславскому:

«Мое с вами “слияние” тем особенно ценно, что в Вас я вижу качества художника par excellence[[114]](#footnote-115), которых у меня нет. Я довольно дальновидно смотрю в содержание и его значение для современного зрителя, а в форме склонен к шаблону, хотя и чутко ценю оригинальность. Здесь у меня нет ни Вашей фантазии, ни Вашего мастерства»[[115]](#footnote-116).

Нет сомнения, что в контексте письма под словами «содержание» следует понимать анализ пьесы, то есть предпосылку для будущего ее исполнения, а говоря о форме, как мы увидим, Немирович-Данченко имеет в виду композицию.

В книге «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславский признавался в том, что он поначалу не понимал чеховской пьесы:

«… Немногие в то время понимали пьесу Чехова, которая представляется нам теперь такой простой. Казалось, что она и не сценична, и монотонна, и скучна. В первую очередь Владимир Иванович стал убеждать меня, который, как и другие, после первого прочтения “Чайки” нашел ее странной. Мои тогдашние литературные идеалы продолжали оставаться довольно примитивными. В течение многих вечеров Владимир Иванович объяснял мне прелесть произведения Чехова. Он так умеет рассказывать содержание пьес, что они после его рассказа становятся интересными… (Здесь и всюду далее разрядка моя. — *Л. В*.) Пока В. И. Немирович-Данченко говорил о “Чайке”, пьеса мне нравилась. Но лишь только я оставался с книгой и текстом в руках один, я снова скучал. А между тем мне предстояло писать мизансцену и делать планировку, так как в то время я был более других знаком с подобного рода подготовительной режиссерской работой»[[116]](#footnote-117).

Немирович-Данченко, влюбленный в творчество Чехова, великолепно понимал особенности его драматургии, три года мечтал о постановке «Чайки» и настойчиво добивался разрешения у автора (после провала «Чайки» в Александринском театре Чехов решительно возражал против ее постановки в Москве). Наконец, разрешение получено. Владимир Иванович пишет А. П. Чехову:

«В “Чайку” вчитываюсь и все ищу тех мостиков, по которым режиссер должен провести публику, обходя излюбленную ею рутину. Публика еще не умеет (а может быть, и никогда не будет уметь) отдаваться настроению пьесы, — нужно, чтоб оно было очень сильно передано. Постараемся!»[[117]](#footnote-118)

Немирович-Данченко проделывает {189} огромную работу по раскрытию пьесы и заражает своим пониманием «Чайки» актеров будущего спектакля и Станиславского. Впоследствии Владимир Иванович вспоминал, как Станиславский говорил ему:

«Вы меня напичкайте тем, что я должен иметь особенно в виду при сочинении режиссерского экземпляра».

«И был один такой красивый у нас день, — продолжает Владимир Иванович, — не было ни у меня, ни у него репетиций, ничто постороннее нас не отвлекало, и с утра до позднего вечера мы говорили о Чехове. Вернее, я говорил, а он слушал и что-то записывал. Я ходил, присаживался, опять ходил, подыскивая самые убедительные слова, — если видел по напряженности его взгляда, что слова скользят мимо его внимания, подкреплял жестом, интонацией, повторениями. А он слушал с раскрытой душой, доверчивый»[[118]](#footnote-119).

Летом 1898 года, в разгар подготовительной работы, Станиславский уезжает под Харьков в имение брата Андреевку, чтобы там, вдали от репетиционной суеты, сочинить спектакль. Ему надо было придумать мизансцены, составить общий план постановки и по актам высылать свою партитуру в Пушкино Немировичу-Данченко, который в это время усиленно репетировал «Чайку» с актерами. По собственному признанию Станиславского, «это была трудная задача, так как, к стыду своему, я не понимал пьесы. И только во время работы, незаметно для себя я вжился и бессознательно полюбил ее. Таково свойство чеховских пьес. Поддавшись обаянию, хочется вдыхать их аромат.

Скоро из писем я узнал, что А. П. не выдержал и приехал в Москву. Приехал он, вероятно, для того, чтобы следить за репетициями “Чайки”, которые уже начались тогда. Он очень волновался. К моему возвращению его уже не было в Москве»[[119]](#footnote-120).

Пока Немирович-Данченко провел десять репетиций «Чайки» в Пушкино, что же конкретно делал Станиславский в Андреевке? Основываясь на подробном анализе стиля, жанра, идеи и системы образов пьесы, предварительно сделанном Немировичем-Данченко, Константин Сергеевич в своем воображении проигрывал будущий спектакль и заносил его на бумагу.

«Я писал в режиссерском экземпляре все: как, где, каким образом надо понимать роль и указания поэта, — вспоминает Станиславский, — каким голосом говорить, как двигаться и действовать, куда и как переходить. Прилагались особые чертежи для всех мизансцен, уходов, выходов, переходов и проч. и проч. Описывались декорации, костюмы, грим, манеры, походка, приемы, привычки изображаемых лиц и т. д. и т. д. Эту огромную трудную работу мне предстояло проделать с “Чайкой” за какие-нибудь три-четыре недели, и потому я просидел все время на вышке в одной из башен дома, из которой открывался унылый и скучный вид на беспредельную, однообразную степь.

К моему удивлению, работа казалась мне легкой: я видел, чувствовал пьесу.

В ответ на мои посылки я получал из Пушкино похвалы моей работе. Меня удивляло не то, что сам Владимир Иванович хвалит меня, — он был увлечен пьесой и мог пристрастно относиться к моей работе над нею; меня удивляло и радовало то, что сами артисты, которые были против пьесы, писали {190} то же, что и Владимир Иванович. Наконец, я получил сообщение о том, что и сам Чехов, который был на репетиции “Чайки” в Москве, одобрил мою работу»[[120]](#footnote-121).

Немирович-Данченко, регулярно получая от Станиславского части партитуры, подобно дирижеру, разучивал ее по «нотам» с оркестром, состоящим не из музыкантов, а из актеров. Сохранилось множество свидетельств самой высокой оценки, которую давал в ходе репетиционной работы над «Чайкой» режиссер-исполнитель режиссеру-композитору.

«Прошло недели две‑три, — вспоминал Немирович-Данченко, — Алексеев начал присылать из деревни мизансцену по актам. Мизансцена была смелой, непривычной для обыкновенной публики и очень жизненной… Сценическая фантазия подсказывала ему самые подходящие куски из реальной жизни. Он отлично схватывал скуку усадебного дня, полуистерическую раздражительность действующих лиц, картины отъезда, приезда, осеннего вечера, умел наполнять течение акта подходящими вещами и характерными подробностями для действующих лиц… Вот поразительный пример творческой интуиции Станиславского как режиссера. Станиславский, оставаясь все еще равнодушным к Чехову, прислал мне такой богатый, интересный, полный оригинальности и глубины материал для постановки “Чайки”, что нельзя было не дивиться этой пламенной, гениальной фантазии»[[121]](#footnote-122).

Немирович-Данченко ставил «Чайку», строго соблюдая партитуру Станиславского. В тех случаях, когда у него возникало несогласие (это бывало очень редко), он сообщал об этом Станиславскому и они находили новое решение, которое устраивало обе стороны. Эти случаи согласования — лишнее подтверждение того, что партитура Станиславского рассматривалась Немировичем-Данченко как обязательная для исполнения.

В письме к Станиславскому от 4 сентября 1898 года Владимир Иванович пишет:

«Вчера я поставил 1‑е действие, прошел его два раза — в полутонах, вырабатывая Вашу mise en scène. Но не скрою от Вас, что кое-что меня смущает. Так, фигура Сорина, почти все время сидящая спиной на авансцене, — хорошо. Но так как это прием исключительный, то больше им пользоваться нельзя. Иначе этот сценический прием займет во внимании зрителя больше места, чем следует, — он заслонит многое более важное в пьесе. Понимаете меня? Публике этот прием бросится в глаза. Если им злоупотреблять, он начнет раздражать. Изменил я еще один переход Нины — и только. Остальное все по Вашему плану»[[122]](#footnote-123).

А через несколько дней, в письме от 12 сентября, Владимир Иванович дополняет:

«Ваша mise en scène вышла восхитительной. Чехов от нее в восторге. Отменили мы только две‑три мелочи, касающиеся интерпретации Треплева. И то не я, а Чехов»[[123]](#footnote-124).

Итак, пришлось изменить всего две‑три мелочи из-за расхождения в интерпретации пьесы. Разночтение произошло в ее анализе и обнаружилось в исполнительской части работы режиссера. Весьма убедительным примером могут служить разночтения, связанные с образом Дорна. Во втором акте, когда Полина Андреевна {191} и Дорн остаются вдвоем и она просит Дорна увезти ее от мужа, Станиславский пишет в партитуре: «Дорн встает, посвистывая, загибает страницу книги, несет ее и бросает на ковер, или в гамак. Потягивается, потом от нечего делать становится на доску и с одного конца, балансируя, качаясь, проходит на другой конец качалки. … Дорн напевает или насвистывает, занятый своей гимнастикой… Дорн, качаясь, ходит по доске, Полина Андреевна говорит ему с жаром, бегает за ним по земле. Дорн необычайно спокоен и занят своей гимнастикой…»[[124]](#footnote-125).

Немирович-Данченко, начав планировку второго акта, по поводу этой сцены пишет 4 сентября Станиславскому:

«Дорн так мало говорит, но актер, играющий его, должен доминировать своим спокойным, но твердым тоном над всем. Заметьте, что автор не может скрыть своего увлечения этой изящной фигурой. Он был героем всех дам, он высокопорядочен, он мудр и понимает, что жизнь нельзя повернуть по-своему, он добр и нежен в отношениях к Треплеву, к Маше, он деликатен со всеми… По этому рисунку нельзя Дорну балансировать на качалке, как Вы наметили во 2‑м действии»[[125]](#footnote-126).

В ответ на это письмо Станиславский, который иначе понимал фигуру Дорна, признавая за Немировичем-Данченко приоритет в анализе пьесы, отвечает в письме от 10 сентября:

«… Тот мог балансировать на качалке, а Ваш Дорн, конечно, не может этого сделать… Теперь ухожу от этого тона и ищу новый…»[[126]](#footnote-127).

Так, шаг за шагом, два великих режиссера поставили спектакль, открывший миру Чехова-драматурга и, по существу, создали Московский Художественный театр — первый театр XX века!

Я понимаю, что мне могут возразить: ведь взятый мною пример относится к раннему периоду деятельности Станиславского и Немировича-Данченко и впоследствии от подобных методов работы они отказались. Действительно, за четыре десятилетия в режиссерской методологии двух создателей Художественного театра изменилось многое и вряд ли бы они впоследствии согласились ставить спектакль вдвоем по переписке. Но в то же время хочу напомнить, что Станиславский в 1930 году создал режиссерскую партитуру «Отелло», очень напоминающую его работу над «Чайкой». «Станиславский из-за границы, — писал Л. М. Леонидов А. Я. Головину, — присылает нам свои мизансцены. Считаю его работу шедевром режиссерского искусства»[[127]](#footnote-128). А Немирович-Данченко примерно в те же годы писал:

«Когда я припоминаю, как я занимался с учениками и актерами более тридцати лет назад, я нахожу, что основная сущность моих приемов была та же, что и теперь. Конечно, я стал неизмеримо опытнее, приемы мои стали увереннее, острее, развилось известное “мастерство”, но база осталась та же…»[[128]](#footnote-129).

Безусловно не следует возводить стену между исполнительской, стороной и композиторской в работе режиссера. Они взаимосвязаны и всегда сосуществуют. Кроме того, в процессе: создания спектакля режиссеры испытывают на себе влияние коллектива {192} исполнителей. Не обязательно спектакль сочиняется до встречи с актерами. Бывает, что режиссер сочиняет спектакль и в момент репетиций (сочиняет, а не полагается на его величество случай!). Бывает по-всякому. Но какие бы формы и приемы ни принимала работа режиссера от момента знакомства с пьесой до выпуска спектакля, в подлинном режиссерском искусстве должны обязательно сосуществовать оба начала — исполнительское и композиторское.

История театра подарила нам пример уникальный по методике работы и по результату, и, конечно, было бы грешно не воспользоваться им для анализа. Ведь обычно, когда осуществляют постановку два режиссера, они не делят свои функции на исполнительские и композиторские, они, скорее, делят пополам пьесу. Однако чаще всего пьесу ставит один режиссер. Нам остается только пожелать ему пройти от начала до конца этапы создания спектакля: глубоко изучить пьесу, как это делал Немирович-Данченко, сочинить режиссерскую партитуру, как это делал Станиславский, и перенести все это на сцену в работе с актерами, как делали они оба.

Предо мной на полке стоят две книги, к которым я время от времени обращаюсь за советом, за справкой и, наконец, просто, чтобы получить наслаждение, «как мысли черные придут». Но это не комедия Бомарше. Это два других замечательных сочинения: партитура Четвертой симфонии Брамса и партитура «Чайки» Станиславского. Они живут своей самостоятельной, вечной жизнью и имеют ценность вне зависимости от того, играют ли их музыканты и актеры или же они просто покоятся на библиотечных полках.

1972

# **{193}** Преодоление традиций К постановке «Оптимистической трагедии» в Киевском театре имени И. Франко

{194} Всеволод Вишневский написал «Оптимистическую трагедию» в 1932 году. В тот же год было написано много других пьес. Значительная часть их вошла в репертуары театров и имела хорошую прессу, но вспомнить сейчас названия этих пьес трудно. В большинстве своем они забыты. Рождение «Оптимистической трагедии» до дня премьеры в Камерном театре было встречено без особого энтузиазма. Более того, пьесу жестоко раскритиковали. Чего только не писали о пьесе и об ее авторе! Вишневский, мол, отказывается от индивидуализации людей, не в силах дать богатство социальных отношений, оправдывает анархическую стихию, впадает в декламационный тон и т. д. и т. п.

Прошло тридцать лет. Многие литературные сверстники «Оптимистической трагедии» состарились и нашли вечный покой в архивах театров, а пьеса Вишневского победно шествует по театрам мира, молода, как современное произведение, и бессмертна, как классика.

Путь Вишневского к «Оптимистической трагедии» был сложным и длинным. Это была его пятая пьеса. Начав с пьесы-оратории «Красный флот в песнях», после талантливой, но весьма спорной «Первой Конной», через «Последний решительный», в котором яркие эпизоды соседствуют с совершенно беспомощными, через явную неудачу пьесы «На западе бой» он пришел к созданию замечательного драматургического произведения, в котором каждое слово будто высечено из камня. Еще в 1933 году, в связи с постановкой Камерного театра, «Правда» писала: «Хотя пьеса и повествует об истории, пусть и недавней, но это насквозь злободневная пьеса. Она в такой же мере устремлена в прошедшее, как и в грядущее… “Оптимистическая трагедия” — новый тип и пьесы и спектакля. Он насквозь агитационный. Но если это агитация, то агитация, поднятая на высоту подлинного искусства».

Успех «Оптимистической трагедии» предопределили, как мне кажется, два обстоятельства. Вишневский в отличие от предыдущей пьесы «На западе бой» на этот раз великолепно знал изображаемую среду, людей, обстановку, бытовой и исторический материал. И, кроме того, будучи человеком любознательным до жадности, вечно ищущим, он начал решительно пересматривать свой творческий опыт. В писательском дневнике за 22 мая 1932 года (время начала работы над пьесой) есть такая запись: «20‑го вечером рассказал Таирову черновой план трагедии. Все тянет прочь от монтажа и тому подобного (разрядка моя. — *Л. В*.) — к целой, крупной вещи. Вижу героику матросов. Это будет новая форма»[[129]](#footnote-130). Выступая в драмсекции Союза советских писателей, драматург говорил о созревании замысла пьесы: «Прошли январь, февраль, март, и вот я почувствовал, что я живу, и мои герои живут рядом со мной, что я с ними разговариваю, гуляю, сплю. Это очень большая радость. Я чувствовал, что задумал крепкую, большую вещь, но еще не совсем мне ясную»[[130]](#footnote-131). А когда через год Вишневский опубликовал пьесу, он заявил в послесловии: «Мне кажется, что наша критика не умеет прослеживать творческую эволюцию писателя. Суждения критики спорадичны. Вне поля зрения остаются огромные процессы рождения идей, образов, тем, приемов. Критик далек от творческой лаборатории писателя. Часто критик не постигает причин появления той или {195} иной книги»[[131]](#footnote-132). И наконец, очень важное признание автора на собрании труппы Камерного театра при обсуждении пьесы: «Вы понимаете, конечно, что в “Оптимистической трагедии” большой кусок моей жизни»[[132]](#footnote-133).

Для того чтобы понять существо творческой перемены, происшедшей с Вишневским между его ранними сочинениями и «Оптимистической трагедией», прислушаемся к его призыву и попытаемся проследить творческую эволюцию писателя, чтобы сделать некоторые выводы. Начнем с рассмотрения некоторых общих вопросов и с истории создания «Первой Конной», в которой в наиболее ярком виде выявляются особенности творчества Вишневского раннего периода.

Писательская деятельность Льва Толстого дает чрезвычайно наглядный материал для определения некоторых специфических особенностей художественного и научного мышления. Убедительным примером может служить одновременная работа Толстого в конце 80‑х и начале 90‑х годов над повестью «Крейцерова соната» и над публицистической статьей «Об отношениях между полами». Общая тема, один и тот же взгляд на предмет, и два противоположных подхода. Первый набросок повести отличает поверхностное, фотографическое отображение действительности. Толстовское миропонимание утверждается в произведении только в итоге длительной работы, по мере ее завершения. В материалах, связанных с написанием «Крейцеровой сонаты», мы находим упоминание о том, как введенная в один из вариантов сюжетная линия, удачно подводящая к желательному для автора идейному разрешению проблемы, в последующих переработках выбрасывается. «Не жизненно», — пишет Толстой в дневнике о зачеркнутом варианте.

Мысль написать «Крейцерову сонату» внушил Толстому актер В. Н. Андреев-Бурлак. Он рассказал Льву Николаевичу, как на железной дороге один господин сообщил ему о своем несчастье, связанном с изменой жены. Толстой стремился на первых порах воспроизвести случай, происшедший в Одессе в семье учителя Заузы, выражаясь языком писателя, возможно более жизненно. Он очень постепенно и осторожно вводил в художественное отображение факта, взятого из жизни, свои взгляды, так ярко и последовательно разработанные в его публицистике. В работе Н. Гудзия «Как писалась и печаталась “Крейцерова соната”» мы читаем:

«Набросанная вчерне сравнительно краткая повесть, в которой сюжет не был перегружен морализующими выкладками и теоретическими экскурсами, по мере переработки осложнилась обстоятельными рассуждениями Позднышева на тему о половой любви, за которыми скрывались выношенные и продуманные самим автором взгляды и оценки»[[133]](#footnote-134).

Процесс работы над «Крейцеровой сонатой» не представлял исключения. К тем же выводам приводит анализ вариантов повести «Хаджи-Мурат». Сопоставляя первый вариант (так называемый «Шамардинский список») с последующими и, наконец, с окончательной редакцией, мы видим тот же путь постепенного становления и углубления толстовских взглядов. «Это еще небольшой рассказ об одном авантюрном {196} герое, — пишет Л. Мышковская о первом варианте “Хаджи-Мурата” — о его героической борьбе и необыкновенно трагической судьбе; репей-татарин, — как говорится во вступления, — все посвящено ему, остальные лица или вовсе не обрисованы, или только намечены, даны вскользь, силуэтно. Вещь еще ни в какой мере не развернута в общественно-бытовую повесть с определенной идейно-обличительной установкой, в какую она превращается впоследствии, после многократных переработок». И несколько дальше: «Но было бы ошибочно думать, что произведения его (Толстого) сразу достигали этих вершин и размаха. Далеко не сразу становятся они определенно идейно направленными и общественно обличительными. Не сразу появляются необходимые для этого персонажи, не сразу появляется нужная для этого композиция»[[134]](#footnote-135).

И если для утверждения «истины» в художественном произведении Толстой раскрывает свою идею, тщательно сохраняя жизненность явления, то в своих публицистических работах он строит цепь рассуждений и доказательств, подчиняясь логическому плану и только ссылаясь на жизненные явления как на примеры, иллюстрирующие его мысль. Отличие «Крейцеровой сонаты» от статьи «Об отношениях между полами» заключается в различии языков — искусства и публицистики. Обращение к примерам, когда искусство насыщается публицистикой, а публицистика — искусством, не снимает особенностей этих двух способов отображения жизни, поскольку между публицистическим искусством и художественной публицистикой существует коренное различие.

Когда же ощущение грани между искусством и публицистикой утрачивается, то в процессе творчества писателя возникают прежде всего не жизненные наблюдения, а план, пригодный, скорее всего, для научного трактата с последующим замещением его отдельных пунктов художественно переработанными эпизодами. Автор подобного рода произведений думает на языке публицистики, а пытается разговаривать на языке искусства, напоминая иностранца, дословно переводящего фразы, предварительно сконструированные на родном языке.

Примером такого «переводного» художественного произведения может служить пьеса Вишневского «Первая Конная». К этому заключению приводит нас анализ ее структуры и знакомство с историей ее написания.

«Первая Конная» разделена на четыре части: пролог и три цикла. За исключением первого цикла, объединяющего две темы, каждая часть имеет самостоятельную тему. В прологе это российская императорская армия, в первом цикле — германская война и революция, во втором — гражданская война, в третьем — социалистическое строительство. Каждая часть пьесы подразделена, в свою очередь, на ряд эпизодов, в которых даны отдельные разделы темы данного цикла. Через всю пьесу проходит образ «ведущего», одной из функций которого является осуществление композиционной связи между на первый взгляд случайно расположенными эпизодами.

Приступая к работе над прологом, Вишневский ставил перед собой задачу дать в нем предпосылки создания Конармии. В статье «Как я писал “Первую Конную”» он заявил:

«1) Необходимо было показать в прологе материал, из которого создались многие красные отряды зимы 1917/18 г. и источники ненависти к барам, офицеры фронта.

{197} 2) Необходимо было показать неизмеримый контраст между царской и Красной армией»[[135]](#footnote-136).

Впоследствии эти пункты (два социальных слоя в царской армии и противопоставление двух армий) мы находим в пьесе «переведенными» на язык искусства (эпизоды пролога: «Где выправка?!», «Околоток», «Бегом, братец!» и др.). Пролог не составляет исключения. Тот же метод попунктного перевода мы находим и в других частях пьесы. Эпизод «Нихт шиссен!», продолжая подтему пролога (взаимоотношения рядового и командного состава в царской армии), является, кроме того, иллюстрацией к разделу плана «Кто враг?» (классовое и национальное), эпизод «На позиции» объясняет причины «патриотического» настроения солдатской массы (подлинные настроения Сысоева: «Была бы моя воля, ушел бы отсюда — хоть по жнивью босому идти было бы до самого дома… Травку бы ел, хлеба не просил — уйти бы отсюда… Ах, бьют народ, бьют…». Дальше следует «внушение» начальства и, наконец, результат — письмо Сысоева домой: «Нам весело служить с начальниками лихими и, слава богу, можно надеяться на победу русских над немцами»).

В некоторых случаях тезис плана дается автором в виде заголовка эпизода или цикла соответствующих разделов пьесы. Например, в третьей части, посвященной гражданской войне, один из эпизодов носит название «Нет нейтральной», а цикл, рисующий начало реконструктивного периода, — «И здесь фронт».

Некоторые критики указывали на то, что выбор и последовательность эпизодов в «Первой Конной» носит случайный, хаотический характер. Перестановка эпизодов или замена одних другими, — говорили они, — не отразится на художественных достоинствах: пьесы. Критики были не до конца правы. Эпизоды «Первой Конной» случайны только на первый взгляд. На самом же деле их выбор и последовательность определяются содержанием предварительного логического плана, и перемещение некоторых эпизодов могло проходить безболезненно лишь в тех случаях, когда части плана, параллельные данным эпизодам, также могли быть передвинуты без ущерба для его логической последовательности. Композиционную стройность такой пьесы обнаружить нелегко, поскольку стройностью, собственно, обладают параллельно существующие тезисы, а не сама пьеса.

Ведущий — одно из главных действующих лиц «Первой Конной» — также является примером логической первоосновы пьесы. В его роли имеются действенные и лирико-эмоциональные моменты. Но наряду с этим он появляется в художественной ткани произведения в качестве докладчика, «закругляющего» или связывающего переходы от одного пункта плана к другому. К примеру, связь между эпизодом «Как у нас с конницей?», рисующим формирование конармии из добровольцев, и эпизодом «Кого на испуг берете?», в котором показаны взбунтовавшиеся бойцы, дана в следующих словах Ведущего: «Чудесные бойцы, восставшие в 1918‑м! Мятежным вихрем крестьянским неслись по степям Дона, Кубани и Ставрополя, бились неправдоподобно смело… Но было и так — разгоряченные, хмельные от боев, от удачи, — не мирились с отточенным порядком, со строгостью». В приведенном отрывке слова «но было и так» — типичное связующее звено двух разделов плана докладчика. Это традиционная словесная форма перехода от одного пункта логического построения к другому, когда говорят {198} сначала о положительных, а потом об отрицательных сторонах какого-либо явления.

При переработке «Первой Конной» указания критики и самокритическая проверка побуждают Вишневского дополнить пьесу тремя новыми эпизодами, относящимися к 1918 году. «Это необходимо, — писал он в предисловии к массовому изданию, — для того чтобы полно была уяснена социальная база красных и белых на юге России». Недостатки пьесы, в данном случае отсутствие классовой характеристики действующих групп, Вишневский видел лишь в том, что эта сторона не освещена в специальных эпизодах. В уже цитированной статье «Как я писал “Первую Конную”» мы находим убедительное авторское признание: «Числа 13 – 14 ко мне приехал, — пишет Вишневский, — один из работников группы ЦДКА. Я прочел ему с некоторой боязнью ряд эпизодов. Он сказал: “Здорово! Вот только почетче бы роль партии в организации Конной, в переделке партизан. Были моменты, помнишь?” — Помню, пропустил (разрядка моя. — *Л. В*.) действительно. Сегодня напишу». Так определился новый эпизод «Кого на испуг берете?», в котором питерец-рабочий дан как представитель партии, осуществляющий ее волю.

Восстановление разорванной цепи рассуждений и доказательств посредством прибавления недостающего тезиса-звена есть одна из отличительных особенностей публицистического построения. Внесение тезиса «руководящая роль партии» исправляет порок логической схемы, но замещение этого тезиса эпизодом «Кого на испуг берете?» изъянов пьесы исправить не может. Думается, что недостаточный показ роли партии заключался прежде всего в тех эпизодах, которые были написаны Вишневским, а не в тех, которые были им «пропущены».

Особенностью публицистического построения является упоминание или перечисление всех факторов, воздействующих на изображаемую среду. Особенностью же художественного построения — изображение самой среды, пусть даже ограниченной во времени и в пространстве. В ней самой проявляются все факторы, воздействующие на жизнь. И поэтому их упоминание и тем более перечисление в художественном произведении необязательно.

Думаю, что неполноценность ранних произведений Вишневского во многом зависела от привычного для него опыта работы в области, далекой от художественного творчества. В его высказываниях мы находим убедительное подтверждение: «Методологией работы я владею, — писал Вишневский в статье “Автор о трагедии”. — Не думайте, что все беру рывком, вспышкой. Навык научно-исследовательской работы в РККА — остался» (разрядка моя. — *Л. В*.)[[136]](#footnote-137). Да, полагаю, что этот навык, может быть, в чем-то и помогал драматургу, но, несомненно, он и мешал ему. Только отличное знание жизненного материала, заложенное в основе «Первой Конной», и талант Вишневского способствовали успеху пьесы, хотя существенные ее просчеты были очевидны.

В дальнейшем большая неудача постигла автора, когда он обратился к материалу, знакомому ему главным образом теоретически. Сохраняя тот же принцип построения произведения на основе публицистической схемы, он потерпел поражение с пьесой «На западе бой». Я полагаю, что это было причиной, заставившей Вишневского задуматься над пересмотром своих писательских приемов. Написание «Оптимистической трагедии» в 1932 году было {199} результатом преодоления творческого кризиса. Именно в этот критический период Вишневский начинает менять привычные методы работы. В разговоре со зрителем об «Оптимистической трагедии», дословно записанном О. Афанасьевой, драматург заявляет об этом совершенно откровенно и недвусмысленно: «Система наметок, плана, распределения актов, эпизодов постепенно свертывается от пьесы к пьесе и в этой новой моей работе отброшена совсем»[[137]](#footnote-138) (разрядка моя. — *Л. В*.). О. Афанасьева получает доступ к архиву Вишневского и констатирует, что «количество схем, планов, наметок страшно сократилось, зато выросло число эпизодных набросков, портретов, коротеньких сюжетов»[[138]](#footnote-139) (разрядка моя. — *Л. В*.). Это еще одно важное подтверждение изменения творческого процесса работы драматурга.

Первый вариант «Оптимистической трагедии» был написан за несколько дней, хотя тема пьесы созревала много лет. В дневниках и письмах писателя мы находим следующие признания:

«… Тема для меня очень близка. Литературное осуществление этой темы было начато примерно в 19‑м году. Постепенно, шаг за шагом, материал откладывался… Уже появляется первая тема — “Маленькая женщина”, беседы, инструктивность, тема суда, тема боя, тема ревности, тема начала… Написал ее затем по черновикам — в 3 дня — 3 акта»[[139]](#footnote-140).

Как видим, в основе пьесы лежало лично пережитое, с юношеских лет до мелочей знакомое, и, наконец, самое главное — был преодолен принцип составления предварительной публицистической схемы с последующим попутным переводом этой схемы в эпизоды пьесы. Вишневский начал с разработки столкновения двух главных противоборствующих сил, двух комиссаров — от партии большевиков и от партии анархистов и их борьбы за матросскую массу. В основе замысла лежали подлинные герои, нарисованные с натуры, и столкновения между ними, имевшие место в жизни. Это были не портреты отдельных лиц; образы пьесы были собирательными, но основывались они на множестве конкретных лиц, взятых писателем прямо из жизни. Выступая на обсуждении «Оптимистической трагедии» в Камерном театре, Вишневский говорил: «Наблюдения за старыми бойцами, беседы с ними, проверка тонуса старых партизан, — все эти восприятия начинают преобразовываться в плане художественном. Слышишь голоса своих героев, слышишь разговоры, слышишь чей-то сифилитический хрип. Это люди, которые погибли в портах. Это люди Одессы, Александрии, Марселя. И вот среди этого плана контрастом видишь Евгению Бош, Островскую, Ларису Рейснер, Землячку времен семнадцатого-восемнадцатого года»[[140]](#footnote-141).

Не план доклада о событиях среди революционных моряков Балтики лежал в основе «Оптимистической трагедии», а подлинно жизненный материал, художественно переработанный в конфликты пьесы.

В результате была создана пьеса, признанная одним из лучших произведений советской драматургии.

Впервые «Оптимистическая трагедия» была поставлена в Киеве. Премьера ее состоялась в марте 1933 года в {200} Русском драматическом театре. Режиссером спектакля был В. А. Нелли-Влад, художники С. К. Вишневецкая, и Е. М. Фрадкина, роль комиссара исполняла Л. И. Добржанская. Киевский спектакль был поставлен по первой авторской редакции, впоследствии значительно переработанной.

Настоящее широкое признание пьеса Вишневского получила в постановке Камерного театра, премьера в котором состоялась через девять месяцев после киевской постановки. Знаменитый спектакль был создан А. Я. Таировым в оформлении В. Ф. Рындина, с музыкой Л. К. Книппера. Главные роли играли: Комиссара — А. Г. Коонен, Вожака — С. С. Ценин, Алексея — М. И. Жаров. Это была вторая авторская редакция пьесы, значительно отличавшаяся от первоначальной и ставшая канонической, хотя в последующих изданиях делались некоторые купюры, поправки и уточнения.

Мысль поставить «Оптимистическую трагедию» возникла у меня в самом начале моей режиссерской деятельности. Это было в 1937 году в Алма-Ате. Там я в первый раз поставил пьесу Вишневского в Русском драматическом театре. Это было самостоятельное сценическое прочтение пьесы. Спектакль имел успех у зрителей, хорошую прессу, я сейчас об этой своей работе я вспоминаю не без удовольствия и гордости. Толчком послужило не только увлечение пьесой, но и желание поспорить с решением Таирова — Рындина, вызвавшее бесконечное количество подражаний. Кроме того, мне захотелось взглянуть на пьесу глазами Мейерхольда, как бы продолжив традицию спектакля «Последний решительный».

С тех пор прошло четверть века. Трудно подчас представить себе, что вдруг заставляет нас обратиться к той или иной пьесе. Видимо, это сложный комплекс самых различных побуждений, иногда не дающих возможности однозначно ответить на вопрос. Но в данном случае я могу сказать, что желание вновь поставить пьесу Вишневского зрело у меня давно, а последним толчком был один, на первый взгляд незначительный, случай в троллейбусе. Как-то в Москве я ехал с репетиции, и на остановке вошел с передней площадки старый, усталый человек. Никто не уступил ему место. Он стоял в проходе, а кругом сидели люди разных возрастов, в том числе и молодые. Когда его основательно затолкали, он не выдержал и обратился с упреком к одному юноше, сидевшему ближе других. Он сказал юноше, что старшим надо уступать место и надо всегда помнить о том, что люди пожилые когда-то воевали и отдавали свои жизни для счастья молодых. Юноша слушал его, отвернувшись к окну, потом вдруг сказал громко: «Дядя, не паясничай!»

Меня история эта возмутила. Думаю, что она была последней каплей, которая привела к решению вновь поставить «Оптимистическую трагедию»[[141]](#footnote-142) с ее удивительным прологом.

Вскоре родился сценический замысел пролога. Мне стало ясно, как должен начинаться спектакль.

Вообразите, что на большой открытой сцене, завешенной по периметру суровым серым холстом, установлена большая наклонная площадка в форме прямоугольника, также затянутая серым материалом. Все верхние падуги убраны, а на их месте приспущенные софиты с прожекторами. Над центром сцены висят большие черные буквы, составляющие название пьесы. К моменту прихода публики в зрительный зал горизонт освещен ярко-красным светом.

{201} Зал медленно погружается в темноту. Звучат литавры. Они, как позывные сигналы, несколько раз повторяют одну и ту же музыкальную тему, состоящую из трех нот. Это solo литавр из финала моей любимой Первой симфонии Шостаковича. За последние годы я с этой темы начинал многие мои спектакли, в том числе, например, «Глеб Космачев» М. Шатрова и «Оптимистическую трагедию». Казалось бы, такие разные произведения и столь одинаковое музыкальное начало! На самом же деле эти «позывные» отражали определенный этап моего режиссерского развития и служили для меня как бы «фабричной маркой».

Из глубины сцены под повторяющиеся звуки литавр медленно поднимаются на станок два моряка в черной морской форме с винтовками на плечах. Они останавливаются на гребне площадки и вглядываются в глубину зрительного зала. Ярко-красный фон, большая серая плоскость наклонной площадки, черный контражур двух моряков и заглавной надписи должны вызвать ассоциацию с плакатами первых лет революции. После выхода моряков вдоль рампы начинает подниматься дымка тумана, которая постепенно закрывает всю сцену[[142]](#footnote-143). Моряки медленно движутся вниз по площадке и выходят к центру, на просцениум. Они прошли сквозь туман и остановились, освещенные лучами прожекторов. Свет на площадке постепенно убирается, и теперь моряки стоят на фоне густой пелены дыма, полностью закрывшей сцену. Литавры смолкают. Моряки всматриваются в лица зрителей и после паузы начинают свой разговор.

Первый. Кто это?

Второй. Публика. Наши потомки. Наше будущее, о котором, помнишь, мы тосковали когда-то на кораблях.

Первый. Интересно посмотреть на осуществившееся будущее.

На эту реплику два ярких прожектора освещают узкими лучами зрителей, сидящих в зале. Лучи медленно продвигаются по лицам, а моряки разглядывают их и продолжают свой разговор.

Первый. Тут тысячи полторы! Наблюдают за нами… Не видели военных моряков!

Второй. Молчат. Пришли посмотреть на героические деяния, на героических людей.

Первый. Тогда им проще глядеть друг на друга.

*Пауза*.

Второй. Какая вежливая тишина! Неужели нельзя встать кому-нибудь и сказать что-нибудь?

Все лучи скрещиваются на одном из зрителей.

Второй. Вы вот, товарищ, что-то насупились. Здесь-де не военкомат, а театр… Вы, может быть, полагаете, что в данном случае у военкомата и у театра разные цели? Ага, не полагаете…

И снова лучи прожекторов бродят по лицам зрителей.

Второй. Ну что ж, начнем!

Моряки расходятся по сторонам сцены и, переменив разговорную интонацию на торжественную, начинают представление. Теперь все прожектора освещают только их фигуры.

Первый. Отложите свои вечерние дела. Матросский полк, прошедший свой путь до-конца, обращается к вам — к потомству.

Эта фраза подхватывается торжественными звуками марша — в центральной ложе неожиданно заиграл духовой оркестр моряков. Постепенно на сцену вводится яркий солнечный свет, {202} и через рассеивающийся дым вы видите на наклонной площадке матросский полк в белой парадной форме, построенный в мощное каре. По мере прибавления света дым все больше и больше рассеивается, и теперь мы ясно видим матросский полк, которому предстоит разыграть события пьесы, напоминающие нам о 1918 годе.

Первое колено марша, громко исполненное духовым оркестром в зале, повторяется pianissimo, звучащим, как эхо, в глубине за сценой. На это повторение ложится текст второго моряка:

Второй. У каждого из них была семья. У каждого из них была женщина. Женщины любили этих людей. У многих из них были дети. Они здесь. И у каждого было некое смутное: грядущее поколение. Оно рисовалось когда-то еще неясно. И вот оно пришло, это поколение. Здравствуй, пришедшее поколение!

Это обращение к зрителям вновь подхватывается мощным вступлением оркестра в ложе, и в зале дается полный свет. Так лицом к лицу встречаются два поколения. Оркестр играет второе колено марша, и вместе с окончанием музыки вырубается свет в зрительном зале. Снова тихо звучат позывные литавр, медленно меркнет свет, освещавший полк, серая дымка скрывает моряков, и освещенными остаются только двое начавшие разговор. Теперь, как реквием, звучат заключительные слова пролога:

Первый. Бойцы не требовали, чтобы вы были печальны после их гибели. Ни у кого из вас не остановилась кровь оттого, что во время великой гражданской войны в землю легло несколько армий бойцов. Жизнь не умирает. Люди умеют смеяться и есть пищу над могилами ближних. И это прекрасно! «Будьте бодрей! — просили бойцы погибая. — Гляди веселей, революция!» Полк избавляет вас от поминок. Он предлагает молча подумать, постигнуть, что же в сущности для нас борьба и смерть.

Второй. Вот как все это началось…

Снова сцена наполняется светом, рассеивается туман, и мы видим, что прямоугольная площадка трансформировалась. Теперь это пирс, к которому пришвартовался военный корабль. Пусто. На палубе только Рябой — он загорает, распластавшись на спине, я Вайнонен — играет на окарине, примостившись на трапе. Так начинается первый эпизод пьесы — прибытие комиссара.

Я так подробно остановился на сценической композиции пролога именно потому, что она родилась в моем воображении под влиянием случайно брошенной реплики: «Дядя, не паясничай!»

В прологе я пытаюсь осветить на извечный вопрос театра: для чего мы ставим пьесу, что мы хотим сказать зрителям?

В период созревания замысла «Оптимистической трагедии» Вишневский находился под большим влиянием античной драмы. В речи на обсуждении спектакля в драматической секции Союза советских писателей 4 января 1934 года имеется авторское подтверждение: «Я читал греческую классику, я сознательно всемерно уходил от бытового натуралистического нажима, для того чтобы прийти к чистоте, к суровости классической темы. Это мне всячески помогало»[[143]](#footnote-144). Введение хора в пьесу является еще одним свидетельством влияния трагедий Эсхила. Достаточно обратить внимание на ремарки автора. В первом варианте пьесы мы читаем: «Полк — хор — огромным полукольцом охватывает стадион»[[144]](#footnote-145). В последующих изданиях ремарки видоизменяются, но существо остается прежнее: «Сверкание усиливается, потому что полк в белом. Он движется вниз, чтобы стать, как гигантский хор, лицом к лицу со зрителем»[[145]](#footnote-146). Следуя {203} правилам античной трагедии, кроме действующих лиц пьесы (протагонист, девтерагонист и тритагонист) Вишневский вводит старшин хора (первый хоревт, второй хоревт).

Жанр трагедии не выдерживает бытового решения пространства. Он требует большой меры условности и обобщения. Но, как мне представляется, организация пространства при постановке трагедии не должна быть полностью абстрактной. Она должна помогать возникновению зрительских ассоциаций, связанных с содержанием пьесы. Вспомним ставшее классическим условно-конструктивное решение Л. Поповой и Вс. Мейерхольда комедии Ф. Кроммелинка «Великодушный рогоносец». Несмотря на крайнюю отвлеченность конструкции, она способствовала возникновению соответствующих ассоциаций. Действие пьесы Кроммелинка происходит, как известно, на мельнице. Ничто не направляло воображение зрителей в другую сторону. Система вертящихся колес, отнюдь не мельничных, также помогала этому впечатлению.

Круговое ступенчатое решение Таирова — Рындина в Камерном театре, несомненно, вызывало ассоциации с античным театром, с его архитектурой. Оно напоминало амфитеатр, в котором разыгрывались трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида. Но, мне думается, что ступенчато-круговое пространственное решение Камерного театра далеко уводило воображение зрителей от конкретных мест действия пьесы Вишневского. Оно, скорее, выражало общий вид греческого театра, а не принцип его постановок. Форма круга не помогала, а мешала представить себе линейность корабля, пирса, окопов, в которых развертывается действие пьесы Вишневского.

Спектакль Камерного театра создавался при активном участии автора, и поэтому многие сценические решения вносились Вишневским в пьесу как ремарки. Это, несомненно, и определило похожесть ряда последующих постановок «Оптимистической трагедии» на спектакль Таирова — Рындина. Стоит только сравнить первую, киевскую редакцию пьесы (Всекдрам, Отдел распространения, 1934) с редакцией, сделанной автором после спектакля Камерного театра.

Совместно с художником Д. Боровским мы предложили принципиально новое решение сценического пространства «Оптимистической трагедии». Тот самый наклонный прямоугольный станок, который я описал в разработке пролога, мы разделили на три равные продольные части. Таким образом образуются три одинаковые длинные наклонные площадки, которые могут самостоятельно или совместно двигаться вперед и назад, создавая самые различные конфигурации. Кроме того, будучи установленными на вертящийся круг, использованный как поворотный механизм, они дают возможность бесконечно менять ракурсы.

Привожу для примера четыре разных положения площадок и круга.

1. Все три площадки составлены вместе, образуя наклонный прямоугольник, в котором передняя часть имеет в высоту всего 10 сантиметров, а задняя 180. В этом положении будут играться, например, пролог и эпилог спектакля. Для входа на площадку из глубины в самом станке сконструированы откидные лесенки.

2. Переход из положения первого во второе создается при помощи небольшого поворота круга по часовой стрелке, причем площадки разъединяются — левая вместе со средней движутся вперед за пределы круга, а правая, также за пределы круга, движется назад. С высоты средней площадки на основание правой сбрасывается трап. Леера, кнехт и люки способствуют возникновению образа палубы корабля, {204} пришвартовавшегося кормой к пирсу (см. [планировочную схему сцены «Прибытие Комиссара»](#a1)).

3. Новый поворот круга и разъезд боковых площадок (левая вперед, правая назад) создают впечатление трех линий окопов (см. планировочную схему восьмого эпизода — «В окопах»). Перебежки моряков начинаются из глубины сцены справа, матросы ложатся, выставив винтовки, перед правой площадкой за первой линией, затем перебегают и ложатся перед средней площадкой (из-за образовавшейся разности высот площадок при их раздвижении возникает как бы бруствер окопа) и, наконец, перебегают и ложатся перед линией левой площадки.

4. Во время рукопашного боя, который просматривается сквозь дымовую завесу, площадки сдвигаются в центральное (первое) положение, круг делает почти полный поворот против часовой стрелки и две боковые площадки движутся вперед, а средняя — назад. В центре образуется длинный ров, на котором вповалку лежат плененные моряки, а по углам стоят четыре немецких солдата. Лучи прожекторов направляются на связанных матросов (см. [планировочную схему девятого эпизода «В плену»](#a1)).

Мне кажется, что в нашем решении пространства открываются новые большие возможности для построения эпизодов пьесы Вишневского, а зрители с легкостью дополнят своим воображением условно намеченные места действия.

В 20‑е годы я увидел «Лизистрату» Аристофана в постановке В. И. Немировича-Данченко и художника И. М. Рабиновича. Помню, что всех тогда поразил новый эффектный прием для изображения на сцене движущихся масс. По замкнутому кольцу люди шли против вращающегося им навстречу круга. Это был вполне убедительный сценический прием для изображения беспрерывно движущейся людской массы. С тех пор этот прием повторялся в самых различных постановках бессчетное количество раз. Не избежал его, в частности, и Таиров, когда в «Оптимистической трагедии» моряки покидали корабль и походным маршем уходили из Питера. Этот очень важный момент пьесы — переход от «прощального бала» к походу в Таврию повторили многие театры, пользуясь тем же самым приемом. Насколько мне известно, только театр Брехта построил сцену движения полка иначе. Режиссеры Манфред Векверт и Петер Палич вместе с художником Карлом фон Аппеном использовали движущийся пейзаж на панораме.

В нашем оформлении, отказываясь от круговой композиции, мы должны отказаться и от испытанного и, сказать откровенно, надоевшего приема хождения против движущегося круга. Мы предложили новое решение, которое, как мне кажется, не ослабляя силу впечатления, опирается на более современные средства театральной выразительности. Я имею в виду, в частности, воздействие, которое оказала на зрителей эстетика кинематографа. Современный зритель привык связывать в единое целое события, которые показываются в кадре, с промежуточными, совершающимися за кадром. Для того чтобы в кинематографе возникло впечатление непрерывности, движения персонажа, вовсе не нужно демонстрировать это движение полностью, непрерывно, на всей его протяженности. Достаточно показать лишь отдельные его стадии, чтобы в сознании зрителей это движение возникло целиком, как движение беспрерывное: первый план, второй план, третий план, а все, что происходит между этими планами, может вполне остаться за кадром. Вот этим принципом {205} кинематографа мы и решили воспользоваться при постановке перехода от «прощального бала» к уходу моряков с кораблей.

Вообразите, что на нашей наклонной площадке матросы со своими подругами танцуют вальс. Звучит духовой оркестр. Слева выходит вперед моряк и начинает говорить свой монолог:

— Бал. Прощальный флотский бал! Сколько их было в те годы!

Голубая ночная дымка над морем… Сладкая, чуть сдавленная грусть, которая может длиться упоительно долго, пока рука чувствует руку, и тело чувствует тело, и глаза не отрываются от глаз!..

Медленно начинает поворачиваться площадка с танцующими парами. Из‑за ее крутого наклона мы постепенно перестаем видеть танцующих. Сначала их фигуры видны целиком, но по мере поворота станка мы перестаем видеть их ноги, корпус, головы, и, наконец, они совсем исчезают для нас, закрытые высокой тыльной частью станка. Как бы вслед удаляющимся парам продолжают звучать слова моряка:

— Минуты военных прощаний! Они озаряют непоколебимое мужество уходящих.

Круг продолжает вращаться, и мы видим, как танцующие пары сменяются вооруженными, готовыми к походу моряками. В оркестре вальс переходит в марш. Покачивающийся медленный трехдольный метр сменяется двухдольным, энергичным и жестковатым. В отдалении звучат трубные сигналы, и, когда станок, сделав полный оборот, вновь приходит в первоначальное положение, мы видим матросов, построенных в строгое каре. Они стоят во главе с Комиссаром, Командиром, Боцманом, Вожаком и Сиплым по стойке смирно, вооруженные, суровые, готовые к походу. Переход в оркестре с вальса на марш совпадает с перестроением матросов и с выходом с правой стороны второго моряка. Вот что он говорит при появлении строя:

— Уходит отряд — и все как один, как сосны мачтовые у моря. Синие воротники, ветром колеблемые, и белое, и черное с золотом. И сердце с нетерпеливой красной кровью! Прощай, родимый край!.. Немногие вернулись назад.

Движение площадки ни на мгновение не останавливается, продолжая вращение. Постепенно скрывается выстроившийся полк. По мере его удаления в глубину продолжают звучать слова второго моряка:

— Украину пересекают цепи, Таврию. Морем и полынью пахнет, и южный ветер флотские ленточки вьет, распластаны они по ветру… И матросы за Украину жизнь свою отдают!

На эти слова, завершив полный круг, площадка вновь занимает первоначальное положение. Но теперь она пуста. Все ушли на фронт. Круг останавливается. Музыка смолкает. На сцене только второй моряк. В наступившей тишине он делает рывок вперед, срывает с головы фуражку и говорит, обращаясь непосредственно к зрителям:

— Слушайте, если даже один матрос в живых останется, не считайте наш флот конченым, а моря наши отданными!

Его выкрик поддерживает fortissimo литавр.

Так заканчивается первый акт нашего спектакля.

В данной сценической интерпретации мы предлагаем три плана развертывающегося события:

1) прощальный вальс;

2) моряки, построенные для похода;

3) опустевшая палуба корабля.

В промежутках между этими тремя кадрами не должно образовываться зрительных провалов. Переходы от вальса к построению каре и последующий {206} уход полка в глубину сцены должны быть точно организованы и происходить на глазах у зрителей, напоминая кинематографический прием затемнения и возникновение следующего плана из затемнения.

Мне представляется, что к такому сценическому решению наш зритель вполне подготовлен. Он легко свяжет в своем воображении все, что увидит в «кадре», с тем, что происходит «за кадром». Я надеюсь, что предлагаемый нами сценический вариант произведет большее впечатление, нежели «бесконечное» хождение небольшой группы актеров против вертящегося круга.

Трудно сейчас ставить «Оптимистическую трагедию» и уберечься от подражания спектаклям, завоевавшим успех и признание. Если начать переиначивать сложившиеся сценические традиции, лишь бы все сделать наоборот, во что бы то ни стало по-новому, легко скатиться на торную дорожку оригинальничаний ради оригинальничания. Единственно достойный путь для режиссера — увидеть содержание пьесы в новом аспекте, разглядеть в героях новые стороны их биографий и характеров, и только в результате этого создать спектакль, новый по композиции.

Как я уже говорил, «Оптимистическая трагедия» была для Вишневского принципиально новым этапом в его творческом пути. Преодолев «научно-исследовательский» подход при написании пьес, драматург начал всматриваться в людей, взятых из действительности, знакомых ему с самых ранних лет, обобщать их характеры, сталкивать их в драматическом конфликте. Недаром в статье «Как накапливался материал для “Оптимистической трагедии”» Вишневский признавался, что это произведение рождалось на протяжении 27 лет его сознательной жизни: «1905 – 1913. Первые впечатления от жизни на море, соседство казарм, чтения и слухов о балканских войнах.

1932. Лето. — Написание “Оптимистической трагедии”»[[146]](#footnote-147).

Вишневский столкнул и завязал в драматический узел судьбу трех главных персонажей пьесы — Комиссара, Вожака и Алексея. Именно в этой борьбе представителей двух партий за Алексея и, следовательно, за матросскую массу раскрывается главная мысль произведения. К сожалению, Вишневский не смог провести основной конфликт через все три акта пьесы и завершил его расстрелом Вожака в конце второго акта. Благодаря этому третий акт звучит лишь как послесловие. И тем не менее основной конфликт проведен убедительно, полок драматизма и выражен в столкновении ярких и полнокровных образов.

Из этих соображений наш пересмотр пьесы должен в первую очередь начаться с утверждения новых взглядов на личность Вожака и Алексея, поскольку, с моей точки зрения, оба эти персонажа были не вполне правильно трактованы театрами. Тем самым ослаблялась линия контрдействия пьесы и, следовательно, падало напряжение конфликта.

Включая образ, созданный С. С. Цениным в Камерном театре, Вожак обычно рассматривался театрами как грубая животная сила, физически воздействующая на отряд моряков. Отсюда столкновение Комиссара с Вожаком было столкновением интеллекта и физической силы. Видимо, на сознание театров влияла ремарка Вишневского: «Багровый, волосатый, широкоплечий человек подходит все ближе и ближе. Он подчиняет. Это Вожак». Так его и играли в театрах — грубое животное с одной мозговой извилиной. {207} Я думаю, что для более точного определения идеи автора было бы значительно интереснее и вернее взять на вооружение некоторые другие данные пьесы. Вспомните реплику Боцмана, обращенную к Комиссару во время одного из столкновений с Вожаком. Боцман говорит: «Товарищ комиссар, этот… затрудняюсь сказать: другой комиссар от анархистов… просил команду не тревожить». Устами Боцмана глаголет истина. Ну конечно же в пьесе дано столкновение двух комиссаров, двух противостоящих идеологий. Конфликт Комиссара с Вожаком необходимо перевести в плоскость столкновения политического. На этой основе я предлагаю в нашем спектакле отказаться от привычного Вожака.

Вожак в моем представлении человек политически убежденный, умный и достаточно образованный. Это делает его врагом значительно более сильным. Надо, чтобы в его устах естественно прозвучал разговор о логике. Вспомните допрос двух пленных офицеров, который проводит Вожак, и вспомните его фразу: «Перейдем к логике. Вы изучали этот предмет?» Кстати, эти слова во многих спектаклях выбрасываются как несовместимые с традиционной трактовкой образа.

Столкновение двух интеллектов, двух политических позиций делает победу большевистского комиссара значительно крупнее. Отсюда же и решение его внешнего облика — невысокий рост, пенсне, бородка, тихий голос. Защиту такого решения я нашел в статье Вишневского «Автор о трагедии». Вот что пишет сам Вишневский о Вожаке и его прототипах:

«Теперь о “Вожаке”. Это фигура исключительная. С такими приходилось сталкиваться. Тут есть и от Махно, тут есть и от антоновцев… За Вожаком огромный опыт — жизнь, тюрьма, сила физическая. В 1917 году, когда ореол людей, пострадавших в старое время, был огромен, ему ничего не стоило повести свою команду. В ряде случаев такие люди колебали решения правительства… Это были люди неукротимые до момента столкновения с большевиками. Как только партия стала приводить таких “на линию”, они начали бросать революцию и предавали.

В черепах таких людей бродили всякие “идеи” (разрядка моя. — *Л. В*.). Вспомните Муравьева, хотя корни у него несколько иные. Но общность есть… Или взять Махно — маленький, изрытый оспой, волосатый угрюмый человек… Ведет допрос, употребляет несколько цивилизованных слов… Сейчас Махно находится в Париже, читает, — так слышно, — курс партизанской стратегии и тактики белоэмигрантам»[[147]](#footnote-148).

Да, трудно себе представить, чтобы Вожак, каким мы видели его в многочисленных спектаклях, смог бы впоследствии читать лекции в парижских аудиториях!

Один из главных героев пьесы — Балтийского флота матрос первой статьи Алексей. С первого же появления поведение его как бы раздваивается. С одной стороны, это человек пытливый, мыслящий, ищущий ответы на самые жгучие вопросы, поставленные революцией, а с другой — «братишка», балагур, циник, забубённая голова, парень с гармошкой. Для выявления этих противоположных сторон личности Алексея в пьесе имеется достаточно материала. И действительно, в первом же политическом столкновении анархиста Алексея с большевиком Вайноненом Алексей настойчиво допытывается ответов на вопросы, которые жгут ему ум и сердце: «А что вообще хорошо?.. Нет, ты мне скажи, что это теперь значит — хорошо?» По {208} собственному признанию, он ищет правды. Эта тема проходит красной нитью через всю его роль. Правдоискательство Алексея создает благодатную почву для решения сложной задачи Комиссара — вырвать матросский полк из-под влияния человеконенавистнической идеологии Вожака. В борьбе за Алексея разрешается главный конфликт пьесы. С другой стороны, во время этого же страстного спора Алексей ёрничает и издевается над женщиной, которую он притащил на военный корабль. Раздев ее донага, он дает ей винтовку и заставляет выполнять команды: «… Ирр‑на! Так… Носки врозь, пятки вместе. На ширину приклада. По раз‑де‑лениям! На пле‑чо!.. Поди теперь прочь, ангелочек мой. Ты все стоишь? К но‑ге! Вольно! Оправиться, можешь закурить и покинуть меня»[[148]](#footnote-149). Театру как бы предоставляется выбрать одну из линий в поведении Алексея, сделав ее главной. И сколько раз приходилось быть свидетелями того, как в театрах увлекались «эффектной» линией «братишки», а главная тема пьесы отступала на второй план. И тогда, например, во втором акте, в центральной сцене спора Комиссара с Алексеем, являющемся важной вехой в поединке Комиссара с Вожаком, перед зрителем представал Алексей — любитель женского пола, певец жестоких романсов и лихой гармонист. Все эти черты, безусловно, есть в его роли, но они скорее являются ее оболочкой, а не содержанием. Пропускались важные факты биографии Алексея, упоминаемые в экспозиции пьесы:

Рябой. Откуда такой?

Вайнонен. С Тихого океана. Он в Америке был, плавал, бегал где-то.

Очень не проста линия постепенного отхода Алексея от Вожака. Начинается его роль с яркой ненависти к Комиссару из-за восстановления, как ему на первых порах кажется, ненавистных старых порядков. Развитие роли протекает не прямолинейно, а с большими отступлениями и поворотами.

Строя свой спектакль, мы должны внимательно вчитаться в авторские заметки, связанные с созданием образа Алексея. Вот, что говорил Вишневский о жизненных предпосылках, положенных им в основу образа:

«Об Алексее мне очень трудно говорить. Я взял очень сложный тип. Он из моряков, которые в 1915 – 1916 году были отправлены во Владивосток. Они проехали всю Россию. Тот, кто не проехал Россию с западной границы до Владивостока, тот не может прочувствовать всю страну, масштаб. Едешь день, другой, третий, едешь пятнадцатые, шестнадцатые сутки, — все Россия…

Из Владивостока попали на “Варяг” знаменитый, который был потоплен у Чемульпо. Он был поднят японцами и продан снова России. Моряки этого восточного отряда судов совершили большие походы — вокруг Азии, прошли Суэцкий канал, дрались при Дарданеллах, причем русские моряки шли во главе атакующей союзной колонны. Матросы с “Варяга” видели Азию, Африку, Европу. В конце войны они попали в Америку, когда Россия вышла из войны. В Америке они “набузили”, “показали большевизм”, их раскассировали, и в одиночку они пробирались через Аляску, через Берингов пролив в Россию. Просочились через фронт Колчака и пришли к нам. Впечатления, я думаю, громадны. У Алексея все эти вопросы — “что хорошо?”, налет бывалости, кое-какие фразы и т. д. Сложность его типа из этого корня. Его корни анархические, идут от IWW — “Индустриальных Рабочих Мира”. Я не усложняю, я говорю {209} только о том, что было замечено мной за ряд лет»[[149]](#footnote-150).

Во многих постановках «Оптимистической трагедии» театры чрезмерно увлекались чисто эмоциональной стороной пьесы. Спектакль игрался взволнованно, приподнято, стремительно, что само по себе очень хорошо, если бы при этом не пропадало главное условие пьесы, которое устами старшины хора выдвигает автор перед зрителями: «подумать», «постигнуть»…

Для того чтобы правильно разрешить образ Алексея, чтобы раскрыть его человеческую значительность (а это одна из важнейших задач постановки), необходимо задуматься над его будущим. Только в перспективе развития этого сложного образа можно правильно понять его настоящее. Каким и кем стал бы Алексей, доживи он до нашего времени? Я думаю, что, обратившись к биографиям адмиралов флота, командиров пятилеток или партийных руководителей, мы среди них можем найти и нашего Алексея. И тогда в нем, сегодняшнем, вряд ли обнаружится Алексей эпохи «Оптимистической трагедии», если его трактовать в пьесе как охальника, балагура, парня с гармошкой. Скорее, мы вспомним пулеметчика Всеволода Вишневского первых лет революции, с его неуемным политическим темпераментом, пытливостью, жаждой к знаниям. Недаром Вишневский с позиций 1932 года говорит о моряках типа Алексея как о сложном явлении и о необходимости дифференциации матросской массы. Ее нездоровая часть была ликвидирована, но «осталось здоровое старое поколение моряков (Орлов, Курков, Кожанов, Дыбенко и другие), которые кончили академии, вели научную работу, изучали языки… Это старое поколение, которое было в конце войны и которое прошло с 1910 – 1912 годов громадную школу (как раз годы призыва Алексея. — *Л. В*.). И раньше это были серьезные начитанные люди. Куда в литературе делись все эти моряки? А их было 85 тысяч в Балтике и 40 тысяч в Черноморском флоте. Писателей и драматургов привлекла группа забубённых матросов, которые при фильтрации 1921 года оказались наполовину не моряками, а случайными и “посадскими”»[[150]](#footnote-151).

Конечно, Алексей — моряк не случайный и не «посадский», а именно тот, кто впоследствии поднимается на самые вершины строительства новой жизни. Только с такой перспективой роли, с моей точки зрения, надо играть Алексея.

В одном из первых вариантов «Оптимистической трагедии» перед началом второго акта происходил весьма знаменательный разговор между двумя зрителями:

Первый Зритель. А все-таки хотелось бы спросить — почему автор пишет о прошлом? Где у него настоящее?

Второй Зритель. Когда поэт говорит о прошлом, он имеет в виду настоящее.

За этим ответом Второго Зрителя несомненно стоит сам Вишневский. Нам эту мысль необходимо помнить на всех этапах нашей работы. Если обращение к истории не отвечает на вопросы, поставленные современностью, спектакль не затронет ум и сердце тех, кто сегодня заполняет зрительные залы театров. Всегда следует помнить замечательную формулу Ромена Роллана:

«История, так, как я ее понимаю, не должна быть задним фонарем поезда, мерцающий огонек которого {210} тускло освещает пройденный путь. Она должна быть маяком в ночи, который потоком своего света указывает место корабля в океане — откуда он плывет и куда. Настоящее, отделенное от прошлого, теряет все свое содержание. Прошлое, отделенное от настоящего, перестает быть реальным».

«Оптимистическая трагедия» совершила победное шествие по многим городам Советского Союза, была поставлена в Испании, Франции. И теперь будет поставлена вновь в Киеве, в Театре имени И. Франко. После первого рождения на киевской сцене в 1933 году, после знаменитой постановки А. Я. Таирова в Камерном театре, после шумного успеха Г. А. Товстоногова, после бурной премьеры в осажденном Мадриде!

Приближается время серьезных испытаний. И тем не менее, как ни сложна наша задача, мы стараемся не унывать. Нам кажется, что содержание этой удивительной пьесы далеко не исчерпано.

1961 – 1974

# **{211}** Задача со многими неизвестными К постановке «Маскарада» в Московском Малом театре

{212} «Маскарад» был написан Лермонтовым в 1835 году, через десять лет после разгрома декабрьского восстания. Это была пора мрачной николаевской реакции. А. И. Герцен писал о том времени:

«Первые годы, последовавшие за 1825, были ужасны. Понадобилось не менее десяти лет, чтобы человек мог опомниться в своем горестном положении порабощенного и гонимого существования. Людьми овладело глубокое отчаяние и всеобщее уныние. Высшее общество с подлым и низким рвением спешило отречься от всех человеческих чувств, от всех гуманных мыслей. Не было почти ни одной аристократической семьи, которая не имела бы близких родственников в числе сосланных, и почти ни одна не осмелилась надеть траур или высказать свою скорбь»[[151]](#footnote-152).

Вместо горячих споров о судьбах России, которые еще так недавно раздавались в гостиных и кабинетах, теперь повсюду были карты, разгул, интриги и сплетни. Именно в такой атмосфере жил и творил молодой Лермонтов. Но, вовлеченный в светскую жизнь, он отнюдь не растворился в интересах «света», а резко выступил против него. Наряду с Чаадаевым, Белинским, Герценом и Огаревым он был как бы связующим звеном между декабристами и уже выраставшим тогда поколением Чернышевского, между первым и вторым этапами истории русского революционного движения. Лермонтов, как и Герцен, не являлся эпигоном декабристов, а был продолжателем их дела. Поэт глубоко сочувствовал им и, так же как Пушкин, написал свое послание в Сибирь. Оно было зашифровано словом «Славяне», под которым декабристы разумели древнерусскую вольницу. В его поэме «Последний сын вольности» достаточно ясно говорится о сосланных декабристах и звучит надежда на будущее торжество их идеалов:

Свершилось! дерзостный Варяг  
Богов славянских победил;  
Один неосторожный шаг  
Свободный край поработил! —  
Но есть поныне горсть людей  
В дичи лесов, в дичи степей;  
Они, увидев падший гром,  
Не перестали помышлять  
В изгнанье дальном и глухом,  
Как вольность пробудить опять;  
Отчизны верные сыны  
Еще надеждою полны…

Трагедия Лермонтова, как говорил А. В. Луначарский, заключалась в том, что он исторически был поставлен в самые трудные условия. Он родился слишком поздно, чтобы стать рядом с героями Сенатской площади, и слишком рано, чтобы примкнуть к революционным демократам. Его творчество разгорелось ярким пламенем после десятилетнего политического сна, вызванного разгромом декабристов.

Период творческой жизни Лермонтова был чрезвычайно краток. Он длился всего тринадцать лет, начиная с детских стихов поэта, написанных в 13 – 14 лет, и кончая годом смерти, когда ему было всего 27 лет. «Маскарад», написанный в 21 год, относится, таким образом, к среднему периоду биографии поэта. Это была, несомненно, его лучшая пьеса и одно из самых значительных его созданий. Будучи чрезвычайно требовательным к своим произведениям, он на протяжении 12 лет не отдавал в печать «Демона» и в то же время энергично добивался постановки «Маскарада» на сцене. Лермонтов шел для этого на бесконечные переделки.

Огромное влияние на лермонтовский «Маскарад» оказал Грибоедов. {213} Но автор «Горя от ума» написал сатирическую комедию, а Лермонтов написал обличительную трагедию. При этом он замахнулся на более высокий слой дворянства: у Грибоедова — сонная, барская, хлебосольная Москва, у Лермонтова — деятельный, правительственный, бесчеловечный Петербург.

Сходство «Маскарада» с ранее запрещенным «Горе от ума» сразу же было замечено «исследователями» из III отделения. Драма Лермонтова представилась им еще более опасной. Поэт показал глубоко ненавистное ему великосветское общество бездушным, тупым, алчным, подлым и не пожалел для этого самых густых красок романтической трагедии.

«Маскарад» подвергся троекратному цензурному запрещению. А когда через два года появились стихи, написанные Лермонтовым на смерть Пушкина, в III отделении легко установили связь между кругом идей, заложенных в этих стихах и в «Маскараде». Пьеса Лермонтова была органически связана со всей политической лирикой поэта.

При постановке «Маскарада» всякий раз возникает вопрос о выборе редакции пьесы. До наших дней дошли три варианта рукописи, но среди них не оказалось ни одной написанной рукой автора. Это копии, сделанные руками переписчиков. Сопоставляя сохранившиеся списки пьесы и анализируя дополнительные материалы, можно утверждать, что существовало пять редакций «Маскарада».

В первом варианте пьесы, переписанном в начале 1835 года рукой неизвестного человека, имеется большое количество изменений и поправок, сделанных самим Лермонтовым. Учитывая это, можно рассматривать эту рукопись как два первых варианта пьесы.

Через несколько месяцев, в октябре того же года, Лермонтов сдал свою пьесу в цензуру. К несчастью, этот экземпляр утерян. Но, судя по сохранившемуся подробному отзыву цензора Е. И. Ольдекопа, это была третья редакция пьесы, поскольку она существенно отличалась от уже известных нам двух первых вариантов. Пьеса кончалась отравлением Нины и приходом доктора. 8 ноября эта редакция «Маскарада» была возвращена автору «для нужных перемен». Известно, что не только цензор, но и сам Бенкендорф читал пьесу и усмотрел в ней «прославление порока». При этом он высказал пожелание, чтобы драма «кончалась примирением между господином и госпожой Арбениными».

Лермонтов не исполнил пожеланий цензурного комитета и в новом, четвертом варианте почти ничего не изменил, но зато дописал четвертый акт. Видимо, он рассчитывал обмануть цензоров мнимоблагопристойным финалом — князь и Неизвестный доказывают Арбенину, что Нина невиновна в измене, и Арбенин в отчаянии сходит с ума. Порок наказан! Лермонтов по этому поводу писал директору императорских театров А. М. Гедеонову: «Возвращенную цензурою мою пьесу “Маскарад” я пополнил (разрядка моя. — *Л. В*.) четвертым актом, с которым, надеюсь, будет одобрена цензором»[[152]](#footnote-153).

Следует обратить внимание на то, что Лермонтов писал Гедеонову «пополнил», а не «переделал». Работа над четвертой редакцией началась в ноябре 1835 года и была закончена к первой половине декабря. Лермонтов спешил получить цензурное разрешение. Однако новое рассмотрение рукописи ничего не изменило в судьбе пьесы. Ольдекоп в своем втором отзыве {214} написал, что «автор не счел необходимым сделать надлежащие выводы» по поводу тех пожеланий, которые были ему уже высказаны. В результате пьеса была запрещена вторично. Это было естественно. Действующие лица «Маскарада», если их сравнивать с персонажами «Горе от ума», демонстрировали, что высшее дворянское общество после разгрома декабризма еще глубже погрузилось в грязь морального разложения. Вывести их на сцену — значило объявить смертный приговор высшему обществу и правлению Николая I.

Лермонтов все же, желая во что бы то ни стало увидеть свою пьесу на сцене, на этот раз решил уступить и пошел на полную переработку драмы. Он сохранил лишь образ Арбенина и совершенно изменил сюжет и характеры. Под новым названием «Арбенин» в марте-декабре 1836 года он создал пятую редакцию пьесы. Приняты были во внимание все указания цензуры: нельзя отравлять жену — Арбенин отравление мистифицирует, нельзя убивать невиновную женщину — Нина уличается в измене, нельзя показывать «французские ужасы» (сумасшествие Арбенина) — Арбенин с ума не сходит и т. д. Словом, Лермонтов пошел на такие «уступки», что от его первоначального замысла почти ничего не осталось. Но и это не помогло поэту. Последняя редакция «Маскарада» в третий раз была запрещена цензурой.

Канонической редакцией «Маскарада» принято считать четырехактный вариант, который был представлен Лермонтовым в цензуру во второй раз. Этот вариант печатается во всех изданиях как основной текст и обычно ставится в театрах. Однако Б. Эйхенбаум считает, что правильнее было бы ставить в театрах не четвертую, а вторую редакцию (писарскую копию с лермонтовскими поправками), поскольку третья редакция, посланная в цензуру, утеряна, а четвертая, посланная вторично, якобы переработана автором под влиянием цензурных требований. На первый взгляд точка зрения Эйхенбаума представляется убедительной. Действительно, зачем ставить вариант пьесы, если он покалечен цензурными требованиями? Однако есть три существенных обстоятельства, которые опровергают доводы Эйхенбаума и заставляют нас склоняться к четвертому варианту.

1. Несмотря на то что третья редакция «Маскарада» утеряна, сохранился подробный доклад цензора Ольдекопа, из которого шаг за шагом мы узнаем содержание драмы, как она развертывалась в этом варианте. Сличая содержание третьей редакции со второй и четвертой, мы видим, что она решительно отличается от второй и почти во всех деталях совпадает с четвертой. Зачем же ставить второй вариант, который был переработан Лермонтовым до всяких цензурных осложнений?

2. После первого запрещения «Маскарада» Лермонтов вместо исполнения рекомендаций цензурного комитета дописал новый, четвертый акт, или, как он сам выражался, «пополнил» пьесу. С формальной точки зрения он выполнил требование цензуры наказать порок: Арбенин в дописанном акте сходит с ума. Но по существу Лермонтов только усилил свои нападки на великосветское общество, представив финал пьесы как еще одну безнравственную акцию. Подробнее мы вернемся к этому вопросу при анализе образа Неизвестного.

3. Лермонтов сохранил в четвертом варианте все наиболее острые и опасные в цензурном отношении стихи. В тех же случаях, когда они выпадали из текста в силу изменившейся ситуации в пьесе, он «крамольные» строчки переносил в другие сцены. Ни в коем {215} случае он не хотел их утерять. Например, из картины в комнате игроков во втором варианте выпали слова Казарина:

Взгляните-ка, — из стариков  
Как многие игрой достигли до чинов,  
 Из грязи  
Вошли со знатью в связи.

Не думаю, чтобы эти слова могли понравиться цензору. И тем не менее Лермонтов в четвертом варианте перенес их в сцену прихода Казарина к Арбенину домой. Он не стал бы это делать, если бы хотел при втором прохождении через цензуру смягчить политическое звучание пьесы.

Я убежден, что мы должны ставить четвертый вариант как наиболее законченный и совершенный из всех до нас дошедших. Самое большее, что мы можем себе позволить, это произвести некоторые купюры в сценах, которые при современной технике игры актеров и информированности зрителей могут быть вполне убедительными и при меньшем количестве разъяснительных текстов.

Нередко театры в погоне за оригинальностью и из желания «усилить» политическое звучание пьесы используют черновые наброски, некогда отвергнутые самим автором. Так, например, нередко возвращают в пьесу монолог баронессы Штраль, сокращенный Лермонтовым до всяких цензурных придирок из-за его многословия. Иногда вводится в начало сцены бала эпизод, в котором выясняются подробности отъезда баронессы Штраль, хотя она была вычеркнута Лермонтовым как задерживающая действие. В сцене карточной игры у господина N иногда смешивают две редакции, несмотря на то что они по смыслу взаимоисключают друг друга. Особенно часто мы видим добавление стихов, якобы усиливающих политическое звучание пьесы. Не обходится без курьезов. Например, из черновых вариантов «Маскарада» иногда восстанавливаются слова Казарина:

За то, что прежде, как нелепость,  
Сходило с рук не в счет бедам,  
Теперь Сибирь грозится нам  
И Петропавловская крепость.

Эти строки звучат во многих постановках только по недомыслию. В них идет речь не о политическом преследовании, а о репрессиях, объявленных Николаем I по отношению к крупным картежникам и шулерам. Некоторых режиссеров обманули слова «Сибирь» и «Петропавловская крепость», а до смысла они не докопались.

Лермонтовскому «Маскараду» не повезло. Он был впервые поставлен на сцене Александринского театра в бенефис актрисы М. И. Вальберховой только в 1852 году, через много лет после смерти поэта. При этом поставлены были лишь отдельные картины. В результате вместо социальной драмы была разыграна семейная мелодрама — ревность и отравление. Из пьесы была изъята вся цепь интриг, опутавших Арбенина и Нину. Следствие было представлено без причины. Актеры Александринского театра (Арбенин — Каратыгин, Нина — Читау) играли в духе модного в те годы французского театра ужасов. Арбенин под занавес закалывал себя кинжалом, восклицая: «Умри ж и ты, злодей!» Хорошо хоть, что Каратыгин, не нарушая стихотворного размера «Маскарада», присочинил эту фразу ямбом.

Через год те же сцены были сыграны в Москве в Малом театре. И в данном случае сохранился уклон в сторону мелодрамы. Этот спектакль ничего нового к сценической истории «Маскарада» на прибавил.

Исследователи лермонтовского творчества утверждают, что «Маскарад» {216} был написан под большим влиянием игры Павла Мочалова. Роль Арбенина была написана Лермонтовым с расчетом на исполнение ее великим трагиком. С другой стороны, доподлинно известно, что и Мочалов мечтал о постановке «Маскарада». С большой настойчивостью он добивался цензурного разрешения. Именно по его просьбе В. П. Боткин хлопотал через влиятельных лиц и писал Раевскому, что Мочалов убежден, «что он воспрянет в этой драме». К несчастью, разрешение на постановку «Маскарада» пришло только через одиннадцать лет после смерти трагика и через восемнадцать лет после гибели автора драмы.

Полностью четырехактная редакция «Маскарада», с изъятием лишь наиболее обличительных стихов, была впервые сыграна на сцене Малого театра в 1862 году. Арбенина играл Самарин. Спектакль трактовался в прежнем ключе, в духе все той же французской мелодрамы. Критики так и писали: «Самарин впадает в мелодраму».

Это направление определило все последующие постановки «Маскарада» на столичных и провинциальных сценах.

Так продолжалось до тех пор, пока не возникла новая точка зрения на Лермонтова. Она сложилась после 1905 года, во времена реакции, и была сформулирована в мистическом духе Мережковским. В его книге «Поэт сверхчеловечества», в которой, кстати сказать, автор назвал Лермонтова в противовес Пушкину «ночным светилом русской поэзии», бунтарство Лермонтова истолковывалось в религиозно-мистическом духе. Мережковский полностью игнорировал социальную направленность творчества Лермонтова, забыв о его борьбе с высшим светом, забыв о непримиримой гражданской позиции, которую занял поэт в первом же своем выступлении, связанном со смертью Пушкина. Словом, Мережковский всячески смазывал общественное значение лермонтовского творчества.

Лермонтовские спектакли, поставленные в те годы, находились, несомненно, под прямым влиянием Мережковского. Наиболее известные и характерные по своей мистической трактовке были постановки «Маскарада» в Москве в Театре Корша в 1912 году (режиссер Зиновьев) и в Киеве в Театре Соловцова в 1914 году (режиссер Бережной). В этих постановках, насквозь пропитанных влиянием Мережковского, была выражена идея бессилия человека перед волей рока.

Совершенно новым этапом в сценической истории «Маскарада» была постановка Мейерхольда в Александринском театре. Ее подготовка и первые репетиции начались в 1911 году, а первое представление состоялось, по удивительному совпадению, в день падения самодержавия — 25 февраля 1917 года.

Казалось бы, работа Мейерхольда над «Маскарадом» в те годы не могла не подвергнуться влиянию декадентской трактовки, но, как мы увидим, Мейерхольд был движим совсем другими интересами, и совсем иные предпосылки лежали в основе его увлечения Лермонтовым.

В общем итоге работа Мейерхольда над «Маскарадом» продолжалась более двадцати пяти лет. Начатая в 1911 году, она была закончена в 1938 году, когда состоялась премьера третьей редакции спектакля. В этой последней премьере все так же звучала музыка А. Глазунова, взвивались и опускались удивительные по красоте занавесы А. Головина, и все так же в роли Арбенина блистал Ю. Юрьев.

Работа Всеволода Эмильевича над «Маскарадом» нашла отражение в {217} огромном материале, хранящемся в мейерхольдовском архиве в ЦГАЛИ. Это выписки из большого количества проработанных Мейерхольдом книг по истории, литературе, искусству, философии, политике, архитектуре, быту и пр. Им были тщательно изучены сочинения и черновые рукописи Лермонтова и вся основная литература о нем.

Сохранилось множество режиссерских заметок, схем, планов, чертежей, зарисовок мизансцен и т. п. Наконец, несколько томов записей репетиций. Первые материалы относятся к 1911, последние к 1938 году. Количество сохранившегося материала и его содержание могли бы лечь в основу работы специального научно-исследовательского института, а результатом явился бы учебник режиссерского искусства.

Все пьесы Лермонтова («Испанцы», «Люди и страсти», «Странный человек», «Маскарад», «Арбенин» и «Два брата») были им написаны в течение шести лет — с 1830 по 1836 год. (это были годы, когда Пушкин написал свои «Маленькие трагедии», а Гоголь поставил «Ревизора»). Однако до мейерхольдовского «Маскарада» сценичность драматических произведений Лермонтова ставилась под сомнение. Не было еще ни одной по-настоящему убедительной постановки лермонтовской пьесы. Большой заслугой Мейерхольда является то, что еще в 1911 году в переписке с английским исследователем русского театра Джорджем Кальдероном он первый пророчески ставит имя Лермонтова-драматурга рядом с именами Пушкина и Гоголя. Мейерхольд писал ему:

«Русский театр XIX века записывает в своей летописи три славных имени: одно из них уже получило всеобщее признание — это Гоголь; другое (в плане театра) раскрыто слишком мало — это Пушкин; третье (тоже в плане театра) еще совершенно не раскрыто — это Лермонтов»[[153]](#footnote-154).

Шесть лет упорного труда понадобилось Мейерхольду, чтобы это его утверждение получило реальное обоснование. Премьера «Маскарада» на Александринской сцене в 1917 году была тому неопровержимым подтверждением. С той поры театр Лермонтова так же связан с именем Мейерхольда, как театр Гоголя — с именем Щепкина, театр Островского — с именем Садовского и театр Чехова — с именем Станиславского. Право говорить о том, что существует театр Лермонтова, было завоевано Всеволодом Мейерхольдом.

В силу известных обстоятельств этот спектакль, создавший эпоху в лермонтовском театре, долгие годы обвинялся в искажении Лермонтова, в мистицизме, в эстетстве, модернизме и всех других грехах. Так, в 1952 году Ираклий Андроников, выступая перед труппой Театра имени Моссовета с докладом о «Маскараде» (театр в те годы начал работать над постановкой лермонтовской драмы), заявил:

«С “Маскарадом” получается гораздо более сложно, потому что первая запомнившаяся, ставшая канонической интерпретация — как раз дурного мистико-символического типа, с ней, нужно бороться, ее надо победить»[[154]](#footnote-155) (разрядка моя. — *Л. В*.).

Не может быть двух мнений, что Ираклий Андроников имел в виду именно мейерхольдовский «Маскарад». Другой запомнившейся и ставшей канонической интерпретации в истории попросту не существовало.

С огорчением должен заметить, что эту же оценку Ираклий Андроников {218} повторил в газете «Известия» в 1964 году[[155]](#footnote-156).

Углубляясь в лабораторию великого режиссера, мы видим, что с самого начала работы над «Маскарадом» Мейерхольда меньше всего интересовало символическое и мистическое толкование драмы Лермонтова. В своих заметках к постановке «Маскарада», написанных еще с ятем и твердым знаком, Мейерхольд все время доискивается до социально-политических мотивов пьесы. С этой точки зрения чрезвычайно интересны его записи. Вот что он пишет:

«Идею пьесы надо искать именно во взаимном отношении света, толпы и героя.

… свет чего не уничтожит?  
Что благородное снесет,  
Какую душу не сожмет,  
Что самолюбье не умножит?  
И чьих не обольстит очей  
Нарядной маскою своей?

Арбенин, с его скептицизмом, с его утомленностью, преждевременной старостью, был бы образом, неизвестно зачем показанным, если б не свет в пьесе как фон. Каков бы ни был Арбенин, какие ужасы ни проявил бы он, мы будем бичевать не его, а свет, сделавший его таким. Арбенин не любил света, как и Лермонтов:

Я любил  
Все обольщенья света, но не свет,  
В котором я минутами лишь жил,  
И те мгновенья были мук полны.

Арбенин, как и Лермонтов, не скрывал своего презрения к свету. И вот его черные силы послали Неизвестно-то, сначала обычное предостережение, а потом убийство»[[156]](#footnote-157).

«Арбенин, как и Лермонтов» — мы часто встречаем в рукописях Мейерхольда. Но прежде чем делать такое сближение, Мейерхольд устанавливает сходство Лермонтова с Печориным, а затем Печорина с Арбениным. В тезисах к первой беседе с актерами в 1911 году мы находим такую запись:

«Печоринство в Арбенине. Автобиографические черты в Печорине: Лермонтов — Печорин — Арбенин»[[157]](#footnote-158).

Только следующим шагом было сближение Арбенина с Лермонтовым («Арбенин, как и Лермонтов»). Мейерхольд внимательно выявляет личные мотивы, положенные, по его мнению, Лермонтовым в драму. На земле, а не на небесах ищет Мейерхольд психологические мотивировки драмы.

С пристальным вниманием Мейерхольд всматривался в образ Демона и изучал мотивы поведения Печорина. Им было сделано множество выписок, которые подтверждали общность Демона, Арбенина и Печорина. При этом, что очень важно, Мейерхольд отмечает, что Арбенин ближе к Печорину, чем к Демону. Это крайне характерный вывод для тех, кто хочет увидеть в «Маскараде» реалистическое, а не мистико-символическое начало. Не случайно режиссеры-реалисты всегда сближали Арбенина с Печориным, а режиссеры-декаденты — Арбенина с Демоном — самым романтическим вариантом центрального лермонтовского героя, проходящего через все его творчество.

Изучая образы лермонтовской драмы, Мейерхольд ищет разъяснений и дополнений все в том же «Герое нашего времени». Разрабатывая характеристики действующих лиц, он записывает:

«Нина — Мери

Баронесса — Вера».

Как видим, романтически приподнятые образы «Маскарада» Мейерхольд {219} пытается рассмотреть, основываясь на сопоставлении их с персонажами «Героя нашего времени».

Не менее важным признаком, определяющим режиссерскую концепцию «Маскарада», служит толкование фигуры Неизвестного.

Рассматривая его как представителя света, режиссер снимает с него инфернальную окраску. Еще в 1911 году, только приступая к работе над пьесой, Мейерхольд в своих заметках писал:

«Неизвестный — наемный убийца. Свет нанял Неизвестного отомстить Арбенину за это адское презренье ко всему, которым» он «гордился всюду». «Смерть Пушкина и смерть Лермонтова — стоит вспомнить злые замыслы света 30‑х годов, — две смерти — лучшие источники для уяснения значительности и загадочности Неизвестного»[[158]](#footnote-159).

Мейерхольд на репетиции говорил: «Прав Арбенин, когда кричит Неизвестному: “Не я ее убийца, ты скорее!” Нину убил Неизвестный рукой Арбенина, убил для того, чтобы “и этот гордый ум навеки изнемог”. Такую месть свинцовой пулей уронил Рок на грудь Пушкина выстрелом Неизвестного-Дантеса и на грудь Лермонтова в лице Неизвестного-Мартынова»[[159]](#footnote-160).

Как мы видим, мысль Мейерхольда бьется в совершенно определенном направлении. Прообраз Неизвестного он находит не среди инфернальных сил, а в мире вполне реальном, среди «великосветских шкод». Более того, в тех же набросках к статье 1911 года Мейерхольд идет еще дальше. Он пишет: «На лице Неизвестного, видевшего сцену отравления и утешающего себя в том, что “здесь ждала ее печаль, а в небесах спасенье”, маска провокатора»[[160]](#footnote-161).

Давнее сотрудничество Мейерхольда с художником Головиным в оперном и драматическом театрах дало особые результаты именно в период шестилетней совместной постановочной работы над «Маскарадом». Головин, написав огромное количество эскизов, от общего вида интерьеров до деталей одежды и предметов быта, создал буквально энциклопедию 30‑х годов прошлого столетия. Изысканный вкус художника и его великолепное чувство стиля, отличное композиционное решение всего спектакля в целом — все это создало одно из самых великолепных зрелищ за всю историю театра. Однако нашлись критики, обвинившие режиссера и художника в том, что спектакль получился чересчур стильный и чересчур красивый. Но можно ли критиковать произведение искусства за чистоту стиля и красоту? Критика только тогда уместна, когда вместо красоты появляется красивость и вместо стиля — стилизация. С этим как раз и вел борьбу сам Мейерхольд. В ранний период — с Евреиновым, в поздний — с Таировым. На репетициях «Маскарада» он неотступно боролся с тенденцией отдельных артистов «красиво» читать строфы великого поэта. Неоднократно Мейерхольд повторял: «Это — стилизация, это не я ставил, это Евреинов ставил». После одной неудачной репетиции Мейерхольд подробно объяснил актерам, в чем опасность их исполнения, в чем они отклоняются от Лермонтова:

«Прочтите внимательно, — говорил Мейерхольд, — письмо Лермонтова из Тархан и раскройте в нем все точки. Он поэтизирует Москву и тут же пишет о сугробах, о криках и о том, что лошади… (непечатное слово. — *Л. В*.). Это романтический взлет и снижение. Он не боится этого, потому что это и был характер Лермонтова».

На другой репетиции Мейерхольд снова настойчиво продолжает предостерегать {220} актеров от красивости: «В спектакле, — говорит он, — должна быть кислая капуста, и люди едят эту капусту, а не то, что вы пирожки всем раздаете. Вы скажете: а кому это надо такую игру, когда Головин здесь? Но ведь Головин дал контраст, он дал красоту абсолютную. И в этой красоте — покажите другие черты. Ведь в николаевскую эпоху архитектура, фарфоровый завод, все эти краснодеревцы дали изумительные шедевры. А эпоха какая была? На этом фоне что было? Ведь Пушкина убили на фоне этого изумительного фарфора, на фоне русского ампира.

Разве можно играть эстетически Лермонтова, разве можно его играть в пандан к головинским декорациям? В спектакле к этим декорациям надо контрапунктически построить что-то абсолютно другое. Вот тогда спектакль зазвучит»[[161]](#footnote-162).

Драма построена, как на вулкане, — постоянно твердил Мейерхольд на репетициях. — Если месть, то убийство, если потрясение, то не иначе как сумасшествие.

Атмосфера, которую так умел создавать Мейерхольд в своих лучших творениях, достигалась им именно в сложном сплетении высокого и низкого, трагического и смешного, личного и социального. Он избегал одноплановости и схематической определенности. По аналогии с музыкальным искусством Мейерхольд постоянно говорил о соотношении мелодии и гармонии, о полифонии и контрапункте. Вот характернейшее для Мейерхольда высказывание: «Надо помнить, что Лермонтов хотел написать резкую критику на современные нравы. Необходимо, следя за драмой ревности, все время видеть ту канву, по которой расшиты узоры драмы Арбенина и Нины. И только созерцание вышивки вместе с канвой может дать полное представление о всей значительности “Маскарада”»[[162]](#footnote-163) (разрядка моя. — *Л. В*.).

Конечно, Мейерхольд в дореволюционные годы не мог оставаться в стороне от влияний века. Он всегда жадно впитывал в себя атмосферу эпохи, в которой жил вместе с современными ему поэтами, композиторами, художниками. Отсюда, естественно, в первой редакции «Маскарада» (1917), несмотря на ясную социально-политическую концепцию Мейерхольда, все же ощущалось влияние символизма. Кого оно не коснулось в те годы? Но уже работая над второй (1933) и над третьей (1938) редакциями «Маскарада», Мейерхольд часто переделывает целые эпизоды, борясь, как он сам говорил на репетициях, с былым грехом режиссера — с влиянием Александра Блока. При этом Мейерхольд нигде не упоминает о мистической трактовке первой редакции, а говорит лишь о «налете» символизма, который, несомненно, не мог не влиять на него в те годы.

Среди архивных материалов по «Маскараду» особый интерес представляют стенограммы репетиций Мейерхольда, проведенных им в Александринском театре при возобновлении спектакля в конце 1938 года. В них наиболее четко и последовательно изложена позиция Мейерхольда. После одного из последних прогонов спектакля Мейерхольд выступил с большой речью перед труппой, в которой в очень резкой форме критиковал артистов за бесстрастность исполнения, за увлечение красивостью и дешевой стилизацией. Он обвинял труппу в том, что в лермонтовском спектакле исчез Лермонтов. Артисту Гайдарову, который {221} репетировал роль Казарина, Мейерхольд грозил снятием с роли, если после пятой картины у него будет сухая рубашка. Мейерхольд говорил актерам после прогона:

«Почему нет в спектакле Лермонтова? Потому что самое типичное для лермонтовской драматургии — это страстность. С Лермонтовым беспокойно. У него нет безразличных реплик. У него все реплики страстные. В этом спектакле нужно положить себя всего, на сто процентов, — а иначе играть не стоит… Лермонтов через свою драматургию боролся со светом, с Бенкендорфами, с убийцами Пушкина, со всеми, кто стиснул этот мир в тисках, кто напялил на него оковы… Все это стон и крик передового человечества, всех Рылеевых, Чаадаевых, всех, кто шел в тюрьмы, кто был выслан, повешен, спрятан в казематы. Это биография Лермонтова… А я записал “Ростан”. Романтика кисло-сладкая, упадочная романтика Суворинского театра. Так играли в Суворинском театре все пьесы, как только пьеса была в стихах. Там специально таких людей набирали: как только музыка заиграет, они кисло-сладкую музыку разводили в речи своей. Ничего подобного нет у Лермонтова: все остро, все реплики должны звучать остро, как стук рапиры о рапиру»[[163]](#footnote-164).

В 1926 году А. В. Луначарский опубликовал свою известную статью о Лермонтове. Она расценивается с позиций современной науки, как первая наиболее убедительная оценка литературного наследия великого поэта. В этой статье мы находим мысли о том, что в творчестве Лермонтова звучит «эхо декабристских настроений», что поэт выразил «ненависть к большому свету, к жандармскому самодержавию», и что дуэль Лермонтова была «формой убийства, ибо поэт мозолил обществу глаза».

Те же мысли, изложенные Луначарским в 1926 году, легли в основу мейерхольдовского замысла «Маскарада» еще в 1911 году, в годы реакции и декаданса. Вот почему вопиющей несправедливостью выглядит еще кое-где до сих пор бытующая оценка мейерхольдовского «Маскарада» как интерпретации «дурного мистико-символического толка».

«Маскарад» Мейерхольда — это первая страница золотой книги, имя которой — Театр Лермонтова.

Я так подробно остановился на истории мейерхольдовской постановки, ибо убежден, что без изучения его опыта и дальнейшего развития его идей невозможно осваивать драматическое наследие Лермонтова. Попытки перечеркнуть «Маскарад» Мейерхольда, как показывает практика современного театра, неправомочны и бесплодны. Мейерхольд живет в опыте современного театра.

Начиная с 1934 года на советской сцене появляется множество постановок «Маскарада». Желая преодолеть мелодраматизм первых представлений, мистическую трактовку предреволюционных лет и, наконец, попросту забыть о том, что было открыто и завоевано Мейерхольдом, театры в 30‑е годы, к сожалению, встали на путь вульгарного социологизма. Арбенин рассматривался как образ безоговорочно отрицательный и ставился в один ряд с Казариным, Шприхом и Неизвестным.

В газете «Курская правда» от 1 июля 1935 года была напечатана очень характерная для тех лет рецензия на постановку «Маскарада» в Курске.

«Арбенин — Студенцов, — писала газета, — старается обнажить действительную сущность героя. Арбенин драпируется {222} в тогу романтизма, он хочет быть одним из носителей “мировой скорби”… Но это маска. В действительности это игрок, высокой марки шулер!»

Вместо раскрытия социальной трагедии Арбенина как общественного явления эти постановки были проникнуты пафосом изобличения. Намерения у режиссеров, несомненно, были самые благие, но дегероизация Арбенина сводила на нет существо лермонтовской драмы и искажала эстетическую программу поэта.

В лермонтоведении обстоятельно изучено влияние, которое оказала на молодого поэта эстетика Sturm und Drang’а. Известно, с каким восторгом он относился к театру Шиллера и особенно к таким произведениям, как «Разбойники» и «Коварство и любовь». С большим прилежанием Лермонтов изучает философию Шеллинга и эстетические взгляды Шиллера, изложенные в его статьях «О трагическом искусстве», «О патетическом» и «О возвышенном». Из этих работ Лермонтов извлек, что Шиллер был за такое построение трагедии, при котором мы испытываем чувство сострадания не только к тем, кто страдает, но и к тем, кто причиняет страдание. Несчастья совершаются помимо воли героя.

В «Маскараде» Лермонтов, несомненно, пошел по шиллеровскому пути. В его драме мы имеем двойное сострадание — не только к Нине, к жертве, но и к Арбенину, виновнику ее гибели. Естественное сочувствие к Нине вступает в борьбу с философским сочувствием к Арбенину, как к страдальцу, потерявшему единственную надежду на спасение. Это то самое сложное сочувствие, которое вызывает Лермонтов и к своему Демону, погубившему Тамару, и к своему Вадиму, разрушившему счастье Ольги, и к своему порочному Александру в «Двух братьях». «Что такое величайшее добро и зло? — ставит вопрос Лермонтов в “Вадиме”. — Это два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга… Разве Ангел и Демон не произошли от одного начала».

Как видим, не так однозначны персонажи лермонтовской драмы.

Ни день, ни ночь,  
Ни мрак, ни свет… —

писал Лермонтов об одном из своих любимых героев — о Демоне.

В 1940 году большой интерес вызвала кинокартина «Маскарад» с артистом Н. Д. Мордвиновым в главной роли. Режиссер С. А. Герасимов открывал свой фильм эпиграфом из стихотворения Лермонтова:

О, как мне хочется смутить веселость их  
И дерзко бросить им в глаза железный стих,  
Облитый горечью и злостью!..

Казалось бы, автор фильма пойдет по пути раскрытия социального конфликта, обрушив свой удар на светское общество. Однако намерение не было реализовано. Герасимов в значительной степени выбросил из своего сценария тех, кого он собирался обливать «горечью и злостью».

Из фильма почти совсем выпали такие важные представители общества, как Казарин, Шприх, баронесса Штраль. Им были оставлены чисто сюжетные функции. Успех фильма главным образом был вызван большой удачей Н. Д. Мордвинова, создавшего многогранный образ Арбенина. Своим исполнением он перечеркнул многие бесплодные попытки развенчивания героя драмы.

Интерес к «Маскараду» возрастал все больше и больше. 21 июня 1941 года, в самый канун войны, состоялась премьера в Театре имени Вахтангова. Спектакль был поставлен режиссером А. П. Тутышкиным, с музыкой А. И. Хачатуряна, в декорациях художника {223} Г. Н. Мосеева. Роль Арбенина исполнял И. М. Толчанов. В. И. Немирович-Данченко в 1944 году проектировал постановку «Маскарада» в Художественном театре. Этот замысел не был осуществлен из-за его смерти (еще ранее, в письме к А. П. Чехову от 26 декабря 1902 года, он писал о своем желании поставить драму Лермонтова). И, наконец, в 1952 году «Маскарад» был поставлен в Театре имени Моссовета Ю. А. Завадским. Художником этого спектакля был Б. И. Волков, композитором — А. И. Хачатурян (это было вторичное использование его музыки, написанной десять лет назад для вахтанговского спектакля). В роли Арбенина во второй раз выступил Н. Д. Мордвинов.

Подходит к концу 1961 год. Через три месяца исполнится ровно сто лет с тех пор, как «Маскарад» впервые был целиком поставлен на сцене Малого театра. И хотя это весьма значительная дата и ее следовало бы принять во внимание, но не она в первую очередь определяет желание заново поставить лермонтовскую драму. В течение века не раз менялись взгляды на творчество поэта. Каждое десятилетие, естественно, рождает новые проблемы. Так и мы в своей постановке, опираясь на положительный опыт прошлого и особенно на опыт Мейерхольда, должны посмотреть на «Маскарад» глазами людей 60‑х годов.

Для осознания проблем, заложенных в лермонтовском «Маскараде», и для акцентирования идей, наиболее созвучных сегодняшнему зрителю, необходимо вновь обратиться к изучению лермонтовских материалов.

Понять замысел «Маскарада» невозможно без изучения всего творчества Лермонтова. Он как художник всегда был верен своей главной идее и был предельно субъективен. За каждой его мыслью, за каждой строфой, за каждым персонажем стоит фигура автора, то приближающаяся к герою, то вступающая с ним в борьбу. «Субъективизм так сильно разлит в произведениях Лермонтова, — говорил Мейерхольд на репетициях “Маскарада” в 1938 году, — что нет ни единого образа, в котором мы не увидели бы лик самого поэта».

Редко можно найти художника, у которого с такой же последовательностью и настойчивостью, как у Лермонтова, на протяжении всей творческой жизни разрабатывалась бы одна и та же тема и воспроизводились одни и те же характеры.

Через все творчество Лермонтова проходит центральный образ, в котором в разных видоизменениях разрабатывается тема крупной личности, живущей в разладе с общественной средой. Породила этот образ пора реакции. Он проходит через лирику Лермонтова, воплощен в Демоне, Вадиме, Арбенине и, наконец, в самом реалистическом варианте — в образе Печорина.

Перечтем журнал Печорина, и мы невольно вспомним о судьбе Арбенина:

«Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные… Но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений, — лучший цвет жизни. И с той поры сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы! Как орудье казни, я упадал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаленья…»

Сопоставим заключительные слова Демона, потерявшего Тамару и обреченного {224} на одиночество, со словами Арбенина, обращенными к умирающей Нине:

Демон  
И вновь остался он, надменный,  
Один, как прежде, во вселенной  
Без упованья и любви!..

Арбенин  
Да, ты умрешь — и я останусь тут  
 Один, один… Года пройдут,  
Умру — и буду все один! Ужасно!

Виссарион Белинский, анализируя образ Печорина, отмечал его раздвоенность, противоречивость между «глубокостью натуры» и «жалкостью действий». Не таков ли и Арбенин? В нем также как бы соединены два человека: один действует, а другой мыслит. При этом действия его чаще всего отвратительны, а Арбенин мыслящий и осуждающий себя и свое общество, Арбенин страдающий и погибающий не может не вызвать к себе уважения и сочувствия. Но в отличие от Чацкого Арбенин живет внутри того общества, которое он отрицает, с которым сталкивается и от которого погибает.

Можно сказать, что фамилия Арбенин в какой-то мере является художественным псевдонимом Лермонтова. Так названы поэтом герой одной из неоконченных повестей и главное лицо автобиографической пьесы «Странный человек». В предисловии к ней Лермонтов недвусмысленно писал: «Я решился изложить драматически происшествие истинное (разрядка моя. — *Л. В*.), которое долго беспокоило меня и всю жизнь, может быть, занимать не перестанет.

Лица, изображенные мною, все взяты с природы, и я желал бы, чтоб они были узнаны, — тогда раскаяние, верно, посетит души тех людей…»

Изучая биографию Лермонтова, действительно, можно легко найти события из его жизни, которые во многом совпадают с историей Владимира Арбенина — странного человека.

Когда «Маскарад» был запрещен цензурой во второй раз, Лермонтов решился на полную переработку драмы и дал ей новое название — «Арбенин». Это не случайно. В этом центральном персонаже сосредоточивался главный интерес автора. Он отказался от многого, но сохранил образ Арбенина, с его судьбой и мировоззрением. Лермонтов наделил Арбенина немалым запасом своей собственной тонкой иронии, высокой грусти и пламенной ненависти. Он напитал его тем же духом протеста, каким был полон сам. Вот почему так несостоятельны были театры, которые подошли к решению образа Арбенина как к персонажу отрицательному и показывали его на сцене в обличий авантюриста и преступника.

В исследовании В. Комарова «Автобиографическая основа “Маскарада”» указываются факты, подтверждающие, что в «Маскараде» имеется немало личных моментов. Комаров убедительно доказывает, что вообще вся драматургия Лермонтова (кроме «Испанцев») связана с фактами его биографии. «Люди и страсти» есть первый эскиз «Странного человека», а «Два брата» — как бы послесловие к «Маскараду». Лермонтова в юные годы потряс разрыв с Н. Ф. Ивановой, и он откликнулся на это событие созданием образа Арбенина в «Странном человеке», а после того, как В. А. Лопухина, игравшая важную роль в университетские годы поэта, неожиданно вышла замуж, — Лермонтов создал Арбенина в «Маскараде». Отравление Нины было как бы символической расправой с Лопухиной. Попутно хочется отметить, что, когда Лопухина вышла замуж за Бахметьева, богатого, значительно старше ее, и проездом за границу остановилась в Петербурге, Лермонтов одновременно с «Маскарадом» {225} написал «Княгиню Лиговскую». В ситуации повести он повторил все происшедшее с ним в жизни, подставляя вместо себя Печорина. Как видим, творчество поэта буквально пронизано автобиографическими мотивами.

Столкновение Лермонтова с обществом становится одной из главных тем его произведений. Еще в предисловии к драме «Странный человек», написанной за четыре года до «Маскарада», мы находим достаточно определенное отношение Лермонтова к окружающей его среде. «Справедливо ли описано у меня общество? — спрашивает шестнадцатилетний автор, — не знаю! По крайней мере оно всегда останется для меня собранием людей — бесчувственных, самолюбивых в высшей степени и полных зависти к тем, в душе которых сохраняется хотя малейшая искра небесного огня…» В той же драме мать главного героя, которой глубоко сочувствует писатель, говорит, что «собрание глупцов и злодеев есть мир, нынешний мир».

В «Маскараде», который был задуман Лермонтовым как разоблачение великосветского общества, герой драмы вступает в неравную борьбу. Сильного и одинокого героя, мстящего за свои обиды, Лермонтов столкнул один на один со светской «чернью», бездушной, тупой, сгрудившейся вокруг зеленого поля в погоне за золотом или интригующей и злословящей на вечерах и балах. Надо помнить, что такой конфликт был у самого Лермонтова в ту пору, когда он задумал и писал «Маскарад». Не самооправдание («Люди и страсти»), не самоанализ («Странный человек»), а месть враждебным Лермонтову общественным силам лежала в основе замысла «Маскарада». Это находит подтверждение в том, что через два года после написания «Маскарада» Лермонтов с еще большей яростью обрушился на тот же великосветский круг в стихах на смерть Пушкина. Как видим, он был в своей позиции последователен и неизменен. Разлад поэта с обществом, ненависть к нему росли с каждым годом.

Когда после первого запрещения «Маскарада» Лермонтов написал новый финал драмы и вывел фигуру Неизвестного, кое-кто посчитал, что сделал он это в угоду царской цензуре, потребовавшей от автора наказания порока. Я уже упоминал о Б. Эйхенбауме, который именно по этим соображениям категорически отвергал каноническую четырехактную редакцию «Маскарада». Действительно, на первый взгляд с добавлением четвертого акта все как бы сглаживалось, становилось на место: порок наказан, добродетель торжествует. Неизвестный сначала предостерегает Арбенина, потом спокойно созерцает отравление Нины и под занавес, как положено, морализует:

Казнит злодея провиденье!  
Невинная погибла — жаль!  
Но здесь ждала ее печаль,  
А в небесах — спасенье!

Судьба, рок, потусторонние силы наказывают Арбенина, а Неизвестный представляет эти высшие силы и стоит как бы над человеком. Арбенин — злодей, исчадие ада, а Неизвестный — посланник рая, величествен и благороден.

При таком понимании финала темой Неизвестного, безусловно, становится тема возмездия. Но сторонники подобной трактовки почему-то не обращают внимания на ремарку Лермонтова к данному четверостишию: «подняв глаза к небу, лицемерно». Эта ремарка совершенно меняет смысл четверостишия. Сочувствие Неизвестного оборачивается отвратительным притворством. Ремарка полностью разрушает концепцию возмездия и говорит о том, что Неизвестный — лицо {226} реальное и движет им вполне земной мотив мести.

Вспомним записи Мейерхольда, в которых он первый причислил Неизвестного к разряду провокаторов, наемных убийц, сопоставив его с Дантесом я Мартыновым.

Правильно понять фигуру Неизвестного и установить его функцию в драме означает правильно разрешить концепцию «Маскарада».

Лермонтову и в жизни и в творчестве всегда были чужды мотивы возмездия и связанного с ним нравоучительства.

Любовь к морализаторству он откровенно высмеял в предисловии к «Герою нашего времени».

«Наша публика еще так молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения».

С неменьшей иронией звучит в конце повести «Княжна Мери» отношение Печорина-Лермонтова к дидактике, к пьесам с возмездием в конце;

«Я был необходимым лицом пятого акта, — говорит Печорин. — Невольно я разыгрывал роль палача или предателя».

Свет мстит Арбенину, а не наказывает его. Великосветские интриганы казнят Нину руками Арбенина, а затем и самого Арбенина. Неизвестный говорит: «Давно хотел я полной мести, и вот вполне я отомщен».

Если бы в функции Неизвестного входила тема возмездия, то зритель не мог бы сочувствовать в финале убийце Арбенину. Он должен был бы радоваться, что убийца получил по заслугам.

Возмездие и месть — два противоположных понятия: возмездие — начало ирреальное, находится за пределами, доступными человеку. В нем и наказание свыше, и судьба, и морализующее равновесие природы; месть — действие земное, человеческое, за которым скрываются и положительные и отрицательные побуждения.

Неизвестный мстит Арбенину. Он самое страшное лицо драмы. Он истинный убийца Нины. Арбенин совершает все свои злодеяния в состоянии аффекта, измученный интригой. Неизвестный действует по заранее обдуманному плану и спокойно созерцает, как отравляют Нину, а потом хладнокровно ждет ее смерти, чтобы насладиться результатом мести. Он не только вонзает нож, но и поворачивает рукоятку. («Ты надо мной смеялся, и я повеселиться рад».) Неизвестный — самая страшная фигура из все той же шайки «светской черни».

Лермонтову и в жизни и в творчестве всегда были близки и понятны мотивы мести. Вспомним хорошо всем известную историю его с мадемуазель Сушковой на балу, по времени как раз совпавшую с созданием «Маскарада». В Москве она некогда посмеялась над некрасивым влюбленным в нее подростком Лермонтовым. В Петербурге ей жестоко отомстил молодой офицер Лермонтов. Он сначала разыграл бурную любовь к ней, уже немолодой девице, и когда добился благосклонности, однажды на балу подошел к ней и во время кадрили в «фигуре названий» сказал:

«Ненависть, презрение, месть».

Он предупредил ее! И вскоре после этого публично порвал с ней отношения, основываясь на некоем компрометирующем ее письме, написанном, как выяснилось впоследствии… самим Лермонтовым. Через некоторое время по этому поводу он написал Александре Михайловне Верещагиной:

«Итак, Вы видите, я хорошо отомстил за слезы, которые меня заставило проливать пять лет тому назад кокетство m‑lle S! О! мы еще не расквитались. Она мучила сердце ребенка, а я только подверг пытке самолюбие старой кокетки…»

{227} Анализ творчества Лермонтова, изучение его личности, взглядов и поступков — все вместе взятое убеждает нас, что появление в четвертой редакции «Маскарада» фигуры Неизвестного ни в коем случае не было уступкой требованиям цензуры, а являлось дальнейшим углублением драмы столкновения Арбенина с обществом.

Подобно тому, как реалистическая концепция «Маскарада» сближала Арбенина с Печориным, а декадентская — с Демоном, точно так же выбор темы мести приводит к прочтению драмы с позиций Лермонтова — бунтаря и протестанта, а выбор темы возмездия толкает к мистицизму, к примирению с действительностью.

Жанровое и стилевое своеобразие «Маскарада» в его художественной двойственности. Написанный под большим влиянием реалистического «Горе от ума», он в то же время содержит в себе существенные элементы романтизма: напряженность действия, приподнятость героя над средой, преувеличенность страстей и чувств, наконец, «демонизм» Арбенина. Эта стилевая двойственность, давно замеченная критикой, придает «Маскараду» особый колорит, особое художественно неповторимое качество, но в то же время создает и огромные сложности для постановки. «Маскарад» нельзя ставить как чисто реалистическое произведение, так как это вступит в противоречие с приподнято-романтическим строем драмы. В то же время, противопоставляя реализму лермонтовский романтизм, можно легко стать жертвой стилизации и даже мистицизма.

Надо всегда помнить, что «Маскарад» находится в середине творческого пути Лермонтова, между ранними редакциями «Демона» и одним из самых зрелых творений — «Героем нашего времени». Тема центрального персонажа постепенно спускалась с небес; на нашу грешную землю.

«Маскарад» выражает общественное негодование Лермонтова и его страстную борьбу за жизнь. Романтика в его ранней лирике, поэмах и драмах наполнена «жаждой борьбы». Это нисколько не противоречит пессимизму Арбенина, о котором так много писалось в критической литературе. Он безусловно сродни пессимизму самого Лермонтова; но при этом полезно вспомнить мысль Горького, который в своих конспектах по литературе писал о том, что пессимизм Лермонтова есть «действенное чувство, в этом пессимизме ясно звучит презрение к современности и отрицание ее, жажда борьбы и тоска, отчаяние от сознания одиночества, от сознания бессилия. Его пессимизм весь направлен на светское общество»[[164]](#footnote-165).

Несомненно, большое влияние на Лермонтова оказало изучение передовой европейской литературы, драматургии и философии, но Лермонтов, хоть и испытывал на себе влияние всего передового и революционного, что шло к нам из Европы, был целиком русским поэтом и вырос на почве России:

Нет, я не Байрон, я другой,  
Еще неведомый избранник.  
Как он, гонимый миром странник,  
Но только с русскою душой.

«Маскарад» не столько трагедия психологическая, сколько общественно-философская. Следуя шиллеровскому завету «освободительной драмы революционного театра», Лермонтов в «Маскараде» выразил свой протест против вопиющих явлений именно русской действительности, «против рабьего сна и благонамеренного безмолвия».

Мы рассматриваем «Маскарад» как социальную трагедию времен {228} упадка и реакции, как трагедию одаренной личности, обреченной на деятельность пошлую, ничтожную или на бездействие. На многих исторических примерах мы видим, что человек в условиях угнетения, реакции и социальной несправедливости либо вступает в единоборство с обществом, из которого он вышел, и погибает, либо приспосабливается к обществу и теряет свое человеческое достоинство. Третьего пути не дано. В этом трагедия Арбенина, Печорина, самого Лермонтова, в этом трагифарс Неизвестного, Казарина, Звездича и Шприха.

На репетиции 2 октября 1938 года в Ленинградском театре имени А. С. Пушкина при возобновлении «Маскарада» разгорелся спор между исполнителем роли Арбенина Ю. М. Юрьевым и В. Э. Мейерхольдом. Юрьев утверждал, что при произнесении лермонтовских стихов можно иногда пренебречь паузой в конце стиховой строчки и «зашагнуть» в следующую строку для более ясного выявления смысла. При этом он ссылался на А. П. Ленского, который якобы так и поступал. Мейерхольд категорически возражал ему и говорил, что в хороших стихах соблюдение законов чтения всегда совпадает с наиболее точным выявлением содержания. «При чтении “Маскарада”, — говорил Мейерхольд, — необходимо соблюдать два правила: рельефно выявлять каждую стиховую строчку и уравновешивать по времени длинные и короткие строчки. Если я “украл” время, положенное стиху, то есть поторопил строчку, то я обязан растянуть следующий стих. Неиспользованное время надо вознаградить паузой»[[165]](#footnote-166).

Этот спор актера с режиссером очень знаменателен. В нашей театральной практике можно наблюдать две крайности в исполнении стихотворной драмы. Одни стремятся к тому, чтобы утратилось ощущение, что играется стихотворная пьеса. Актеру ставится в заслугу, если ему удается читать стихи как прозу: «Вы так хорошо играли, что было даже незаметно, что пьеса в стихах!» Непонятно только, зачем подобные театры берутся за постановку стихотворных пьес?

Невелика доблесть превратить стихи в прозу. Для этого нужно только пренебречь стиховым столбиком и читать, руководствуясь знаками препинания. И тогда вместо чарующей музыки четверостишия:

Гонимы вешними лучами, V  
С окрестных гор уже снега V  
Сбежали мутными ручьями V  
На потопленные луга. V

мы получим бесформенную, аритмичную прозу:

Гонимы вешними лучами, V с окрестных гор уже снега сбежали V мутными ручьями V на потопленные луга V.

Только один раз нарушено в угоду грамматике соблюдение паузы в конце строчки (после слова «снега»), и мы видим, как рухнуло целое четверостишие.

Обязательная пауза в конце каждого стиха, иногда, казалось бы, поставленная вопреки законам логического чтения, требующего «зашагивания» (enjambement) в следующую строку, эта пауза придает чтению музыкальность, легкость и в то же время выявляет мысль поэтического произведения.

Не менее опасна вторая тенденция в практике наших театров. Мы имеем в виду увлечение так называемой «поэтической читкой». Актеры увлекаются музыкальной стороной стиха, читают нараспев и за этим «пением» утрачивают смысл.

{229} В нашей постановке «Маскарада» мы выдвигаем перед собою следующие задачи:

Стих должен звучать по всем правилам стихотворной речи.

Но при этом чтение не должно впадать в декламационность без логики и мысли.

Стих должен звучать музыкально.

Но при этом надо соблюдать естественность разговорной речи.

В каждой строфе, в каждом стихе должны быть ясно выражены мысль, желание, действие персонажа.

Обязательная пауза в конце каждого стиха, по существу, единственный признак, который отличает стихотворную речь от прозаической. Мы знаем стихи без рифмы, мы знаем стихи, написанные без ритма и без размера, но не существует стихов, если они не написаны столбиком. Вспомним хрестоматийный пример из Александра Блока:

Она пришла с мороза  
Раскрасневшаяся.  
Наполнила комнату  
Ароматом воздуха и духов,  
Звонким голосом  
И совсем неуважительной к занятиям  
Болтовней.

Каким же способом можно выразить в чтении, что это стихи, что это написано столбиком, если мы не будем делать в конце каждой строки остановку?! В то же время, если мы не будем соблюдать остановки, то не сможем ясно выразить мысль и настроение стихотворения.

Стиховая строка есть единица художественно организованной речи, соответствующая музыкальной фразе. Отсюда следующее для нас правило: уравновешивание по времени длинных и коротких стиховых строчек за счет замедления или введения пауз.

Шестая строка («И совсем неуважительной к занятиям») приравнивается по времени к седьмой строке («Болтовней»). Пауза перед словом «Болтовней» и замедленное его произнесение имеют не только музыкально-стиховое значение, но и выразительны по смыслу. В данном случае мы видим прием задержания перед важным по смыслу словом, а потом его расширенное произнесение.

Соблюдение этого правила особенно важно при исполнении «Маскарада», написанного, подобно «Горю от ума», рифмованным разностопным ямбом. Строки «Маскарада» преимущественно шестистопные, но встречаются трехстопные и даже двухстопные:

Неизвестный  
Давно хотел я полной мести,  
 (4 стопы)  
И вот вполне я отомщен!  
 (4 стопы)

Князь  
Он без ума… счастлив… а я? навек лишен  
 (6 стоп)  
 Спокойствия и чести!  
 (3 стопы)

В строках, написанных шестистопным ямбом, подобно александрийскому стиху Корнеля, Расина и Мольера, две цезуры являются обязательными — после третьей стопы и в конце каждого стиха:

Баронесса  
Как честью женщины V  
 так ветрено шутить? V  
Откройся я ему, V  
 со мной бы было то же! V  
Итак, прощайте, князь, V  
 не мне вас выводить V  
Из заблуждения; V  
 о нет, избави боже. V

Рассмотрим эти четыре строки из монолога баронессы Штраль. Написанные шестистопным ямбом (обязательная цезура после третьей и шестой стопы), они при соблюдении сложившихся правил произносятся легко и {230} ясно по мысли. А соблюдение паузы в «затаривании» между третьей и четвертой строкой придает монологу особую красоту и выразительность. При соблюдении этой паузы в конце третьего стиха (казалось бы, вопреки логике) сохраняется рифма первой и третьей строки. Артисты, не считающиеся с музыкой стиха, произнесли бы без паузы «не мне вас выводить из заблуждения». Но обязательная пауза перед словами «из заблуждения» оправдана не только сохранением размера и рифмы, но и психологически. Баронесса подыскивает точное определение состояния, в котором как бы находится князь. В этом ее женская хитрость и коварство.

Но как быть артисту в тех случаях, когда шестистопные стихи чередуются с пятистопными, четырехстопными и т. д.?

В таком случае вступает закон изохронности стиховых строчек между собой. Они по временной протяженности уравновешиваются. Короткие строки приравниваются по времени произнесения к длинным. Достигается это путем замедления коротких строк и расстановкой в них дополнительных цезур. Для пятистопной строки добавляется к двум цезурам шестистопной — еще одна цезура, к четырехстопной — еще две цезуры и т. д. Это все подсказано самим Лермонтовым в расстановке стихов на листе бумаги. Продолжим пример из того же монолога баронессы Штраль. Вот как Лермонтов расположил его строки:

Одно лишь странно мне,  
 как я найти могла (6 стоп)  
Ее браслет, — так!  
 Нина там была — (5 стоп)  
И вот разгадка  
 всей шарады… (4 стопы)

Расположение стихов лесенкой указывает на недостающие стопы: во второй, пятистопной строке недостает одной стопы, а в третьей, четырехстопной строке недостает двух стоп. Следовательно, в первой шестистопной строке должно быть, как мы уже говорили, две цезуры (александрийский стих — цезура после третьей стопы и в конце строки), во второй пятистопной — три цезуры, и в третьей четырехстопной — четыре цезуры.

Попробуем расставить эти цезуры:

Одно лишь странно мне, V  
 как я найти могла V  
Ее браслет, V — так! V  
 Нина там была — V  
И вот разгадка всей шарады… VVVV

Чем же вызвана именно такая расстановка пауз?

В первой строке эти паузы после третьей и шестой стопы определены структурой александрийского шестистопного стиха и правилами его чтения.

Во второй строке, написанной пятистопным ямбом, узаконенная обязательная цезура ставится после второй стопы. Вторую цезуру после третьей стопы мы ставим, поскольку первая цезура превратила пятистопный стих в шестистопный с обязательной цезурой после третьей стопы. И, наконец, третья цезура — обязательная после окончания строки. Если в этой строке не поставить цезуру после восклицания «Так!», то будет искажен смысл лермонтовского стиха. Вместо: «Так! Нина там была» получится: «Так, Нина там была». У Лермонтова эта фраза звучит как вывод, утверждение, с восклицательным знаком, а при отсутствии цезуры она прозвучит как догадка, предположение. Соблюдение законов чтения стиха помогает правильно понять смысл, вложенный поэтом.

В третьей строке, написанной четырехстопным ямбом, для уравновешивания стихов следует поставить четыре цезуры. Все их можно поставить в конце {231} стиха, поскольку автор заканчивает его многоточием, либо компенсировать недостающие стопы замедлением в чтении.

С помощью подобного метрического, логического, психологического анализа текста «Маскарада» можно добиться от актеров безукоризненного произнесения стихов Лермонтова и в музыкальном и в смысловом плане. Работа эта сложная и кропотливая, но нам предстоит ее сделать. В ином случае мы на свой счет сможем принять слова Пушкина, сказанные им в прошлом веке:

«Но актеры, актеры! — 5‑стопные стихи без рифм требуют совершенно новой декламации. Слышу отсюда драммоторжественный рев *Глухо-рева*. Трагедия будет сыграна тоном Смерти Роллы. Что сделает великолепная Семенова, окруженная так, как она окружена? Господь, защити и помилуй…»[[166]](#footnote-167)

Как новый вальс хорош! в каком-то упоеньи  
Кружилась я быстрей — и чудное стремленье  
Меня и мысль мою невольно мчало вдаль,  
И сердце сжалося; не то чтобы печаль,  
Не то чтоб радость…

Эти слова произносит Нина, вернувшись с бала и стараясь вспомнить все, что ее взволновало в последнюю ночь. Видимо, этот вальс — модная новинка Петербурга. Он звучит на всех балах и маскарадах. Его мелодия не то чтобы печальная, но и не радостная. Она преследовала Нину на маскараде, где под звуки этого вальса с нею танцевали маски и она потеряла браслет, на бале, когда князь Звездич вздумал предостерегать ее, в гостях, дома — всюду звучит в ушах эта мелодия. Все это дает нам право назвать этот вальс вальсом Нины. Он один из лейтмотивов «Маскарада».

В свое время Мейерхольд, поручая написать для своей постановки музыку А. Глазунову, в отношении данного вальса сделал исключение. В его постановке был многократно повторен гениальный «Вальс-фантазия» Глинки. Это была как бы цитата из лермонтовской эпохи. Музыка Глинки органически сливалась с эпохой написания драмы, но неизбежно спорила с эпохой постановки спектакля. Глинка вступал в спор с Глазуновым, Головиным и Мейерхольдом.

При постановках «Маскарада» после революции музыку писали А. Хачатурян, В. Пушков, Д. Толстой и другие. Особенно популярным стал вальс Хачатуряна, написанный для спектакля в Театре имени Вахтангова и впоследствии повторенный в Театре имени Моссовета. Он постоянно звучит по радио и исполняется в эстрадных и симфонических концертах. Вполне совпадая со стилистикой современных режиссеров и художников, вальс Хачатуряна, с моей точки зрения, вступает в противоречие с поэзией Лермонтова, с музыкой его эпохи. Композитору, как мне кажется, не хватило в этом сочинении строгости, легкости, прозрачности, классичности. Оно сливалось с эпохой постановки спектакля и не вполне сливалось с эпохой действия пьесы.

Возникает на первый взгляд неразрешимое противоречие. Где же найти такую музыку, чтобы она по стилю соответствовала произведению, написанному в прошлом веке, и в то же время чтобы она была современной, поскольку спектакль ставится в XX веке?

Конечно, единственная возможность — это искать композитора современного, но отлично владеющего стилистикой музыки глинковского периода. Таким композитором, как мне кажется, в первую очередь является Сергей Прокофьев. Он написал множество {232} сочинений, тематически связанных с эпохой Пушкина, Лермонтова, Глинки, при этом всегда оставаясь композитором современным. Из широкоизвестных его произведений сюда относятся опера «Война и мир» и «Пушкинские вальсы», а из незаконченных, подчас хранящихся только в черновых записях, — музыка к театральной постановке «Евгения Онегина» (спектакль готовился в Камерном театре по инсценировке С. Д. Кржижановского) и к кинофильмам «Пиковая дама» и «Лермонтов». Эта часть наследия композитора содержит множество страниц замечательной, до сих пор мало кому известной музыки. Правда, использование ее затруднено тем, что некоторая часть написана карандашом, неразборчиво, на отдельных листках, имеет вид черновых набросков, но есть немало и вполне законченных произведений. Обращение к этому прокофьевскому наследству требовало кропотливой исследовательской работы, но она стоила того. Ведь каждый вновь открытый такт Прокофьева имеет огромную ценность.

Прежде чем окончательно решить вопрос использования рукописей Прокофьева, мы должны были убедиться в том, что среди его сочинений «глинковского направления» мы найдем музыку, предопределяемую развитием сюжета пьесы. В «Маскараде» два бала, на которых по ритуалу требовалось исполнение полонезов, мазурок, галопов, контрдансов, кадрилей, вальсов (включая главный вальс Нины) и т. д. Наконец, немалое затруднение представляла музыка к романсу, который поет Нина на балу («Когда печаль слезой невольной»).

На наше счастье, мы нашли в ЦГАЛИ в прокофьевском архиве большой выбор танцев, принятых в те годы на балах и на маскарадах. Нужна была также музыка для «променадов» между танцами. Для этого обычно оркестры играли модные попурри, увертюры, песни без слов, сентиментальные «Morceaux oubliés», серенады, ноктюрны и т. д. «Отличная музыка гремит в обширных залах», — свидетельствовал в «Северной пчеле» современник, описывая знаменитые маскарады у Энгельгардта, в доме на углу Невского проспекта и Екатерининского канала, в этом своеобразном петербургском «Пале-Рояле». К счастью, такого рода музыку найти у Прокофьева было несложно. Ее было безграничное количество.

Выбирая лейтмотив Нины, мы остановились на «Пушкинских вальсах». В своих автобиографических заметках Прокофьев писал, что оба эти вальса он создал под непосредственным воздействием «Вальса-фантазии» Глинки. Действительно, слушая эти композиции, невольно вспоминаешь не только «Вальс-фантазию», но и воздушные, поэтичные и прозрачные вальсы из «Руслана и Людмилы» и «Ивана Сусанина». Если Мейерхольд для своей постановки воспользовался непосредственно «Вальсом-фантазией» Глинки, то нам представилась возможность ввести в спектакль современную великолепную реминисценцию. Сопоставляя два «Пушкинских вальса», мы пришли к твердому убеждению, что вальс в Cis‑moll более соответствует характеру и настроению Нины. Второй вальс, в F‑dur, как контрастирующий, мы адресуем антиподу Нины — баронессе Штраль, и под его игривую, изящную мелодию поставим большую сцену Штраль и Звездича на маскараде:

Маска  
Я знаю…  
Тебя!

Князь  
И, видно, очень коротко.

Маска  
О чем ты размышлял — и это мне известно.

{233} Князь  
А в этом случае ты счастливей меня.  
 *(Заглядывает под маску.)*  
Но если не ошибся я,  
То ротик у нее прелестный[[167]](#footnote-168).

Вся сцена баронессы и князя целиком ложится в метроритмическую структуру вальса в F‑dur.

Итак, два важнейших вальса, которые будут звучать на протяжении спектакля, определились. Но как же быть с романсом Нины? Он написан Лермонтовым четырехстопным ямбом и состоит из трех строф, в которых первая строка рифмуется с третьей, а вторая — с четвертой. Мы не очень рассчитывали найти в прокофьевских архивах музыку, которая легла бы точно по размеру и настроению на стихи Лермонтова. В данном случае мы уже готовы были пойти на компромисс посмотреть на романс Нины, как на цитату. Для этого мы познакомились со всеми нами найденными романсами, написанными на этот текст, начиная с 40‑х годов прошлого столетия. Вот имена композиторов, произведения которых мы рассмотрели: И. Романиус, Елизавета Кочубей, П. Шуровский, В. Жданов, П. Воротников, А. Глазунов, А. Архангельский, Н. Колесников, В. Пушков, Д. Толстой, В. Шебалин, А. Хачатурян.

Одновременно с изучением всех этих сочинений мы все же продолжали поиски в архиве Прокофьева и, к нашей радости, нашли среди фрагментов к спектаклю «Евгений Онегин» очень заинтересовавший нас романс Ольги. Он был написан четырехстопным ямбом в форме куплетов на четырехстрочную строфу. Это было поразительным совпадением. Ничего лучшего по стилю, настроению и размеру невозможно было бы придумать. Словом, в нашем спектакле даже романс Нины будет исполняться на оригинальную музыку Прокофьева.

Для музыки, необходимой в общей структуре спектакля, обусловленной его идейно-философским и композиционным решением, мы воспользуемся всем богатством прокофьевского наследия.

Скажем, к примеру, монолог-раздумье Арбенина:

Бог справедлив! и я теперь едва ли  
Не осужден нести печали  
За все грехи минувших дней…

будет построен на музыке второй части четвертой фортепьянной сонаты, а сцена сплетни об Арбениной, Штраль и Звездиче на балу — на музыке средней части «Классической симфонии».

Единственный большой музыкальный эпизод, где прозвучит не прокофьевская музыка, — сцена отпевания Нины. Тут мы пригласим хор певчих, и они будут исполнять традиционную церковную панихиду, строго соблюдая последовательность номеров при отпевании.

Вся эта большая работа по созданию музыкального сценария нашего будущего спектакля по изучению и даже по реставрации прокофьевского архива ведется сейчас вместе с моим старым товарищем по работе в оркестре «ПЭКСА»[[168]](#footnote-169) и в Театре имени Вс. Мейерхольда — А. Г. Паппе. Большой знаток инструментовки, он берет на себя труд дооркестровать весь необходимый материал для симфонического состава. Если в итоге нашей работы наряду с известными сочинениями Прокофьева {234} зазвучат новые, никому неведомые фрагменты, это будет значительным событием не только в нашей, театральной, но и в музыкальной жизни.

Глубокое проникновение Прокофьева в «дела давно минувших дней» придало его музыке глинковские черты, но вместе с тем Прокофьев всегда оставался Прокофьевым. Его сочинения всегда звучат современно. Это должно стать для нашей работы образцом умения сочетать стиль прошедшей эпохи с современным языком художественной выразительности. Мы также попытаемся раскрыть коллизии «Маскарада» в лермонтовской атмосфере, но не будем превращать сцену в музей. Мы постараемся взглянуть на ту далекую эпоху с позиций современного театра, чтобы в нашем спектакле угадывались две даты: 1835 — время написания «Маскарада» и 1961 — время его постановки.

Работая над изобразительным решением спектакля, мы, конечно, не могли пройти мимо трудов Головина. При изучении первичного материала эпохи нам было интересно узнать, что отобрано художником и как иконографические данные перерабатывались замечательным мастером. И если Головин, верный принципам группы «Мир искусства», поражал зрителей изобилием орнаментов и красок, то мы, скорее, будем стремиться к аскетизму. Он был живописен, мы же предпочли графику. Вместе щедрых по цвету, ярких задников и занавесей у нас — зеленое сукно на всем пространстве планшета сцены, напоминающем огромный ломберный стол, черный бархатный горизонт, многосвечевые бронзовые люстры над всей сценой и сменяющиеся пилястры с черно-белыми канелюрами, прозрачные экраны, стильная мебель и несколько подъемных люков — вот, пожалуй, все оформительские средства, используемые в нашей постановке.

Решение художника Энара Стенберга основано, так же как и у Головина, на точных знаниях и внимательном изучении вкусов, нравов и быта эпохи. Но наш спектакль в отличие от спектакля на Александринской сцене будет решен в рембрандтовской, столь любимой Лермонтовым, схватке света и тени, в клубах табачного дыма, в напряженном сочетании красок.

Для нас имеет огромное значение, что толчком к написанию «Маскарада» была пушкинская «Пиковая дама», прочитанная Лермонтовым во второй книге «Библиотеки для чтения» за 1834 год. Темные контрастные тона пушкинской повести окрасили драму Лермонтова.

В Петербурге 30‑х годов увлечение картами было чуть ли не поголовным. Человеком общества считался только тот, о ком можно было сказать: «он играет в карты». Это было лучшей аттестацией. Настороженность вызывали те, о которых говорили: «он не играет». Таких было меньшинство. «Северная пчела» сообщала, что в 1836 году в продажу было выпущено 165 326 дюжин карточных колод! Пушкин говорил своему приятелю Вульфу: «Страсть к игре есть самая сильная из страстей». А англичанину Томасу Рейке добавил: «Я предпочел бы лучше умереть, чем не играть». В такой атмосфере Лермонтов развертывает действие своей драмы и не случайно начинает ее в игорном доме, как и не случайно вкладывает в уста Казарина — {235} игрока и шулера — программное заявление:

Что ни толкуй Вольтер или Декарт,  
Мир для меня — колода карт,  
Жизнь — банк; рок мечет, я играю,  
И правила игры я к людям применяю.

Символику карт, которая вслед за «Пиковой дамой» пронизала драму Лермонтова, нам захотелось переплести с темой «маскарада светской жизни». Наш спектакль будет начинаться в едином слитном образе карт и маскарада.

Под звуки прокофьевского полонеза будет раскрываться занавес. Горят многосвечные люстры, заполняя все верхнее пространство сцены. Они ярко выделяются на фоне черного бархата, чуть освещая огромный зеленый ковер. Сцена пуста. Только в ее центре с помощью системы люков образована большая оркестровая яма, расположенная параллельно линии рампы. Симфонический оркестр играет в трюме. Но музыкантов пока не видно. Возвышается лишь дирижер. Обращенный лицом в зрительный зал, он дирижирует в маскарадном костюме и маске.

После четырех тактов вступления из-за правого портала под звуки полонеза выходят костюмированные пары и обходят по кромке круга всю сцену. Они в костюмах игральных карт. Среди них короли, дамы, валеты, десятки, девятки и пр. Цвета костюмов — красные, черные, белые. На зеленом планшете сцены они выглядят, как карты на карточном столе. Описав круг и исполнив все положенные по рисунку танца фигуры, они делают поворот и, двинувшись в обратном направлении, исчезают там же, откуда появились. Одновременно с этим движется в обратную сторону сценический круг-барабан. Он увозит оркестровую яму в глубину сцены (она перестает быть видимой) и выдвигает из своего трюма две площадки, обитые тем же зеленым сукном. Они поднимаются над уровнем пола до 0,8 метра и неожиданно превращаются в два больших карточных стола. В это же время свече-вые люстры уходят вверх, а над столами опускаются лампы, затененные козырьками, ярко освещая столы. Вместе с движением круга, подъемом столов и уходом танцующих на сцену выходят игроки. Они несут стулья, расставляют их вокруг столов и занимают соответствующие места. Все эти перемены происходят на глазах у зрителей в течение 20 секунд и заканчиваются вместе с последним аккордом полонеза. Клубы табачного дыма окутывают игроков, склонившихся над столами, расположенными по диагонали — один ближе, другой в глубине. В тишине слышится только шелест карт и звон золота, по ремарке Лермонтова: «За столом мечут банк и понтируют». Наконец, банк сорван.

1‑й понтер  
Иван Ильич, позвольте мне поставить.

Банкомет  
Извольте.

1‑й понтер  
 Сто рублей.

Банкомет  
 Идет.

2‑й понтер  
 Ну, в добрый путь.

Вот так будет начинаться наш «Маскарад».

(Замечу в скобках, что немалого труда нам стоило расшифровать характер игры в этой сцене и точно понять специальные карточные термины: «транспорт», «семпель», «гнуть угол» и т. д.)

В нашей декорации игорного дома отсутствует множество, казалось бы, необходимых элементов — нет архитектуры самого зала, ограничены детали {236} обстановки и количество мебели, но то, что находится на сцене, является обязательным для развития действия и строго соответствует документам. Например, введение второго игорного стола, размеры игорных столов, цвет обивки и т. д. В романе А. С. Афанасьева-Чужбинского «Петербургские игроки»[[169]](#footnote-170) дано подробное описание игорных домов того времени: «Посредине стоял длинный резной дубовый стол на массивных ножках, обитый зеленым сукном и обставленный восемнадцатью стульями с высокими спинками. Дальше, в двух углах, находились столы меньшего размера, но приспособленные для игры на случай значительного стечения публики» (разрядка всюду моя. — *Л. В*.). Этот документ подтвердил наше право рассматривать подъемную площадку размером 4 метра на 2 как карточный стол, расставить столы в двух противоположных углах сцены и покрыть их зеленым сукном.

Переход от игорного дома к маскараду будет строиться также на одновременном движении всех элементов композиции. Игроки расходятся на ужин, Арбенин и князь отправляются в маскарад, а Шприх, наблюдавший за ними, заканчивает сцену в поисках правильного для себя решения:

С Арбениным сойтиться я хочу…  
И даром ужинать желаю.  
 *(Приставив палец ко лбу.)*  
Отужинаю здесь… кой‑что еще узнаю,  
И в маскарад за ними полечу.

Вопреки ремарке автора: «Уходит и рассуждает сам с собою» Шприх, под звуки мазурки проносясь танцем по всей сцене, исчезает. Одновременно с ним, слева и справа, танцуя первую фигуру мазурки, выходят в несколько рядов в ярких маскарадных костюмах дамы с кавалерами. Они мгновенно заполняют всю сцену. Вновь опускаются бронзовые многосвечные люстры и черно-белые прозрачные экраны на трех планах сцены. По рисунку эти экраны напоминают костюм арлекина, составленный из ромбов. На заднем плане сцены во всю ее ширину из-под пола поднимается на высоту 1 метра площадка оркестра, на которой играют мазурку костюмированные музыканты. Это превращение игорного дома в маскарад у Энгельгардта происходит без единой секунды перерыва сценического действия, совершается при ярком свете и завершается к концу мазурки, Но вот кончилась мазурка. Слышны обрывки французской речи, восклицания, смех. Оркестр заиграл вступление к вальсу баронессы Штраль В сложном рисунке по всей сцене начался променад. Среди гуляющий столкнулись и остановились двое. Эта недавно приехавшие из игорного дома Арбенин и Звездич. Оба рассматривают прогуливающихся.

Арбенин  
Что, Князь?.. не набрели еще  
 на приключенье?

Князь  
Как быть, я целый час хожу!

Первые шесть строк монолога Арбенина, которыми начинается сцена в маскараде («Напрасно я ищу повсюду развлеченья»), сокращаются, как и некоторые другие «внутренние монологи», задерживающие действие. Все же основные монологи-мысли не только сохраняются, но подаются крупным планом, строятся на музыке, чтобы подчеркнуть их иную, более условную плоскость представления. К примеру, монолог-размышление Казарина, когда он дожидается прихода Арбенина в картине «Кабинет Арбенина» («Дела {237} мои преплохи, так, что грустно! Товарищ нужен мне искусный»), строится на фортепианном скерцо Прокофьева.

Из сложных по композиции сцен хочу остановиться еще на сцене бала в начале третьего действия, который мы будем впоследствии называть «белым балом». По моде 1835 года все дамы будут одеты в кринолины из белого крепа или тюля, вышитые цветами. Искусственные цветы будут не только на платьях, но и в прическах. Множество драгоценных украшений — диадемы, пряжки, кулоны, ожерелья, кольца. Мужчины, кроме военных, в вечерних черных фраках с черными бархатными воротниками, в очень узких брюках, почти в обтяжку, в двубортных цветных жилетах и белых лайковых перчатках, надетых на одну руку.

К началу сцены бала все белые дамы в окружении черных кавалеров занимают полностью внешнюю сторону круга по его периметру. Вместе со звуками третьей части «Классической симфонии» Прокофьева открывается занавес и медленно поворачивается круг, как бы панорамируя неподвижно стоящих дам и кавалеров. Сплетня о баронессе Штраль, князе Звездиче и Арбениных передается из уст в уста, словно ползет по кругу, выдвигающему на первый план все новые и новые лица:

Хозяйка  
Я баронессу жду, не знаю:  
Придет ли — мне, право, было б жаль  
За вас.

1‑й гость  
Я вас не понимаю.

1‑я дама  
Вы ждете баронессу Штраль?

2‑й гость  
Она уехала!..

2‑я дама  
Куда?

3‑й гость  
Зачем?

3‑я дама  
Давно ли?

4‑й гость  
В деревню.

4‑я дама  
Нынче утром.

5‑й гость  
Боже мой!..

5‑я дама  
Каким же случаем?

6‑й гость  
Ужель из доброй воли?

6‑я дама  
Фантазия!

7‑й гость  
Романы!..

7‑я дама  
 Хоть рукой  
Махни![[170]](#footnote-171)

К этой четырнадцатой реплике круг, сделав полный оборот, остановился в исходном положении. Из глубины прямо идут Арбенины. Все смолкают. В центре сцены Арбенины останавливаются. Взаимные поклоны, полные значения. Арбенины идут вперед, под общее молчание поворачивают влево и уходят со сцены. Круг, как бы провожая их, двинулся следом за ними. Он совершает второй полный оборот, {238} давая возможность продолжить сплетню, теперь уже, естественно, о князе.

1‑й гость  
Вы знаете, князь Звездич проигрался.

1‑я дама  
Напротив, выиграл.

2‑й гость  
 Да видно не путем.

2‑я дама  
И получил пощечину.

3‑й гость  
 Стрелялся?

3‑я дама  
Нет, не хотел.

4‑й гость  
 Каким же подлецом  
Он показал себя!..

5‑й гость  
 Отныне незнаком  
Я больше с ним.

5‑я дама  
И я!

6‑й гость  
 Какой поступок скверный.

6‑я дама  
Он будет здесь?

7‑й гость  
 Нет, не решится, верно.

7‑я дама  
Вот он!

К последней реплике круг успевает совершить второй полный оборот и остановиться. Из глубины по центру идет князь Звездич. В середине сцены он задерживается. Повторяется сцена поклонов и немого осуждения. Вместе с остановкой князя в оркестре звучит последний аккорд «Классической симфонии».

Я не имею возможности шаг за шагом описать всю сценическую интерпретацию спектакля, но поскольку центральной темой для нас является столкновение Арбенина с обществом, со светской чернью, несколько слов добавлю о финальном появлении масок. Когда поверженному Арбенину слышится голос Нины (где-то далеко звучит, как эхо, ее романс), он тащит за собой Неизвестного и князя к гробу, потом в изнеможении падает на землю и, как сказано в ремарке Лермонтова, «сидит полулежа с неподвижными глазами». Под звуки полонеза, которым начинался спектакль, Арбенина неожиданно окружают со всех сторон маскированные карты и также неожиданно исчезают.

Большая пауза.

В тишине сухо звучат две негромкие реплики:

Неизвестный  
Давно хотел я полной мести,  
И вот вполне я отомщен!

Князь  
Он без ума… счастлив… а я?  
 навек лишен  
 Спокойствия и чести!

Если в нашей работе, в которой использованы открытия наших предшественников и в первую очередь Мейерхольда, нам удастся найти свои новые убедительные средства в сценическом толковании лермонтовской драмы, если мы сумеем воссоздать атмосферу светского Петербурга 30‑х годов XIX века и в то же время сделать спектакль сегодняшним, — мы будем считать наш труд потраченным не напрасно.

1961 – 1964 – 1972

# **{239}** Величины постоянные и переменные К постановке «На дне» в Театре имени Леси Украинки

{240} По моим наблюдениям, каждое классическое произведение обязательно проходит один и тот же путь.

Сначала оно рождается как произведение современное и пользуется успехом у зрителей, поскольку звучит актуально, злободневно.

Но проходит время, и пьеса из современной неизбежно превращается в устаревшую. Жизнь не стоит на месте, и то, что некогда волновало зрителей своей актуальностью, теряет живой конкретный смысл. Тогда пьеса, как правило, сходит с репертуара.

Второе рождение наступает только в том случае, если вопросы, поднятые в некогда злободневной пьесе, по прошествии времени начинают звучать расширительно, общечеловечески, философски. Успех второго рождения превращает современную пьесу в классическую. Так на нашей памяти несколько лет назад в Ленинградском театре имени Пушкина некогда современная пьеса Всеволода Вишневского «Оптимистическая трагедия» стала классической.

Изучая гоголевского «Ревизора» и его сценическую историю, можно со всей очевидностью обнаружить, что и это великое творение прошло также через три этапа: скандальный успех первых представлений у современников и знаменитая фраза Николая I — «Всем досталось, а мне больше всего»; далее реформы Александра II и кажущаяся устарелость пьесы; и, наконец, второе рождение комедии на рубеже столетий, давшее ей бессмертие.

В конце 1902 года в Московском Художественном театре состоялось первое представление тогда только что написанной пьесы Максима Горького «На дне». Вначале царская цензура категорически запретила пьесу. Но после длительных хлопот и посещения В. И. Немировичем-Данченко начальника Главного управления по делам печати Зверева постановка была разрешена, при этом только Художественному театру. У Немировича-Данченко создалось впечатление, что разрешение было получено лишь из абсолютной уверенности в неизбежном провале пьесы. Однако цензоры просчитались, и спектакль имел огромный успех. Горьковская пьеса прозвучала остро и злободневно. Как пишет в своих дневниках бывший директор императорских театров Теляковский, Николай II заявил, что постановка «На дне» имеет вредное государственное значение, поскольку «из театра публика выносит тяжелое впечатление — особенно трудно варимое для людей озлобленных и недовольных»[[171]](#footnote-172). Словом, постановка пьесы «На дне» была большим событием в политической и художественной жизни страны в канун революции 1905 года.

В своей пьесе Горький с большой художественной силой выступил против толстовства. Вместо проповеди примирения, утешения, жалости и сострадания у него прозвучала идея необходимости революционных преобразований. А это была, как писал В. И. Ленин в «Что делать?» (1902), самая важная идейная задача эпохи. Надо было указать народным массам путь борьбы, а не путь примирения. В известной мере эта задача и была выполнена спектаклем Художественного театра.

Раньше мне всегда казалось, что пьеса Горького и прославленный спектакль Художественного театра — единое целое. Думалось, что сценическое решение К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко — единственно {241} возможное. Отсюда у меня сложилось мнение, что браться за новую постановку «На дне» не имеет смысла — лучше не поставишь и нового ничего не скажешь. Пьеса срослась со спектаклем, и попытка разъединить их для нового сценического прочтения казалась столь же бессмысленной, как, предположим, заново поставить «Принцессу Турандот» Гоцци или «Блоху» Лескова после легендарных спектаклей Вахтангова и Дикого. Тема исчерпана, закрыта.

Но вот как-то однажды я внимательно перечитал пьесу, и у меня неожиданно зародились сомнения во всеобъемлющем значении мхатовского спектакля. Я пошел, чтобы проверить свои ощущения, в Художественный театр на 1463‑е представление пьесы. (Замечу в скобках, что шестидесятилетняя жизнь этого спектакля — один из удивительных случаев сценического долголетия.) В театре я нашел подтверждение того, что время нанесло спектаклю огромный урон и вместе с тем оно прошло как бы мимо спектакля. При чтении пьесы у меня возникало ощущение, что в ней поставлены вопросы общечеловеческие, философские, а на спектакле пьеса была воспринята мною как бытовая, конкретно-историческая.

Прошли десятилетия, наполненные огромными переменами; давно исчезли ночлежки на Хитровом рынке и давно нет тех условий, которые их породили, а спектакль настойчиво возвращал меня в ту самую ночлежку, которую с таким вниманием изучали некогда артисты Художественного театра, совершив свою знаменитую экскурсию к «босякам». Словом, я понял, что некогда современный и злободневный спектакль устарел. Он перестал активно воздействовать на зрителей, став, скорее, ценностью музейной.

По-видимому, как и в случае с «Ревизором», должны были пройти десятилетия, чтобы конкретно-историческое звучание пьесы Горького приобрело широкий философский смысл. Такое время, несомненно, наступило. Не случайно в нашей стране и за рубежом вновь поднялся интерес к горьковскому произведению, и мы являемся свидетелями попыток второго рождения пьесы «На дне». Процесс этот сложен и длителен. Еще, пожалуй, не создан спектакль, который можно было бы назвать классическим, но подступы к этому мы наблюдаем в ряде постановок.

Естественно, мне тоже, как и моим коллегам, захотелось взглянуть на пьесу Горького по-новому. Мною руководило отнюдь не самонадеянное желание поставить и сыграть «На дне» лучше, чем в Художественном театре. Но захотелось отделить пьесу Горького от спектакля МХАТ, принять участие в новом ее рождении и сделать ее интересной для современного зрителя.

Но что означает современное звучание пьесы, когда речь идет о художественном произведении, относящемся к определенному месту действия (Москва, ночлежка на Хитровом рынке) и к определенной исторической эпохе (царская Россия в канун первой революции)?

Думаю, что это совсем не то, что делают англичане, когда в своем театре играют в наши дни «Гамлета» в современных фраках и в коротких юбочках колоколом.

С моей точки зрения, современное толкование классики — это наличие в спектакле расширительного прочтения: с одной стороны, это 1902 год, но в то же время мы видим черты, характерные и для других времен; это безусловно ночлежка на Хитровом рынке, но в то же время это и всяческое дно, на которое опускаются люди. Однако самое главное — это выявление в пьесе ее актуального, с сегодняшней точки зрения, философского содержания, это {242} отношение к классической пьесе как к современной, но не в смысле ее переделки, а в смысле ее трактовки.

«Основной вопрос, который я хотел поставить, — говорил Горький сотруднику “Петербургской газеты” 15 июня 1903 года, — это — что лучше истина или сострадание? Что нужнее? Нужно ли доводить сострадание до того, чтобы пользоваться ложью, как Лука? Это вопрос не субъективный, а общечеловеческий»… Горький поставил этот вопрос в начале века, современная трактовка пьесы должна на него ответить с позиций конца века. Если этот вопрос не потерял интереса, то наш сегодняшний ответ на него непременно будет волновать сегодняшних зрителей.

Классическая пьеса потому именно и становится классической, что она способна зазвучать как современная, обретая бессмертие. Как только мы замечаем, что классическая пьеса (у нас нередко по недоразумению классическими пьесами называются пьесы, написанные классиками) обнаруживает свою несоприкосновенность с новым временем, ее следует немедленно разжаловать из ранга классических и, следовательно, с подмостков убрать, а фотографии былых спектаклей развесить на стендах музеев.

Несколько слов необходимо сказать о том, что мы иногда сталкиваемся с вульгаризацией понятия «современное звучание классики». С помощью переделки пьесы, искусственно выделенных ситуаций или даже отдельных фраз на потеху обывателям подчас делаются намеки на явления современной жизни. Однако само произведение в этом совершенно неповинно. Оно выше этого. Не для намеков должны театры извлекать лучшие творения прошлого, а для нового осмысления их содержания, способного активно участвовать в нашей сегодняшней жизни.

Царская цензура скорее угадывала, чем понимала, опасность горьковской пьесы. Выступая в философском плане против мнимого гуманизма, Горький в плане политическом призывал к революции как к единственному исходу. Художественный театр, создав удивительный по ансамблю спектакль, однако не вполне раскрыл концепцию Горького. Именно это и привело к сразу же возникшим спорам о Луке и о его функции в пьесе, хотя И. М. Москвин сыграл эту роль в полном соответствии с замыслом Горького и с предельным совершенством.

Как это ни странно, но в проблеме Луки впоследствии запутался сам Горький. Увидев, что идея пьесы истолковывается не так, как было им задумано, он, вместо того чтобы искать ошибки в необоснованной идеализации Сатина и в неправильностях общей конструкции спектакля, все свои сомнения обратил в сторону Луки — Москвина. Выступая против лжи и сострадания, но видя, какую огромную симпатию вызывает Лука у зрителей, Горький решил, что в пьесе допущен просчет и что трактовка Москвина ошибочна. Вместо развенчания Луки на деле получалась якобы его апология. Правда, существует мнение, что Горький будто бы целиком обвинил в этом Художественный театр, — он, дескать, написал одно, а театр поставил другое, — однако нигде в печати таких высказываний Горького не существует. И не может существовать, ибо в период написания пьесы и ее постановки в Художественном театре Горький работал вместе с театром, и работа эта протекала в атмосфере взаимопонимания и творческого подъема. О том, что, создавая пьесу, автор глубоко симпатизировал Луке, подтверждают воспоминания Н. Телешова, рассказывающего о том, как Горький читал «На дне»: «Читал очень хорошо и увлекательно для слушателей, особенно роль странника Луки. Читая, он сам {243} увлекался. С хорошей, доброй улыбкой весело говорил он за Луку, только что пришедшего в ночлежку босяков с котомкой за плечами… А иногда голос его начинал дрожать от волнения, и, когда Лука сообщил о смерти отмучавшейся Анны, автор смахнул с глаз нежданно набежавшую слезу (разрядка моя. — *Л. В*.). Мечталось ему, очевидно, как все это должно выйти на сцене, когда кто-то скажет:

“Дайте покой Анне, жила она очень трудно”»[[172]](#footnote-173).

Разве приведенное свидетельство Телешова не подтверждает симпатии драматурга к только что родившемуся персонажу? В. В. Лужский, активный участник первой постановки пьесы, также подтверждает, что Горький «симпатизировал Луке очень, пожалуй, больше всех из действующих лиц»[[173]](#footnote-174). Нам еще известно, что на одной из читок пьесы Алексей Максимович в кульминационный момент роли Луки разволновался, прервал чтение и смущенно сказал: «Хорошо написано!» Так случается только тогда, когда автор увлечен написанным и как бы резонирует чувствам своего персонажа.

Начиная с 1903 года Горький под влиянием критики начал открыто осуждать свою пьесу и в какой-то мере трактовку Москвина. Об этом есть свидетельство А. В. Луначарского. И, наконец, в газете «Петербургские ведомости», № 99 за 1903 год в интервью с Горьким мы читаем: «Горький, не теряя самообладания, совершенно открыто признал свое драматическое детище неудавшимся произведением, чуждым по идее как горьковскому миросозерцанию, так и его прежним литературным настроениям. По основному замыслу автора, Лука, например, должен был явиться отрицательным типом».

Наконец в 1933 году Горький в своей статье «О пьесах» дает еще более резкую критику пьесе и главному ее персонажу. Он пишет:

«Одна из моих пьес держится на сцене 30 лет, но — это недоразумение, ибо она устарела… Наиболее распространен среди бродяг и странников “по святым местам” утешитель-профессионал, ремесленник, — он утешает потому, что за это — кормят… И, наконец, есть еще весьма большое количество утешителей, которые утешают только для того, чтобы им не надоедали своими жалобами, не тревожили привычного покоя ко всему притерпевшейся холодной души.

Самое драгоценное для них именно этот покой, это устойчивое равновесие их чувствований и мыслей. Затем для них очень дорога своя котомка, свой собственный чайник и котелок для варки пищи. Котелок и чайник предпочитают медные. Утешители этого рода — самые умные, знающие и красноречивые. Они же поэтому и самые вредоносные. Именно таким утешителем должен был быть Лука в пьесе “На дне”, но я, видимо, не сумел сделать его таким.

Из всего сказанного мною об этой пьесе, надеюсь, ясно, до какой степени она неудачна, как плохо отражены в ней изложенные выше наблюдения… “На дне” — пьеса устаревшая и, возможно, даже вредная, в наши дни… Утешитель может быть показан на сцене театра только как фигура отрицательного значения и — комическая»[[174]](#footnote-175).

Сопоставляя пьесу с последующими высказываниями Горького о ней, {244} приходится прийти к выводу, что возникли два разных персонажа: Лука пьесы и Лука статьи. Как только наши театры под впечатлением высказываний Горького начали играть Луку хитрым, подлым, бездушным, «профессиональным утешителем», они сразу же потерпели поражение. Никто из них не смог, например, объяснить, зачем пройдохе Луке надо было столько времени проводить у постели умирающей Анны? Какая в этом была корысть? Концы не сходились с концами. Даже такой замечательный актер, как М. М. Тарханов, игравший Луку как фигуру отрицательную, играл, по его собственному признанию, плохо, на спектаклях мучился и впоследствии от роли отказался. По тем же причинам Лука не удавался А. Н. Грибову.

Горький-художник оказался более правым, нежели Горький-критик. И в самом деле, изничтожение Луки только ослабляло идейную силу пьесы. Ведь если толковать Луку как человека лицемерного, как профессионального утешителя, как человека безразличного к людям, то возникает предположение, что плоха не утешительская философия, а плох конкретный Лука[[175]](#footnote-176). Приди в ночлежку не жулик, а хороший человек, и тогда, возможно, все повернется иначе. При отрицательной трактовке образа Луки пьеса оборачивается не против философии утешительства, а против проповедника-проходимца. Только в том случае, когда мы видим, что добрые намерения Луки приносят объективно вред, возникает полемика автора с ложью и утешительством по существу.

Сила пьесы «На дне» именно в том и заключается, что Горький, вопреки своим человеческим симпатиям к Луке, создал пьесу, направленную целиком против него. Субъективно добрые намерения Луки, как вытекает из столкновения персонажей пьесы, объективно приносят людям вред. Именно в этом и заложена художественно-политическая сила пьесы. Неясность концепции спектакля Художественного театра имела совершенно другие причины. Беда была не в том, что Лука — Москвин вызывал к себе симпатии зрителей, а в том, что в спектакле недостаточно ясно был показан моральный урон, который принес ночлежникам приход Луки. Театру не до конца удалось проследить, что деятельность Луки отвлекла их от вопросов социальных, и, самое главное, показать, что жизнь в ночлежке после его исчезновения стала во сто крат нестерпимей. Именно в этом и заключался основной аргумент пьесы против ложного гуманизма. Пьеса «На дне» и образ Луки, несомненно, родились в полемике Горького с Толстым, и позиция Горького была бы весьма доказательной при правильном подходе к пьесе. В «На дне» с предельной убедительностью выявляется то, к чему приводят такие средства исцеления, как утешительство, сострадание и непротивление злу. Достаточно для этого внимательно рассмотреть идейно-художественную конструкцию пьесы.

Живут люди, потерявшие человеческий облик. Они погрязли в ссорах, пьянстве, жульничестве и попрошайничанье. Живут они плохо, трудно. Но вот приходит в ночлежку Лука и поселяется среди них. Он искренне стремится помочь каждому и каждого утешить. Почти не остается человека, которого прямо или косвенно не затронуло бы воздействие Луки. Постепенно у обитателей ночлежки начинают зарождаться радужные надежды, появляется вера в лучшее будущее. Но вот Лука исчезает так же неожиданно, как и появился. Все мечты и надежды рушатся. После этого жизнь в ночлежке {245} становится еще более невыносимой. Так добрый и мудрый Лука невольно приносит людям зло, и каждый обитатель ночлежки в той или иной степени становится его жертвой.

Пренебрежение театра к раскрытию конструкции пьесы жестоко мстит за себя, дает совершенно неожиданные искривления в спектакле. Так, например, трудно шли репетиции «Потопа» Бергера в Первой студии Художественного театра до тех пор, пока не была уточнена режиссерская конструкция пьесы:

1) повседневное течение жизни — человек человеку волк;

2) неожиданно надвигающаяся катастрофа — люди — братья;

3) опасность миновала — человек человеку волк.

Пока эта конструкция не пронизала все звенья спектакля, он напоминал заводную игрушку, которую тщетно толкали во все стороны, но забыли завести пружину. Теперь все знают, что «Потоп» в Первой студии был одним из самых замечательных спектаклей.

К сожалению, при постановке пьесы «На дне» Художественный театр слишком увлекся психологизмом и бытовым колоритом. Постановка в целом имела огромный успех, но конструктивная схема пьесы, предложенная Горьким (люди живут плохо, с приходом Луки рождаются надежды, после его исчезновения — полная безнадежность), не была до конца выявлена, и в итоге все шишки посыпались на голову ни в чем неповинного Луки — Москвина.

Пренебрежение конструкцией пьесы не могло не сказаться на действенной напряженности спектакля Художественного театра.

При общей высокой оценке премьеры настораживает резкое неприятие спектакля некоторыми петербургскими критиками, упрекавшими автора и театр в том, что они показали на сцене неживых лиц, а философствующих босяков. Как это обвинение ни вздорно, думаю, что подобная претензия могла возникнуть именно из-за недостаточного раскрытия внутреннего действия и драматической конструкции пьесы.

В самом деле, приход Луки в ночлежку так или иначе отразился на судьбе каждого. Недаром в последнем акте Сатин скажет о нем: «Да, это он, старая дрожжа, проквасил нам сожителей» (разрядка моя. — *Л. В*.).

В работе над спектаклем мы в первую очередь будем стремиться выявить различие в мыслях, настроениях и намерениях обитателей ночлежки до прихода Луки и после его исчезновения. Шаг за шагом мы должны будем проследить моменты прямого или косвенного влияния на них Луки и отметить все происходящие в них перемены. Мы увидим, как все изменится, если будем сравнивать действующих лиц в первом и в четвертом актах. И если станем рассматривать фактическую сторону событий, то заметим, что главной жертвой Луки окажется Актер. Это он больше других поддастся его влиянию, больше других поверит в свое возрождение, и отрезвление для него окажется самым катастрофическим. Стремясь наиболее подробно рассмотреть действенную сторону пьесы, желая выявить ее конструкцию (всем живется плохо, зарождается надежда, надежда рушится, и наступает безнадежность), мы дадим пьесе «рабочее» название: «Дело о самоубийстве актера Сверчкова-Заволжского». Это поможет нам выявить в пьесе все явные и скрытые силы, объяснить характеры людей, дать им настоящую оценку и, главное, сделать правильные философские выводы. Я думаю, что тогда нам нетрудно будет установить, что приход доброго Луки, который искренне посочувствовал Актеру и помог ему на первых порах встать на ноги, окажется невольной причиной его смерти. Не вдохни он в {246} Актера надежду на исцеление, так и тянул бы он свою лямку до естественной смерти. Перспектива, конечно, тоже не из приятных. Но самоубийство переступает все границы падения, оно результат самой высокой степени отчаяния.

В ходе нашего «следствия» мы совсем иначе посмотрим на другое главное лицо пьесы — Сатина и предъявим ему весьма серьезные обвинения. Мы постараемся оспорить прочно сложившуюся традицию идеализации Сатина, основанную на его высказываниях в четвертом акте, в которых слышатся мысли самого Горького. Мы считаем ложной традицией показывать на сцене Сатина благородным, романтическим, громоподобным, этаким Дон Сезаром де Базаном.

Не так давно мы видели нечто подобное в Ленинградском театре имени Пушкина. Николай Симонов в белоснежной рубашке, освещенный прожектором, видимо, должен был представлять собой луч света в темном царстве. Для подобной трактовки Сатина нет решительно никаких оснований. Если внимательно, шаг за шагом, проследить всю линию поведения Сатина, мы увидим, что он озлоблен, нечист на руку и почти все время пьян. Но позвольте, — могут возразить нам, — а как же его знаменитый монолог о Человеке? Разве устами Сатина не говорит сам Горький? Да, это действительно так. Сатин безусловно в последнем акте излагает взгляды Горького. Но по этому поводу лучше всего предоставить слово самому Горькому. «Речь Сатина, правда, бледна, — писал Горький Пятницкому, — однако, кроме Сатина, ее некому (разрядка моя. — *Л. В*.) сказать, и лучше, ярче сказать он не может». Необходимость высказать свои мысли вынудила автора написать монологи для Сатина, процитированные всеми хрестоматиями. Сатин в пьесе, действительно, самый умный и образованный, но далеко не самый лучший. Все наши человеческие симпатии остаются на стороне Луки.

Вчитаемся внимательно в пьесу. В самом начале Сатин просыпается после очередной попойки с головной болью:

Сатин *(приподнимаясь на нарах)*. Кто это бил меня вчера?

Бубнов. А тебе не все равно?..

Сатин. Положим, так… А за что били?

Бубнов. В карты играл?

Сатин. Играл…

Бубнов. За это и били…

Сатин. М‑мерзавцы…

Как видите, накануне он до такой степени напился, что с трудом может только вспомнить, что его били, и, как выясняется, били за шулерство. Весь первый акт он находится в крайнем раздражении. Его мысли направлены лишь на то, чтобы опохмелиться. Он срывает свое состояние на каждом по очереди. Пикируется с Бубновым, с Клещом, с Бароном, с Актером, с Костылевым, у всех клянчит пятачок на водку, и до тех пор, пока Пепел, сжалившись, не дает ему деньги, находится в состоянии апатии. Но вот, получив двугривенный, Сатин, как самый отпетый алкоголик, сразу оживляется и добреет:

Сатин. Гиблартарр! (Сколько торжества в этом восклицании! — *Л. В*.). Нет на свете людей лучше воров!

Клещ *(угрюмо)*. Им легко деньги достаются… Они — не работают…

Сатин. Многим деньги легко достаются, да немногие легко с ними расстаются… Работа? Сделай так, чтоб работа была мне приятна — я, может быть, буду работать… да! Может быть! Когда труд — удовольствие, жизнь — хороша! Когда труд — обязанность, жизнь — рабство! *(Актеру.)* Ты, Сарданапал! Идем…

И они уходят в кабак пропивать двугривенный, кинутый им Пеплом.

Вот, собственно, все, что мы узнаем в первом акте о Сатине. Апологеты Сатина цепляются за его слова о том, что работа должна быть приятной, а {247} труд — удовольствием. Но они, во-первых, не учитывают предлагаемых обстоятельств, при которых эти слова сказаны (с неба свалился двугривенный, вот‑вот выпью, склонность к болтологии и афоризмам), а самое главное, никто не хочет замечать слов: «может быть!» Он не просто делает оговорку, он настаивает на ней, произнося ее дважды.

Но, может быть, это только в первом акте Сатин представлен в столь невыгодном для положительного героя свете? Может быть, это художественный прием контраста для большего выявления его человеческих достоинств? Ничуть не бывало. Второй акт преподносит нам еще более удивительные сюрпризы.

Все для тех же «благородных» целей выпить или опохмелиться Сатин затевает со своими собутыльниками игру в карты и обыгрывает простодушного Татарина. Компания Сатина откровенно шулерничает, и, когда их накрывают, они готовы устроить «темную», то есть избить обыгранного. Все это носит особенно отвратительный характер, потому что происходит вблизи умирающей Анны. Тупым бездушием и жестокостью веет от этой сцены. Когда Татарин, поймав компанию буквально за руку, бросает игру и кричит, что они жулики, происходит весьма знаменательный разговор.

Сатин *(собирая карты)*. Ты, Асан, отвяжись… Что мы — жулики, тебе известно. Стало быть, зачем играл?

Барон. Проиграл два двугривенных, а шум делаешь на трешницу… еще князь!

Татарин *(горячо)*. Надо играть честно!

Сатин. Это зачем же?

Татарин. Как зачем?

Сатин. А так… Зачем?

Татарин. Ты не знаешь?

Сатин. Не знаю. А ты — знаешь?

Через несколько реплик Сатин, как ни в чем не бывало, со смехом говорит Барону: «Вы, ваше вашество, опять торжественно сели в лужу! Образованный человек, а карту передернуть не можете…»

Собрав «выигранные деньги», Сатин со всей компанией уходит пьянствовать и вновь появляется только в конце акта мертвецки пьяный. За это время скончалась Анна, но смерть проходит мимо его сознания. Он дебоширит, издевается над Актером, ругает Луку, который весь вечер утешал умирающую, и, наконец, едва добравшись до своего места, орет на весь подвал: «Мертвецы — не слышат! Мертвецы не чувствуют… Кричи… реви… мертвецы не слышат!..» Этой фразой Сатина, оправдывающей его право на хулиганство даже перед лицом смерти, заканчивается второй акт.

Да, пока что-то маловато материала для лепки образа положительного героя. Но, может быть, все переменится в следующем действии?

В третьем акте мы видим Сатина после очередного проигрыша в карты. Лука уговорил Актера бросить пить и начать работать, чтобы вырваться из ночлежки. Сатин дезавуирует воздействие Луки и отбирает у Актера первые заработанные деньги, чтобы тут же пропить их или проиграть в карты:

Сатин. Чепуха! Никуда ты не пойдешь… все это чертовщина! Старик! Чего ты надул в уши этому огарку?

Актер. Врешь! Дед! Скажи ему, что он — врет! Я — иду! Я сегодня — работал, мёл улицу… а водки — не пил! Каково? Вот они — два пятиалтынных, а я — трезв!

Сатин. Нелепо, и все тут! Дай, я пропью… а то — проиграю.

Сатин толкает Актера, чуть приподнявшего голову, назад в подвал, и делает это с каким-то садистическим удовольствием. А далее он продолжает гаерничать и в ответ на тоску Клеща, отбившегося от работы, проповедует всеобщее безделье:

— Я тебе дам совет: ничего не делай! Просто — обременяй землю!.. Подумай — ты не станешь работать, я — не стану… еще сотни… {248} тысячи, все! — понимаешь? все бросают работать! Никто, ничего не хочет делать — что тогда будет?

Я перечислил последовательно почти все сцены Сатина в первых трех актах, и мы видим, что нет никаких оснований играть его так, как это было положено традицией. Все ценные человеческие качества Сатина, если они и были когда-то, давно стерлись. Не появись в ночлежке Лука, который и на Сатина подействовал, «как кислота на старую и грязную монету», мы так и не узнали бы, что Сатин — человек хоть и скверный, но умный. Его разглагольствования в четвертом акте сейчас никого не обманут. Действительно, надо быть большим краснобаем и демагогом, чтобы среди нищих и убогих вести разговоры о высоком назначении человека. Это все равно что среди безногих калек проповедовать пользу обучения танцам. Кругом гибнут люди, а он занимается классификацией видов лжи. Настька идет торговать своим телом, Татарину придавило руку, и он умрет с голоду, Актер замышляет самоубийство, а он, видите ли, их просвещает: «Человек — вот правда», «Человек выше сытости», «Человек! Это великолепно! Это звучит… гордо!»

Не знаю, как на чей вкус, а для меня в его устах это звучит отвратительно. О людях судить надо не по их словам, а по их делам. Ведь не кто иной, как Сатин проморгал самоубийство Актера. Он не помог ему преодолеть кризис разочарования после исчезновения Луки. Увлеченный своим красноречием, Сатин проглядел душевную депрессию Актера и не расслышал его просьбу помолиться за него. Наконец, он не понял значения последних слов Сверчкова-Заволжского: «Ушел!» Сатин только свистнул ему вслед, и на том дело закончилось.

Правда, принято считать, что в пьесе «На дне» даны поразительные контрасты между видимостью и сущностью действующих лиц. Но в чем же сущность Сатина? Думаю, что его разглагольствования как раз и есть видимость Сатина, а его сущность — абсолютное пренебрежение к людям. Достаточно вспомнить, как он отнесся к смерти Анны, а затем к смерти Актера. «Эх… испортил песню… дурак!» — это все, что нашел он сказать о трагической гибели товарища.

Когда в процессе репетиций мы начнем вести «следственное дело» о самоубийстве актера, думаю, что не один Лука будет в ответе. Чья-то вина окажется объективной, а кое-кто понесет ответственность и субъективную.

После конференции ВТО в 1940 году, посвященной пьесе «На дне», критики твердили нам: возвеличивайте Сатина, он чуть ли не alter ego самого Горького, и изничтожайте проходимца Луку (только один Ю. Юзовский выступил с противоположной точкой зрения). Внимая этому призыву, так и поступили театры. В результате было загублено немало спектаклей и актерских исполнений, включая замечательного артиста М. М. Тарханова, потерявшего всякий вкус к роли Луки.

Просто диву даешься, как много лет проблема Луки — Сатина стояла вверх ногами. Мне кажется, наступило время с позиций сегодняшнего дня пересмотреть философский итог горьковской пьесы. Общечеловеческий вопрос, поставленный Горьким в начале века, — что лучше — истина или сострадание, ложь или правда? — думаю, всегда будет иметь единственный ответ. При любых обстоятельствах должны торжествовать истина и правда. Изменились лишь средства доказательств, ибо изменились взгляды не только на каждое действующее лицо пьесы, но и на всю систему образов. Все наши устремления должны быть направлены на то, чтобы защитить обитателей дна и обвинить общество, {249} в котором дно является непременным условием его процветания. В ночлежниках мы постараемся найти положительные черты. (Вспомним формулировку Льва Толстого: «Добро всегда в душе нашей, и душа добра, а зло привитое».)

Так, даже в равнодушном, мрачном и грубом Бубнове (которого, по общему признанию, некогда отлично играл В. В. Лужский, а совсем недавно блистательно сыграл Ю. В. Толубеев) можно обнаружить огромную любовь к пению. Это заставляет нас подумать, что за грубостью, безразличием и эгоизмом Бубнова (кто-то присвоил ему кличку «Мефистофель дна») скрывается душа художника из народа. На протяжении всей пьесы Бубнов тянется к пению. Он сам поет и каждый раз просит запевать других. Нужно внимательно вслушаться в его слова, когда в финале четвертого акта он приходит пьяный: «Я, брат, угощать люблю! Кабы я был богатый… я бы… бесплатный трактир устроил! Ей-богу! С музыкой, и чтобы хор певцов… Приходи, пей, ешь, слушай песни… отводи душу! Бедняк-человек… айда ко мне в бесплатный трактир!» (Разрядка моя. — *Л. В*.) Может быть, сложись судьба Бубнова иначе, попади он в другие обстоятельства, из него вышел бы большой артист. Я подозреваю в нем художественную душу и думаю, что в финале пьесы он ближе к своей подлинной сущности, нежели на протяжении первых трех актов.

Великий вред приносит слепое следование традициям, складывающимся подчас по совершенно неосновательным, случайным причинам. Для примера остановимся на истории исполнения роли Барона. По пьесе ему 33 года. Когда в 1902 году на роль Барона был назначен В. И. Качалов, ему было всего двадцать шесть лет. Годы шли, а Качалов все продолжал играть Барона и играл его чуть ли не до конца своей жизни. Надо признать, что играл он его неподражаемо и, естественно, остался в памяти людей Бароном великовозрастным. Это привело к тому, что сложилась традиция трактовать Барона как человека лет 50 – 60. Вместо того чтобы заново внимательно прочитать пьесу и увидеть в списке действующих лиц, что Барону 33 года, в театрах стали назначать на эту роль актеров «под Качалова» последнего периода. Вот сколь нелепа и вредна сила привычки!

В спектакле Художественного театра с большой достоверностью был выстроен на сцене подвал ночлежки. Режиссура и художник В. А. Симов основывались не только на личных впечатлениях после посещения ночлежных домов на Хитровом рынке, но и на материалах, присланных театру самим Горьким. Всем памятна декорация Художественного театра с большими нарами посередине.

В противовес каноническому решению мне и художнику Д. Боровскому захотелось единичность данного конкретного подвала заменить образом более обобщенным. Нужно было найти решение, которое не противоречило бы описанию В. А. Гиляровского в его книге «Москва и москвичи», но в то же время напоминало бы и те места, где по сей день ютятся обездоленные и где продолжает действовать закон: минимум места для максимума людей.

В результате длительных поисков (однажды Боровский предложил, например, играть пьесу в подвале среди переплетений канализационных труб) нами были приняты за основу двухэтажные деревянные «нары-вагонки», составлявшие как бы отдельные «нумера», в которых каждый житель имел свою ячейку. Все эти «вагонки» мы объединили в систему и расположили буквой П. В центре сцены, поддерживая симметрически линейную композицию, вдоль рампы поставили длинный {250} деревянный стол и с двух сторон, параллельно к нему, такие же простые лавки. Только два элемента нарушают единообразие конструкции: дощатая кабина Пепла на месте одной из «вагонок» и железная кровать Анны, плотно втиснутая среди нар (см. [макет декорации художника Д. Боровского на вкладке](#a2)).

Подобное людское общежитие можно было увидеть — и на Хитровом рынке, и в бараках для сезонных рабочих, и в лагерях для заключенных. Оно не имеет даты и не знает географии.

Для большей натуральности нами применены естественные материалы — дерево и рогожа. Люди, которые будут ютиться в просветах балок, досок и рогож, должны смешаться с ржавой рванью обстановки. Они будут одеты преимущественно в черные костюмы с охристо-коричневыми пятнами.

Позвольте, — скажут нам сторонники симовского подвала в Художественном театре, — мы на рисунке вашей декорации не узнаем ночлежки на Хитровом рынке! Разве там были подобные заведения?

Были.

Давайте вместе внимательно прочтем все ту же вполне достоверную книгу Гиляровского:

«Дома Хитровского рынка были разделены на квартиры — или в одну большую, или в две‑три комнаты, с нарами, иногда двухэтажными, где ночевали бездомники без различия пола и возраста. В углу комнаты — каморка из тонких досок (резиденция Пепла! — *Л. В*.), а то просто ситцевая занавеска» (разрядка моя. — *Л. В*.).

В другом месте той же книги:

«Под нижними нарами, поднятыми на аршин от пола, были логовища на двоих; они разделялись повешенной рогожей. Пространство в аршин высоты и полтора аршина ширины между двумя рогожами и есть “нумер”, где люди ночевали без всякой подстилки, кроме собственных отрепьев».

У нас все соответствует описанию Гиляровского — и рогожи между «нумерами», и высота нар от пола, и ширина их, — все соблюдено точно.

Вооружившись данными Гиляровского, мы выстроили одну секцию натурального размера для ее практического опробования.

Для того чтобы создать общее ощущение подвала, мы сделали зеркало сцены широким и очень низким. Получилась как бы горизонтальная щель, прижатая к полу. В то же время за одним из проходов, в глубине, сделана дверь. Чтобы выйти через нее наружу, надо подняться на несколько ступенек, а когда дверь со скрипом откроется, зритель увидит еще одну лестницу, ведущую вверх, освещенную светом, пробивающимся сверху.

Когда по макету уже начали строить декорацию, мы неожиданно увидели в «Известиях» поразившую нас всех фотографию. Сначала нам показалось, что на ней запечатлена декорация нашего спектакля. Те же «нары-вагонки», такие же размеры и пропорции, тот же принцип. Как могла попасть, — думали мы, — эта фотография в газету до выхода премьеры? Удивление сменилось чувством глубокого удовлетворения. Под фотографией было напечатано: «Ночлежка мексиканских батраков в Соединенных Штатах Америки». Видимо, всегда и везде, где человека лишают человеческого достоинства, где оставлены лишь минимальные условия для поддержания жизни, где человека бросают на дно, возникают сходные условия существования. Имеющиеся различия, связанные с особенностями условий, времени и места, касаются только деталей. Основной принцип остается неизменным.

Трудно сегодня предрешить исход нашей работы. Слишком уж укоренилась {251} мхатовская трактовка пьесы. Я больше чем уверен, что не все наши идеи и приемы найдут признание, и готов к тому, что горьковеды-догматики откроют по спектаклю критический огонь. И тем не менее по прошествии шестидесяти лет со дня создания канонической режиссерской редакции пересмотр традиции неизбежен. Кто-то начать его должен. Возьмем же на себя эту трудную миссию! А чтобы совершить как можно меньше ошибок (в таком деле они неизбежны), приступая к делу, будем помнить, что в нашей практике слишком часто наблюдается грубое вторжение в пьесу. Иные режиссеры решительно переписывают автора и в этом видят даже: некую доблесть, как бы завоевывающую им право считать себя новаторами. Мне думается, что эта позиция базируется на шаткой основе. Недаром мы видим столько поражений на этом пути.

Я убежден, что пьеса, как бы давно, она ни была написана, — величина постоянная. Нельзя произвольно изменять ее образную структуру (я имею в виду коренные изменения, сделанные режиссерами). Но в то же {252} время отношение к пьесе, к ее персонажам, к идеям автора, со временем естественно меняется. Нельзя сегодня ставить классическую пьесу так же, как она ставилась вчера. Подобная реставрация сценической традиции не способна взволновать современного зрителя. Отсюда следует признать, что отношение к пьесе — величина переменная. Меняются времена, естественно должны меняться и оценки. Вчера, например, стремление к созданию домашнего уюта было чертой положительной, а сегодня оно может обернуться мещанством. Само же стремление персонажей пьесы всегда должно оставаться неизменным. Если у автора героиня заботится о создании уюта в доме, а в новой постановке она уют разрушает, то это будет просто другая пьеса.

Итак, опираясь на формулу: пьеса — величина постоянная, а отношение к пьесе — величина переменная, приступим к началу наших репетиций.

1963

# **{253}** Два пространственных решения пьесы «Шестое июля» К постановке спектакля в Московском Художественном театре

## **{254}** I

При нормальном творческом процессе режиссер является композитором спектакля, в его руках все элементы будущего театрального произведения. К сожалению, в нашей практике творческий процесс часто складывается иначе: режиссер, художник, композитор работают не вместе, а параллельно. И только случайным совпадением можно объяснить, что в период собирания всех элементов спектакля их труд сливается в нечто цельное. Как правило, такая работа приводит к тому, что один компонент мешает другому, ибо при рождении замысла у каждого свое видение пьесы. В этих случаях режиссер является не создателем спектакля, а лишь толкователем или комментатором пьесы. Основное внимание он уделяет моменту анализа, надеясь, что синтез возникнет сам собой. Углубленно разрабатывая с актерами каждую сцену в отдельности, он плохо представляет себе общее решение спектакля. Такой чисто индуктивный метод работы, когда режиссер идет от частного к общему, не приводит к созданию законченного и целостного образа спектакля. Бывает и другая крайность, когда режиссер идет к результату методом дедукции — от общего к частному, втискивая и пьесу и актеров в свой преждевременно созревший план постановки.

Я полагаю, что необходимо сочетание двух сторон творческого мышления — «от частного к общему» и «от общего к частному». И на каждом этапе работы над спектаклем идет взаимопроверка этих методов построения композиции.

Пьеса М. Шатрова «Шестое июля» не похожа на историко-революционные пьесы, в которых подлинные события служили лишь «исходным материалом» для создания придуманного драматургического конфликта и для развития характеров героев. У М. Шатрова историческое событие (мятеж левых эсеров 6 июля 1918 года) стало единственным стержнем пьесы, все в ней основано на точных исторических фактах. В пьесе нет сцен, «придуманных» драматургом, за исключением отдельных связующих эпизодов, в которых автор угадывает дополнительные ситуации, соединяющие главные события, зафиксированные историей. В их последовательном развертывании обнаружился драматизм, превосходящий по своему напряжению любую выдумку. Характеры людей раскрываются только в ходе изложения реальных событий. Такое необычное построение пьесы побудило автора дать ей своеобразную характеристику — «опыт документальной драмы».

Естественно, что сразу же по прочтении пьесы возник вопрос, какими сценическими средствами выразить содержание и жанр столь своеобразного произведения? Как найти в условиях театра эквивалент документальности? Раньше документальные произведения приходилось видеть только в кинематографе. Но там события фиксируются камерой в момент их свершения. А как быть в театре, воспроизводящем события почти через пятьдесят лет? Как документально воссоздать на сцене исторические места действия? А их в пьесе немало, и они очень сложны для сценического воспроизведения. Достаточно сказать, что события, показанные в пьесе, начинаются в Большом театре во время заседания V Всероссийского съезда Советов, затем переносятся то в кабинет В. И. Ленина в Кремле, то в германское посольство, то на завод, то в Сокольники, то в особняк Морозова — штаб восстания левых эсеров.

Места действия часто меняются (иногда через 2 – 3 минуты), повторяются {255} по нескольку раз (всякий раз в новой последовательности), и все события совершаются в течение суток, причем автор в начале каждого, даже небольшого эпизода точно указывает часы и минуты действия.

Нам представлялось очевидным, что для передачи напряженности обстановки, сложившейся в Москве б июля 1918 года, фактор времени должен стать для зрителей чем-то абсолютно осязаемым и реальным: нужно было, чтобы они считали часы и минуты с таким же настороженным вниманием, как и участники событий в жизни и на сцене. И в этом заключалась одна из главных задач, к выполнению которой мы стремились, приступая к постановке документальной драмы М. Шатрова в Московском Художественном театре.

Пространственное решение спектакля всегда условно, даже при самых натуралистических декорациях, когда на сцене мы видим настоящие стекла в окнах и лепные потолки с карнизами. Условностью в подобных случаях является отсутствие четвертой стены и сама сцена с ее порталами, подзором, рампой. В каждом отдельном случае возникает вопрос лишь о мере условности, избранной для данного сценического решения.

Московский драматический театр имени К. С. Станиславского, поставивший пьесу «Шестое июля» на полгода раньше МХАТ, предложил крайнюю меру условности. Он создал нечто вроде литературного театра. Справедливо полагаясь на способность зрителей к сотворчеству, он вывел на сцену двух стенографисток, которые по ходу спектакля объявляют, где и в какое время происходит действие, рассказывают об общей обстановке и реакции делегатов съезда на происходящие события. Прием вполне убедительный и закономерный. Слабой стороной спектакля являлось не само режиссерское решение, а непоследовательность его применения.

Зритель способен принять любую условность, он с радостью фантазирует вместе с театром, но при одном непременном условии — конкретное сценическое действие не должно разрушать возникшие в воображении зрителя образы и ассоциации. В данном случае образы, которые театру удалось вызвать в воображении зрителей, тут же разрушались конкретным действием. Например, стенографистки говорят, что за столом президиума V съезда Советов множество делегатов, а на сцене — небольшой стол, покрытый красной скатертью, за которым сидят три-четыре человека. Если бы режиссер расположил необходимых для данной сцены актеров в любом другом положении, но только не за столом, невольно ассоциирующимся со столом президиума, он не помешал бы зрителям представить себе обстановку, нарисованную стенографистками-ведущими. Конкретный маленький стол разрушил большой, возникший в воображении зрителя.

Для решения каждого спектакля театр сам избирает меру условности. Это его неотъемлемое право. Но он ни в коем случае не имеет права нарушать «правила игры», предложенной зрителю. Работая над спектаклем, мы должны постоянно помнить о точном соблюдении условий, которые как бы заключают между собой театр и зритель в каждом отдельном случае. В какой-то мере это напоминает природу детских игр. Прежде чем начать игру в «казаки и разбойники», также необходимо условиться о всех правилах игры, определить места «дома» и «плена». Только после этого можно начинать игру. С большим увлечением и верой дети будут играть до тех пор, пока строго соблюдаются принятые правила. Стоит их нарушить, и пропадет всякий интерес к игре.

{256} Второй день идет V съезд Советов в Большом театре. 5 июля в 12 часов 30 минут Я. М. Свердлов объявляет пятнадцатиминутный перерыв. С этого момента начинается пьеса «Шестое июля». Во время объявленного перерыва происходит ряд событий: американский журналист берет интервью у Свердлова, член ЦК партии левых эсеров Камков вступает в спор с большевиком Лацисом, делегаты большевики идут фотографироваться у колонн Большого театра, В. И. Ленин и лидер партии левых эсеров Спиридонова готовятся к выступлениям и т. д. По окончании перерыва Свердлов открывает заседание и предоставляет слово Спиридоновой, после нее выступает Ленин.

Вместе с художником спектакля В. Ворошиловым и автором пьесы М. Шатровым мы приняли решение — рассматривать сцену и зал Художественного театра как сцену и зал Большого театра (тем более что в ходе спектакля действие неоднократно возвращается в Большой театр). Но, прежде чем сделать это убедительным для зрителя, необходимо было условиться с ним, подготовить его к тому, что он находится именно в зале Большого театра, среди делегатов съезда. Как же это сделать?

Воспользовавшись тем, что спектакль начинается с перерыва между двумя заседаниями, мы построили первую картину (до окончания перерыва) с показа сцены Большого театра как бы из-за кулис, то есть со стороны ее правого кармана. На заднем плане обнаруживалась натуральная стена сцены Художественного театра, типичная для любой сцены, а открытая правая стена служила якобы задней стеной сцены Большого театра. Все это вместе взятое создавало впечатление кулис с почти натуралистической достоверностью. Поскольку в начале пьесы действие происходит на сцене театра, мы и воспользовались сценой МХАТ в ее натуральном виде.

Мы установили, что Свердлов за день до съезда приезжал в Большой театр, чтобы осмотреть убранство сцены для предстоящего заседания. Тогда никакого специального оформления для торжественных заседаний не было, и работники театра поставили на сцене декорацию грота и развалин замка из спектакля «Гугеноты». Свердлову, видимо, не понравился средневеково-феодальный колорит, и он попросил заменить его хотя бы декорациями сада Лариных из «Евгения Онегина». В Бахрушинском музее мы нашли фотографию этой декорации, написанной по эскизу художника Коровина, и воспроизвели ее в спектакле. Мы подвесили задник на правом плане перпендикулярно порталу сцены, создавая впечатление, что он висит, как и положено, прикрывая арьерсцену.

В первой картине происходит небольшой разговор между Спиридоновой и эсером Блюмкиным. Спиридонова договаривается с Блюмкиным о том, что если эсеры не найдут общего языка с большевиками (эсеры выступали против Брестского мира), она подаст сигнал, по которому он должен немедля приступить к осуществлению террористического акта — убийству германского посла графа Мирбаха. В конце этого разговора Блюмкин бросает реплику: «Хорошо, я буду в зале» — и скрывается за левым занавесом, отделяющим сцену от воображаемого зала Большого театра. Перерыв закончен. Свердлов подходит к столу президиума и предлагает всем делегатам занять свои места. Вырубается свет, и в полной темноте, пока слышен звонок председательского колокольчика, в зрительном зале в свейте прожектора появляется Блюмкин.

Так мы начинаем договариваться со зрителями, что с этого момента они находятся в зале Большого театра. Это {257} убедительно подтверждается тем, что сцена заливается светом и мы видим на ней ту же планировку, но в данном случае повернутую лицом к зрительному залу фронтально. Свердлов с председательского места в центре стола предоставляет слово Спиридоновой; она идет к трибуне, расположенной слева от стола, и произносит речь прямо в зал.

Так в воображении зрителя закрепляется представление о том, что он находится среди делегатов съезда.

В дальнейшем ходе спектакля во всех случаях, когда на сцене возникает данное положение президиума (а оно повторяется многократно), эта договоренность подтверждается. Например, в сцене ареста левых эсеров большевик Петере, проводивший эту операцию, появляется на верхнем ярусе среди зрителей. Через весь театр он вступает в пререкания со Спиридоновой и оттуда же дает распоряжение об аресте эсеров. Сразу же на сцене и во всех дверях зрительного зала появляются вооруженные курсанты, а на галереях устанавливаются пулеметы, направленные в партер (так и было в действительности).

Найденное нами решение, изложенное труппе еще до начала репетиций, вызывало возражения. Нам говорили, что в сравнительно небольшом помещении Художественного театра не удастся создать впечатления огромных просторов зала и сцены Большого театра. Прежде чем ответить на эти возражения, мы решили сделать пробу. Работники постановочной части выгородили для нас первое положение спектакля — «перерыв» — репетиционными декорациями, занавесами и мебелью, осветили сцену, и мы внимательно рассмотрели всю композицию с разных точек зрительного зала. Только убедившись на практике в художественной выразительности приема, мы приступили к изготовлению макета.

К слову сказать, я считаю крайне важным всякий раз, прежде чем строить макет, производить на сцене пробы в условных выгородках и при освещении. Только после удачных проб появляется уверенность в предложенном решении. Это особенно важно в тех случаях, когда прием применяется впервые.

Как уже упоминалось, перед каждым эпизодом драматург указывает в часах и минутах точное время. Делает он это отнюдь не из желания быть оригинальным. Действительно, в развертывавшихся событиях значение имел каждый час, каждая минута. Поэтому мы считали, что фактор времени должен господствовать в течение всего спектакля; мало того, он должен войти в организацию пространственного решения.

В центре сценической площадки (по ее высоте, ширине и глубине) мы подвесили большие электрические часы со светящимся циферблатом. Они возникают в момент начала мятежа и активно действуют до его ликвидации, то есть именно в тот период, когда каждая минута определяла исход событий. Впервые циферблат часов, на котором стрелки показывают 1 час 30 минут, ярко освещается в тот момент, когда во время речи В. И. Ленина Спиридонова, поняв, что договориться не удастся, дает знак Блюмкину. Вместе с освещением часов включается громкий стук маятника.

Зафиксировав время начала заговора, мы должны были показать, сколько времени пройдет от получения Блюмкиным задания до его прихода в Германское посольство и убийства Мирбаха (следующая картина).

Минутная стрелка вертится с огромной скоростью (полный оборот за 2 секунды) и делает более двадцати четырех оборотов, после чего останавливается, отметив время начала сцены в посольстве — 2 часа 50 минут следующего дня (6 июля).

{258} Вращение стрелок и стук маятника, отсчитывающего бег времени с пулеметной скоростью, создают огромное напряжение в зрительном зале.

Для усиления эффекта мы даем электрическую искру, бегущую синхронно с движением часовой стрелки по периметру круга. С этой целью в планшете сцены за линией круга на равном расстоянии установлено двенадцать световых точек. При помощи синхронного управления мы получили два одновременных круговых движения: вертикальное (часы) и горизонтальное (искра, бегущая по кромке сцены). Создается впечатление быстрого вращения круга, совершающего, также как и на часах, оборот за 2 секунды. Таким образом, зрители ощущают, что повороты круга — это не только перемена места, но и перемена времени. Каждый поворот обязательно совпадет с одновременным движением часовой стрелки; если круг поворачивается на половину оборота (он всегда движется по направлению часовой стрелки), той стрелки на часах одновременно перемещаются на 30 минут.

Нам пришлось расположить места действия на круге с таким расчетом, чтобы переходы от одного эпизода к другому всегда совпадали с точным обозначением интервала времени. Например, взрыв бомбы в германском посольстве, как известно, произошел в 3 часа 5 минут, на этом картина заканчивается. Следующая сцена происходит в кабинете Ленина в Кремле. В 3 часа 20 минут Ленин узнает от Бонч-Бруевича об убийстве Мирбаха. Между этими событиями проходит 15 минут; стрелка часов передвигается на этот отрезок времени, а круг синхронно с часами поворачивается на четверть оборота, сменив обстановку германского посольства на кабинет Ленина.

В ходе каждой сцены часы идут нормально, т. е. жизненное время совпадает со сценическим. В этом заключался один из стилевых признаков нашего спектакля, его хроникальность. В любом другом спектакле жизненное и сценическое время бывает либо замедленным, либо убыстренным. В художественном произведении акт, продолжающийся по жизненному времени 40 минут, иногда охватывает события одного часа, суток, а то и вечности.

В хроникальном изображении событий каждая минута действия должна быть строго равна астрономической. Конечно, точно и последовательно придерживаться этого принципа в спектакле очень трудно. Но мы к этому стремились. К примеру, возьмем сцену в штабе левых эсеров под утро 7 июля. Руководители военными силами восстания Попов и Саблин заявляют, что они откроют по Кремлю огонь ровно в 4 часа утра и сверяют свои часы. Как только Попов открывает крышку часов, на сцене вырубается свет и освещается циферблат больших часов; на них 3 часа 40 мин. Слышен усиливающийся стук маятника. Круг поворачивается на четверть оборота, а минутная стрелка передвигается на 15 минут и останавливается на 3 часах 55 минутах. Круг останавливается на положении «президиум съезда». Часы снова идут нормально. Начинается сцена разоружения эсеров, продолжающаяся ровно 5 минут. Все это время слышен мерный стук маятника. Когда стрелки подходят к 4 часам, раздаются артиллерийские залпы — это Попов и Саблин начали обстрел Кремля. Спиридонова, зная о планах своего штаба, услышав выстрелы, кричит в зрительный зал: «Товарищи! Это стреляют наши! Мы еще не сказали последнего слова!» Весь эпизод, положенный на ход времени, чрезвычайно усиливает напряжение сцены, придавая ей особую достоверность.

Пьеса М. Шатрова в двух частях, в каждой по восемь-девять эпизодов {259} (картин), развертывающихся в основном в четырех местах. В соответствии с этим круг был разделен на четыре части, по 1/4 на каждое место действия. Надеясь, что закрепление «условий игры» со зрителями должно завершиться к началу заговора, то есть к моменту, когда Спиридонова подаст знак Блюмкину, мы сочли возможным перейти к резкому сокращению декораций: от общего вида сцены Большого театра во вступительной части — к самым необходимым игровым точкам в дальнейшем. Из Большого театра мы убрали все, кроме стола президиума и стульев, оставив как бы сердцевину обстановки. Нам было ясно, что каждое последующее появление этого стола, поставленного вдоль всей сцены, зрители будут принимать за общую картину президиума съезда.

Отсюда и все прочие сцены, возникающие по ходу мятежа, надо было решать равноценным способом. В кабинете Ленина мы произвели расстановку мебели точно по документам: столы, поставленные буквой Т, окруженные кожаными креслами, и две этажерки-вертушки с книгами, расположенными по бокам ленинского плетеного кресла. Нам совершенно не понадобилось сооружать павильон с окнами, дверями, чтобы убедить зрителей в том, что действие происходит именно в кремлевском кабинете. Он знаком каждому человеку.

Композицию Германского посольства мы построили вокруг большого овального стола, окруженного мебелью готического стиля (за основу взята фотография приемной Мирбаха). В штабе левых эсеров, располагавшемся в особняке Морозова в Трехсвятительском переулке, мы построили действие в комнате для карточной игры, находившейся рядом с биллиардной. Ее пространство мы ограничили с одной стороны стойкой для биллиардных киев, а с другой — четырьмя ломберными столами и стульями, расставленными через равные интервалы.

Схематизируя наш прием, можно сказать, что каждое место действия мы передавали через характер столов, их форму, назначение, расстановку: длинный стол президиума съезда, письменные столы в кабинете Ленина, «дипломатический» стол в посольстве, ломберные столы в штабе эсеров.

Поскольку в построении пьесы четко выделены экспозиция и финал, мы считали правомерным переход от почти натуральной обстановки в начале спектакля к резкому сокращению декоративных элементов в сценах мятежа (к изменению меры условности) и последующий возврат к принципам оформления вступительной части в финале (исчезают часы, и вновь появляется «сад Лариных»).

В процессе подготовки спектакля многие высказывали сомнение в том, что одновременная просматриваемость всех мест действия в эпизодах мятежа будет отвлекать от основного действия и мешать восприятию спектакля. В этом видели слабую сторону нашего решения. Но нам хотелось в некоторых случаях подчеркнуть именно одновременность развития событий. Например, когда во второй части спектакля на первом плане шли сцены в кабинете Ленина, зритель видел неподвижно сидящих Дзержинского и Лациса, арестованных эсерами в Трехсвятительском переулке, и членов президиума левых эсеров, арестованных в Большом театре.

Принцип одновременного действия на сцене в нескольких точках очень сложен и требует тщательного отбора и проверки. Но при умелом его использовании он, несомненно, представляет большие выразительные возможности.

Здесь необходимо коснуться очень важной сцены — заводского митинга, — происходящей в конце первой {260} части. Она следует сразу же за сценой ареста эсеров в Большом театре.

На первом плане в различных позах сидят ошеломленные неожиданным оборотом событий левые эсеры, а за ними вдоль всей сцены стоит неподвижная шеренга курсантов. В это время на фоне тревожной музыки через усилители мы даем речь Свердлова, обращенную к большевистской фракции, собравшейся на Малой Дмитровке в доме 6. Свердлов сообщает о положении в Москве, о мятеже и предлагает членам фракции отправиться на заводы и провести митинги.

Вслед за этим происходит сцена заводского митинга. Мы воспользовались подъемной площадкой, расположенной вдоль всей сцены. Подняв ее на высоту 2 метров, мы расположили на ней рабочих и ораторов, выступающих от двух партий.

Таким образом, в финале первого акта мы дали одновременно три действия: неподвижно сидящие эсеры на первом плане, речь Свердлова и над всем этим, на втором плане, митинг на заводе.

Очень долго мы не могли найти решения «среды», в которой должно развертываться действие пьесы. Как оформить общее пространство сцены, как решить вечную проблему верха, боков и арьерсцены? Нам непременно хотелось избежать обычных кулис, падуг и задника. Сначала возникла мысль одеть сцену в черный бархат: он создает как бы безграничное пространство, не воспринимается как конкретность: черный бархат — даже не цвет, а только глубина. В этом его огромное достоинство. Однако нас смущал мрачный колорит, неизбежно возникающий при его использовании. А мы искали такое решение, которое могло бы обобщить события пьесы и раздвинуть политические рамки спектакля.

Счастливая мысль пришла художнику спектакля В. Ворошилову. Он предложил играть всю среднюю часть спектакля (мятеж) на фоне карты России. В Музее В. И. Ленина мы нашли карту, которая висела в кабинете Ленина напротив письменного стола. Она оказалась желтовато-песочного цвета, с линиями широт и меридианов и со схематическим изображением железных дорог. Увеличив карту во много раз, мы повесили ее по всей линии горизонта сцены, натянув почти до самых колосников. Естественное сужение линий меридианов к верхней части карты создавало впечатление сферического охвата пространства сцены.

Карта стала служить не только декоративным фоном, она приняла на себя идейно-образную функцию. События, которые разыгрывались на ее фоне, говорили о том, что в спектакле решается судьба России, судьба революции. Время от времени, желая по ходу действия акцентировать тот или иной важный момент пьесы, мы проецировали на карту силуэтные изображения. Например, когда Ленин приезжает в германское посольство выразить соболезнование по поводу убийства Мирбаха, на карте под звуки прусского военного марша появляется тень огромного немецкого орла, а когда Ленин и Чичерин обсуждают ночью критическое положение республики, — возникают линии фронтов и видно, как катастрофически сжимается вокруг Москвы вражеское кольцо. В экстерьерных сценах по карте плывут беспокойные, рваные облака, а в сцене «Сокольники» проецируются силуэты вековых сосен.

Каждый раз, меняя освещение и цвет карты, мы поддерживали эмоциональное и смысловое восприятие событий. Например, когда Бонч-Бруевич сообщает Ленину об убийстве Мирбаха, резко меняется освещение карты и она из светло-солнечной сразу же превращается в свинцово-грозовую.

{261} Учитывая условность решения спектакля, мы полностью отказались от декорирования верха — убрали все падуги и воспользовались великолепными мхатовскими конструкциями софитов, опустив их до полной видимости из зрительного зала. Все пять софитов мы зарядили направленными линзовыми фонарями (по шестнадцать в каждом софите) и получили отличный «потолок», демонстративно обнажая технику ведения спектакля. В каждом интерьере мы создавали особые, раз навсегда принятые комбинации световых точек, подчеркивая конфигурации планировки: в сценах президиума съезда полностью зажигали один софит, направленный на стол президиума, подчеркивая его линейность, в кабинете Ленина — световой прямоугольник, соответствующий границам площади комнаты, а в штабе эсеров — диагональ, повторяющую диагональную планировку игорной комнаты.

Световая партитура спектакля была очень сложной. Достаточно сказать, что в ней было установлено пятьдесят семь переключений. Требовались огромные усилия, чтобы добиться большой четкости в переходах. Это заставило нас в последний период репетиций каждый рабочий день начинать с трехчасовой светомонтировочной подготовки.

В финале спектакля, когда Ленин и его соратники ликвидировали мятеж, раздвигается карта, и за ней обнаруживается горизонт из кумача. Это движение поддерживается постепенным наполнением света во всех пяти софитах. Сначала возникает узкая красная щель в центре сцены, затем она ширится, все больше охватывая огромную пустую сцену. Здесь смысловой и эмоциональный моменты сливаются воедино — побеждает Ленин, революция.

Жанр документальной пьесы продиктовал не только особое декоративно-пространственное решение спектакля, но и особый подход к манере актерского исполнения, и в первую очередь к сценической трактовке образа Ленина.

Артист Б. А. Смирнов, имея в прошлом большой положительный опыт воплощения образа Ленина в пьесах Н. Погодина, в данном случае был поставлен перед необходимостью решать новые задачи.

В поисках документальной достоверности, казалось бы, надо было в первую очередь обратить внимание на внешнее сходство: на портретную точность грима, на походку, манеры и жесты, на подражание тембру голоса и особенностям речи. В нашем распоряжении имелись не только фотографии В. И. Ленина, его соратников, но и всех главных участников мятежа, относящиеся непосредственно к периоду событий, развернувшихся в дни заседаний V съезда, но и другие очень для нас ценные фотодокументы: президиум съезда, группа большевистской фракции, группа левых эсеров, Ленин у входа в Большой театр 5 июля 1918 года и другие. Мы изучили все имеющиеся портреты и скульптуры Ленина и прослушали сохранившиеся записи его голоса, правда, технически весьма несовершенные. Безусловно, мы могли добиться очень большой внешней достоверности, но все же мы решили пойти по другому пути.

Во-первых, на каждом фотодокументе внешний облик Ленина, сохраняя единство общих черт, различен. Делая пробу грима по какому-либо конкретному документу, мы теряли сходство с другими фотографиями и, главное, утрачивали сходство с тем образом, к которому мы десятилетиями привыкли в кино и театре. Показывая ту или иную подлинную фотографию, мы часто слышали, что на ней Ленин мало типичен. Это не случайно. Великолепный образ, созданный некогда Б. В. Щукиным, {262} был настолько убедителен, что на многие годы стал как бы эталоном сходства. При этом любопытно отметить, что Щукин в роли Ленина, по авторитетному утверждению Н. К. Крупской, на Ленина был мало похож. Это весьма осложнило проблему внешнего сходства, поскольку при оценке грима тем не менее возникала необходимость считаться также и с внешним обликом Щукина в роли Ленина.

Вторым важным моментом в наших рассуждениях была убежденность в том, что внешнее сходство производит впечатление на зрителя лишь в первый момент появления актера на сцене. Зато в дальнейшем ходе спектакля обилие грима и пластических наклеек, а также подражание известным позам и жестам всегда вызывают разочарование. Это неизбежно, так как вместо естественного человеческого лица весь спектакль видишь маску, а вместо естественного человека — набор ракурсов.

Отказываясь от документального сходства, проигрываешь лишь в первые минуты спектакля, но зато выигрываешь весь спектакль. Зрители быстро привыкают к внешнему облику артиста и с увлечением следят за поведением живого, естественного человека. Погоня за скрупулезной точностью во внешнем сходстве уводит от задач театра и приводит не к раскрытию сущности образа, а к муляжу, к музею восковых фигур.

С другой стороны, стремление создать на сцене образы возможно более естественные и жизненно достоверные заставило нас пересмотреть меру художественной выразительности в поведении актеров, отказаться от излишней театральности. Таково требование, диктуемое особенностями жанра документальной драмы.

Достаточно сравнить игру самых естественных и правдивых артистов в художественных фильмах с поведением человека, случайно попавшего в объектив камеры при съемке документальной хроники, чтобы заметить существенное различие. В кинематографе это различие между художественным и документальным фильмами давно определилось, в театре эта проблема возникла впервые.

Перед нами стали немалые трудности.

Прежде всего надо было последовательно изучить дни пятого и шестого июля и на время заставить себя и актеров забыть о том, что произошло седьмого, забыть о финале событий, о самом слове «мятеж» со всей той предопределенностью, которую это слово в себе заключает согласно известному двустишию Роберта Бернса:

Мятеж не может кончиться удачей.  
В противном случае его зовут иначе.

На последних спектаклях я, к сожалению, заметил, что многие актеры пренебрегли нашей установкой. Слишком они успокоились с первого же столкновения между большевиками и левыми эсерами: первые — потому что знают, что победят, вторые — потому что знают, что затеянная ими борьба бесплодна.

Опираясь на изучение подлинных материалов, связанных с жизнью В. И. Ленина в эти три дня (при безусловном учете всего, что известно о Владимире Ильиче), мы стремились к тому, чтобы в спектакле возник образ Ленина-человека, демократичного в самом высоком смысле слова, первого среди равных, иногда ошибающегося, иногда попадающего в тяжелое положение, но при этом никогда не теряющего чувства юмора, способного, казалось бы, в самый неподходящий момент запеть свою любимую арию из «Пиковой дамы» — «Я вас люблю, люблю безмерно…»

В период репетиций нам, к сожалению, {263} часто приходилось выслушивать критику игры актеров в спектакле «Шестое июля» с точки зрения норм, принятых для спектакля «Кремлевские куранты». А скорее надо было критиковать нашу работу за то, что мы не смогли до конца преодолеть привычную манеру игры в «художественных» пьесах. Слишком велика сила инерции. На наших репетициях нередко можно было услышать такой диалог:

Режиссер (объясняя одному из актеров). Вы быстро выходите из аппаратной, даете Ленину только что полученную телефонограмму и так же быстро уходите.

Актер. А может, мне немного задержаться, пока Владимир Ильич прочитает ее?

Режиссер. Зачем?

Актер. Чтобы выявить мое отношение к Ленину, к событиям.

Режиссер. Мне кажется, что следует считаться с жанром пьесы. В «хронике» все эти отношения необходимо точно определить, освоить, но специально для зрителя не выявлять. В реальной обстановке работник связи быстро входит, вручает телефонограмму и так же быстро уходит. Он имеет право отлучиться из аппаратной только на несколько секунд.

Актер. В чем же будет заключаться мое профессиональное мастерство?

Режиссер. В способности от него отказаться. Я понимаю, что это нелегко и в какой-то мере даже обидно. Вот, например, артист Н., у которого очень небольшая роль, все время ищет для выявления «актерского мастерства» разные запоминающиеся внешние характерности. То он прихрамывает, то заикается, то не выговаривает букву Л. Весь этот «малый джентльменский набор» совершенно непригоден для нашего документального спектакля. Мы категорически против внешней характерности, излишнего психологизирования, нарочитого растягивания эпизодов, словом, против заботы о так называемой «художественной выразительности». Мысль, логика образа, его характер, целесообразное действие — таковы актерские средства спектакля-хроники.

Актер. Вот вы увидите, нас будут ругать за то, что мы бледно играем.

Режиссер. С этим нам придется примириться.

Вскоре состоялась премьера. Актеров нередко ругали. Ругали, не считаясь с задачами, которые были нами поставлены. Мы с этим примирились.

Перед тем как начать репетиции, мы собрали всех участников спектакля и продемонстрировали им макет, одновременно рассказав в общих чертах план будущего представления и принципы его построения. Узловые мизансцены были нами заранее определены в самом оформительском решении. Эта было общее видение будущего спектакля. Затем только началась работа с актерами над каждой сценой. В процессе этой работы, естественно, возникло множество уточнений и изменений. Но разбор каждой сцены шел под знаком общего замысла, его стилевой и идейной направленности. Мы старались сохранить принцип работы, о котором я писал вначале: идти одновременно от общего к частному и от частного к общему. В результате совместных усилий мы создали точную, строго выверенную во времени и в пространстве композицию, которая должна предохранить спектакль от разбалтывания и случайностей. Мы предоставляли актерам возможность импровизации исполнения, но только на основе точнейшей композиции.

Режиссерская партитура неизменна, как ноты в партитуре симфонического произведения. Но исполнение этих «нот» всегда различно, и сегодняшний спектакль должен быть также похож и {264} не похож на вчерашний, как похоже и не похоже исполнение одной и той же симфонии в двух разных концертах.

## II

Премьера спектакля «Шестое июля» состоялась 30 апреля 1965 года и вызвала значительный интерес у зрителей. О спектакле много писали, устраивались диспуты, и зал всегда был переполнен. А когда в 1970 году Художественный театр получил приглашение на гастроли в Лондон, было решено включить в репертуар гастролей пьесу Шатрова, тем более что этот год был отмечен во всем мире как год столетия со дня рождения В. И. Ленина. В английской газете «Стар» от 13 апреля 1970 года журналистка Нина Хиббин писала:

«Лондонская публика с большим нетерпением ждет второй шатровский спектакль “Шестое июля” (в одном из лондонских театров с успехом шла пьеса М. Шатрова “Большевики”. — *Л. В*.), который будет представлен прославленной труппой МХАТ на Всемирном театральном фестивале.

Кинематографическая версия этой пьесы уже с успехом идет на лондонских экранах».

За несколько месяцев до начала гастролей мне было предложено отредактировать спектакль, который к этому времени прошел много раз, успев отпраздновать свое пятилетие.

Ничего экстраординарного в таком поручении не было, если бы не два существенных обстоятельства.

Сцена театра Олд Вик в Лондоне оказалась значительно меньше по размеру (представьте себе попытку перевести балет «Лебединое озеро» со сцены Большого театра на сцену театра «Современник»), без необходимого для мхатовского спектакля вертящегося круга, без панорамного устройства, без подъемных площадок и системы софитов.

Вместо 150 участников московского спектакля в Лондоне количество исполнителей не должно было превышать 40 человек.

На первых порах я растерялся, не понимая, как можно с честью выйти из создавшегося положения. Принять предложение сократить масштабы мхатовского спектакля чуть ли не в четыре раза и отказаться от всех сложных постановочных приемов, сыгравших немалую роль в успехе пьесы, я не считал возможным. Не показывать же за рубежом ухудшенный выездной вариант! Играть в Англии на фестивале спектакль о Ленине надо было, улучшая его качество. После долгих и трудных размышлений мне стало ясно, что единственный путь — это сочинить новую режиссерскую композицию и поставить новый спектакль. Задача, конечно, не из легких, но тем не менее я взялся за ее решение. Прежде всего, учтя реальные условия сцены и состав труппы в 40 человек, я отказался от всех композиционных и постановочных приемов московского спектакля. Долой сферическую карту на горизонте, часы и синхронное движение круга, долой сам круг и подъемные механизмы, долой одновременность действия на нескольких планах!

Для того чтобы до конца преодолеть влияние прежней постановки, надо было искать нового художника и нового композитора. Словом, вместо художника В. Ворошилова я привлек Д. Боровского, а вместо музыки Н. Сидельникова воспользовался симфоническими произведениями Д. Шостаковича. Начались поиски новых возможностей для сценического воплощения документальной драмы. Это было как бы режиссерским упражнением на противоположные решения одной и той же задачи. Для данного случая исходным положением было желание {265} создать большой спектакль по масштабам звучания и в то же время камерный по средствам выражения.

Хоть и очень трудно расставаться с привычным, особенно после успеха, но шаг за шагом в воображении начал складываться совершенно иной спектакль, постепенно оттеснивший старый и становившийся все более и более убедительным.

Вместе с художником Боровским нами был разработан новый постановочный принцип. На небольшой сцене театра Олд Вик с портальным зеркалом шириной 9 метров и с просцениумом, выдвинутым во всю ширину сцены на 3 метра вперед, вплотную друг к другу были подвешены щиты на высоте 2 метров от пола сцены. Они висели по бокам сцены и сзади, образуя в плане как бы контур буквы П. Боковые крылья имели по 5,5 метра в глубину, а задняя стенка — 8,5 метра в ширину. Высота всей этой конструкции была 3,5 метра. Но, принимая во внимание, что она была подвешена на высоте 2 метров от пола, общая высота конструкции достигала 5,5 метра. На щитах были сплошь наклеены одинаковые по размеру фотопортреты. Это были лица, смотрящие прямо перед собой, чуть больше натурального размера. Всего 1425 фотографий, то есть ровно столько, сколько было делегатов на V Всероссийском съезде Советов. Немало труда стоило нам достать в музее революции фотографии участников заседания в Большом театре 5 июля и именно ими заполнить с трех сторон пространство сцены. Надо сказать, что эти фотографии 1918 года, лица людей, смотрящие со сцены, производили большое, совсем особое впечатление. На них лежала печать событий, печать эпохи.

За фототриптихом с боков и сзади стояли расставленные в шахматном порядке заспинники — небольшие ширмочки, сделанные из черного бархата, совершенно сливавшиеся с бархатной одеждой сцены и дававшие возможность актеру мгновенно появляться в любой части сцены, сделав для этого буквально один шаг вбок. Ширмочки эти, поставленные несколько глубже фототриптиха, были совершенно незаметны.

Планшет сцены и просцениума мы покрыли единым мягким половиком серого цвета.

Над сценой, в самом ее центре, была подвешена черная металлическая рама в форме параллелепипеда, сплошь оснащенная различно направленной световой аппаратурой, имеющей самостоятельное включение для каждого фонаря. Сложность световой партитуры нового варианта потребовала изготовления специальной клавиатуры, на которой ведущий осветитель мог выполнять все переключения, как бы играя по нотам.

Слева на просцениуме был установлен на весь спектакль небольшой стол, на нем настоящий телеграфный аппарат системы Юза (нам удалось его достать в Музее связи) и телефонные аппараты того же времени.

В центре сцены стояли в беспорядке двадцать один венский стул и четыре небольших одинаковых стола квадратной формы на четырех тонких ножках; один стул был поставлен у стола с телеграфным аппаратом.

Вот и все, что было приготовлено для представления многоэпизодной пьесы. Зрители, собравшиеся к началу спектакля, увидели бы в полумраке сцены эту несложную монтировку и с трудом могли бы предугадать дальнейшее течение действия.

Медленно гасился свет, и по звуку гонга (всем известный удар часов Спасской башни) освещались ровным холодным светом все портреты делегатов V съезда, участников развернувшихся событий. Вступала музыка. Это {266} была медленная часть из второго фортепьянного концерта Шостаковича, с ее удивительной, льющейся, широкой и прозрачной темой. На музыку накладывался голос диктора, который по-английски начинал спектакль. Он говорил:

«Леди и джентльмены! Вглядитесь в эти лица…

(Узкий, но очень яркий луч света медленно двигался по фотографиям участников съезда.)

Перед вами участники и очевидцы событий, — продолжал диктор, — которые в действительности произошли в Москве в 1918 году. В эти дни в Большом театре собрался Пятый Всероссийский съезд Советов — высший орган власти — парламент молодой Советской республики. Со всех концов страны в Москву съехались представители народа. Вглядитесь в эти лица… Многих из этих людей, почти всех, уже нет в живых, но остались молчаливые свидетели — стенограммы, письма, показания, записки, телеграммы, воспоминания и другие документы. С их помощью мы попытаемся воспроизвести ход событий тех далеких и вместе с тем таких близких лет».

Во время чтения текста луч, скользивший по всем лицам, на мгновение задерживался на особо важных участниках событий, разыгравшихся в дни съезда.

Медленную широкую тему концерта Шостаковича резко сменял громкий и быстрый стук маятника часов. Одновременно звучало Presto из Восьмой симфонии и со всех сторон выходили на сцену двадцать семь участников спектакля, брали по стулу или столу и, сразу же поставив их на заранее намеченное место, быстро исчезали. На сцене оставались только два артиста, начинавшие спектакль, — Ленин и работник связи. Они занимали свои исходные места — Ленин, облокотившись на край стола, записывал в блокнот тезисы своего выступления, а связист начинал работать на аппарате Юза, который был нами с большим трудом отремонтирован и работал по-настоящему.

В результате перестановки к сцене «Президиум Большого театра» планировка выглядела так, как показано на схеме (см. [вкладку](#a3)). Четыре стола, составленные в ряд и расположенные параллельно рампе, убедительно представляли стол президиума. Единственный, за столом стул для председателя и колокольчик были теми необходимыми атрибутами, без которых не могли развернуться дебаты. Два ряда стульев, расставленные в шахматном порядке на последнем плане сцены, должны были, когда на них сядут участники заседания, создать впечатление президиума и в то же время не претендовать на натуралистическую достоверность. Стулья, стоящие в глубине сцены, это одновременно и президиум, и места для участников событий. На призыв Свердлова продолжать заседание стулья заполнялись действующими лицами картины и все 1425 фотографий делегатов съезда ярко освещались.

После того как начиналось действие, стук маятника смягчался, темп становился нормальным, музыка заканчивалась и голос диктора объявлял: «Пятое июля 1918 года, 12 часов 20 минут. В работе съезда объявлен пятнадцатиминутный перерыв».

На сцену стремительно входил Бонч-Бруевич, подходил к Ленину и взволнованно сообщал ему о столкновениях эсеров с большевиками в фойе театра. Ленин отправлял его к Спиридоновой — пусть сама успокоит своих товарищей. Как только Ленин называл фамилию Спиридоновой, сразу же ярко освещался ее фотопортрет. Этот прием проходил последовательно через весь спектакль. Упоминание или появление на сцене исторически известного {267} персонажа каждый раз сопровождалось демонстрацией его фотографии (фракция левых эсеров занимала левую часть стендов, большевиков — правую).

Как только уходил Бонч-Бруевич, с другой стороны к Ленину подходил матрос и передавал ему какую-то записку. Ленин прочитывал ее и уходил вместе с матросом. Одновременно Горбунов направлялся к телеграфисту и начинал диктовать материалы о съезде для газетной информации. Телеграфисты тут же передавали их по Юзу. И хотя на сцене было мало действующих лиц, быстрая смена коротких эпизодов, накладываемых один на другой, и стремительный темп создавали ощущение напряженности обстановки.

Неоднократное введение телеграфных информации давало не только монтажные куски, способствовавшие ритмическому нагнетанию действия, но и вводило в курс событий, придавая им документальную достоверность. Так, например, в первом монтажном переходе Горбунов диктовал:

«Редакциям всех газет. Партийный состав съезда: большевиков — 868 делегатов, левых эсеров — 470, прочие партии — 87. Всего 1425 делегатов. Возрастной состав: от 20 до 30 лет — 868 делегатов, от 31 до 40 лет — 481, от 41 до 50 лет — 62, от 51 до 60 лет — 14 делегатов. Всего 1425 делегатов».

Во втором монтажном переходе Горбунов продолжал:

«Профессиональный состав: рабочие — 511 делегатов, интеллигентного труда — 510 делегатов, земледельцы — 345 человек, военные — 16, прочих 43 человека. По образованию: низшее — 1116 делегатов, среднее — 245 делегатов, высшее — 64. Всего 1425 человек».

Эти весьма емкие и интересные статистические данные говорили о многом и выслушивались на всех репетициях с большим вниманием. Из них было ясно, что большевистское влияние преобладало, что второй значительной политической силой была партия левых эсеров, что состав съезда преимущественно молодой — до 30 лет, что почти все военные на фронтах, что к власти пришли рабочие и крестьяне и что делегатов с высшим образованием было всего 64 человека!

Все изменения мест действия достигались простейшей, но очень четкой переменой в расстановке одних и тех же столов и стульев. В отличие от первого-варианта спектакля места действия нами были сокращены до пяти: сцена Большого театра, кабинет Ленина, зал заседаний в Кремле, приемная в германском посольстве и штаб левых эсеров. Привожу пять схем расстановки мебели: (см. [вкладку](#a4)).

В картинах «Большой театр», которые я уже описал выше, конфигурация планировки, обращенной как бы в зрительный зал театра, была разрешена как в первом варианте спектакля.

В картинах «Кабинет Ленина» из четырех столов составлялась фигура буквы Т, соответствующая по конфигурации столу, за которым работал Ленин. Также в соответствии с фотодокументами были расставлены стулья.

В картинах «Зал заседаний в Кремле» четыре стола были поставлены в один ряд в центре сцены перпендикулярно линии рампы. В глубине стола стоял стул для председательствующего, по бокам — стулья для участников заседания.

В картинах «Приемная в Германском посольстве» четыре стола составлялись в один большой квадратный стол в центре сцены. Во главе стола был стул для Мирбаха, а по бокам по стулу для посетителей. На столе стоял флажок. Все остальные стулья были выстроены в две линии по бокам сцены, создавая впечатление большой приемной. При вторичном проведении {268} сцены в посольстве мебель после взрыва была перевернута и раскидана по всей сцене.

В картине «Штаб левых эсеров» столы выстраивались в одну линию по диагонали сцены. Во главе стола стоял стул для Спиридоновой, по бокам стулья для членов ЦК партии левых эсеров. Линию стола подчеркивал ряд стульев, стоявших за столом по диагонали.

Скупые точные планировки служили для зрителей безошибочным ориентиром в определении места действия.

Все перестановки на сцене делались участниками спектакля; они сами готовили себе место для следующего эпизода. Так, например, после сцены заседания в Большом театре на конец речи Ленина накладывались музыка и шум аплодисментов. Голос диктора объявлял: «Большинством голосов съезд принял резолюцию фракции большевиков, одобрившую деятельность правительства — Совета Народных Комиссаров во главе с Лениным». Одновременно с этим сообщением освещались фотографии членов большевистской фракции съезда. За это короткое время успевали сделать перестановку на сцену заседания штаба левых эсеров и все участники занимали свои места. Усиливался стук маятника, и диктор продолжал: «Шестое июля, двенадцать часов двадцать минут». Фактор времени — дни, часы и даже минуты, — имеющий в пьесе Шатрова столь важное значение, положенный нами в основу первого варианта спектакля, во второй редакции также учитывался, но отмечался лишь усилением стука маятника и объявлением времени во все поворотные моменты событий. При этом на каждое такое объявление все останавливалось на сцене. Эти своеобразные «стоп-кадры» необычайно акцентировали значение каждой минуты.

«Центральный комитет партии левых социалистов-революционеров, — продолжал диктор, — собрался на экстренное заседание. Присутствовали Спиридонова (давался свет на актрису, игравшую роль Спиридоновой, и одновременно на портрет Спиридоновой), Камков (два луча света), Карелин (два луча), Калегаев (два луча)» — и далее перечислялся весь состав присутствующих на заседании. Последние слова диктора подхватывал без всякой паузы Прошьян, который стоял у стола и читал проект решения. Действие спектакля развивалось без остановок. Ни на мгновение не прекращался поток зрительных и слуховых впечатлений.

Подобные переходы были сделаны по всему спектаклю, динамизируя его течение и повышая напряжение от сцены к сцене. Так, например, следующий переход из штаба в германское посольство строился по особому динамическому принципу: не актер переходил в новую декорацию, а новая декорация приходила к актеру. Вызванный на заседание эсеров Блюмкин останавливался на правой стороне авансцены вместе со своим помощником Андреевым прямо против Спиридоновой. В руках у Блюмкина был портфель с бомбой, предназначенной для убийства Мирбаха. Участники заседания повертывались к Блюмкину, а Спиридонова вставала и заканчивала сцену словами:

«Решение принято. Партия поручает это дело тебе».

Резкий стук маятника на фоне тревожного аккорда. Общая вырубка света, кроме узкого луча, на портфель Блюмкина.

За пять-шесть секунд сменялась обстановка и менялись люди. Теперь против Блюмкина и Андреева стоял по диагонали в противоположном углу сцены военный атташе посольства — Мюллер. Как только на него давался свет, он сразу же начинал:

Мюллер. Господа, к сожалению, посол Германии граф Мирбах не принимает.

{269} Блюмкин. Мы из Всероссийской Чрезвычайной Комиссии.

Мюллер. Повторяю, к сожалению, посол Германии граф Мирбах не принимает.

Этот диалог шел статично, сдержанно и напряженно.

Две планировки: штаб эсеров и германское посольство. Все меняется, кроме положения фигур Блюмкина и Андреева, как бы перешедших из одной картины в другую.

Взрыв бомбы, брошенной Блюмкиным в Мирбаха, совпадал с резкой вырубкой света. Сразу же освещался аппарат Юза (на левой стороне авансцены), дежурный передавал телеграмму, а Ленин, еще ничего не знавший об убийстве Мирбаха, диктовал:

«Петрозаводск. Чрезвоенкому Нацаренусу. Вашу телеграмму передаю, Компроду. С продовольствием теперь, совсем худо. Едва ли сможем помочь…»

Драматизм телеграммы усиливался тем, что зрители уже знали о совершившейся провокации, а Ленин, еще ничего не подозревая, занимался текущими делами. Не успевал Ленин поставить точку, как врывался Бонч-Бруевич и, подойдя к нему, тихо сообщал: «Владимир Ильич! Только что бомбой убит Мирбах!»

Монтаж кусков спектакля, стремительно наслаивавшихся друг на друга обострял чрезвычайные события.

Хочется рассказать еще об одном постановочном приеме, использованном нами в момент кульминации кризиса. Я имею в виду попытку эсеров {270} в ночь на 7 июля взять штурмом Кремль.

Ленин, узнав, что эсеры уже захватили телефонную станцию у Мясницких ворот, мобилизует весь партийный актив и отряды рабочих для разоружения эсеровских дружин. В ночной Москве начались уличные бои. Латышской дивизии еще нет в городе, Ленин вызывает Горбунова:

Ленин. Товарищ Горбунов, Николай Петрович, подготовьте все необходимое для перехода правительства в артиллерийские казармы на Ходынке. Вы меня поняли?

Горбунов *(тихо)*. Хорошо, я подготовлю все необходимое для перехода правительства в артиллерийские казармы на Ходынке.

Горбунов уходит. Ленин достает из кармана браунинг, проверяет, заряжен ли, ставит на предохранитель, прячет в карман. Раздается ружейный выстрел.

Вместе с выстрелом гасился общий свет и одновременно освещался портрет большевика Абельмана. На фоне величественно-траурной музыки звучал голос диктора:

«Делегат V съезда Советов большевик Абельман. Убит левыми эсерами на улицах Москвы».

Вновь раздавался выстрел и освещался еще один портрет. Диктор продолжал:

«Гость V съезда Советов рабочий завода Михельсона большевик Кузнецов. Убит при атаке левых эсеров на Большой театр».

Раздавался еще один выстрел, и снова освещался портрет, и снова звучал скорбный голос диктора:

«Рабочий железнодорожных мастерских большевик Туганов. Убит при атаке левых эсеров на Большой театр».

На сцене ничего не было видно, кроме трех портретов большевиков, убитых в ночь на седьмое.

Но вот резкое включение света, и на сцене уже не кабинет Ленина, а штаб левых эсеров. Музыка оборвалась. С шумом врывается группа людей, пришедших после неудавшейся попытки прорваться в Большой театр, и сообщает, что Спиридонова и вся фракция левых эсеров арестованы в театре.

До перелома событий последующие картины прослаивались отдельными винтовочными выстрелами, сообщениями о новых убитых и освещением каждый раз портрета убитого. Ритмическое однообразие этого приема создавало гнетущее впечатление, необходимое для подготовки сцены перелома.

Коллектив исполнителей репетировал новый вариант с огромным увлечением. Особенно большую талантливую работу проделал В. Н. Муравьев, заменивший в роли Ленина заболевшего Б. А. Смирнова. Артисты поверили, что в новом варианте, проигрывая в массовости, в масштабах пространства, в технике, можно выстроить спектакль не менее убедительно, применяя совершенно другие сценические средства.

1965 – 1972

# **{271}** Режиссерские работы

## **{272}** I. Завершенные работы

#### 1930 год

1. Московский Центральный ТРАМ. Ф. Кнорре. «Тревога» (режиссер Ф. Кнорре). Художники Л. Варпаховский и Кукрыниксы. Композитор Н. Чемберджи.

#### 1931 год

2. Московский Центральный ТРАМ. Ф. Кнорре. «Московский 10-10» (режиссер Ф. Кнорре). Художники Л. Варпаховский и А. Каневский.

#### 1932 год

3. Московский театр сатиры. А. Глоба (по М. Салтыкову-Щедрину). «Город Глупов» (режиссер М. Терешкович). Художники Л. Варпаховский и Кукрыниксы. Композитор Н. Крюков.

#### 1937 год

**Театр им. М. Ю. Лермонтова. Алма-Ата.**

4. Л. Варпаховский. «Вечер памяти Пушкина». Художник В. Зеленов.

5. Вс. Вишневский. «Оптимистическая трагедия». Художник В. Зеленов.

6. В. Катаев. «Белеет парус одинокий». Художник И. Бальхозин.

7. К. Гольдони. «Слуга двух господ». Художник Э. Чарномский.

#### 1942 год

8. Дальстрой. А. Школьник. «Сталинград». Художник и композитор Л. Варпаховский.

#### 1943 год

9. Дальстрой. А. Школьник. «Днепр бушует». Художник Л. Варпаховский.

#### 1944 год

10. Муздрамтеатр им. М. Горького. Магадан. Л. Вернейль. «Похищение Елены». Художники А. Карпенко и Л. Вегенер. Композитор Б. Энтин.

#### 1945 год

**Муздрамтеатр им. М. Горького. Магадан.**

11. Дж. Верди. «Травиата». Художники Л. Вегенер и В. Шухаева.

12. Джером К. Джером. «Мисс Гоббс». Художник Н. Рейхенберг. Композитор М. Мошковский.

13. А. Мариенгоф. «Преступление на улице Марата». Художник В. Шухаев.

#### 1946 год

**Муздрамтеатр им. М. Горького. Магадан.**

14. Л. Малюгин. «Дорога в Нью-Йорк». Художник Л. Вегенер. Музыка Ч. Чаплина.

15. И. Штраус. «Черный тюльпан». Художник В. Шухаев.

#### **{273}** 1947 год

**Муздрамтеатр им. М. Горького. Магадан.**

16. И. Кальман. «Марица». Художник В. Шухаев.

17. К. Гольдони. «Хозяйка гостиницы». Художник В. Шухаев.

18. Студия Окружкома профсоюза. Усть-Омчуг. В. Дыховичный и М. Слободской. «Человек с того света». Художник Н. Тихоновский.

#### 1948 год

19. Муздрамтеатр им. М. Горького. Магадан. Н. Стрельников. «Холопка». Художник И. Шерман.

#### 1949 год

**Студия Окружкома профсоюза. Усть-Омчуг.**

20. Е. Шварц. «Снежная королева». Художник Н. Тихоновский Музыка А. Скрябина.

21. А. Софронов. «Московский характер». Художник Н. Тихоновский.

#### 1950 год

**Студия Окружкома профсоюза. Усть-Омчуг.**

22. П. Каратыгин и другие. «Старинные водевили». Художник Н. Тихоновский.

23. С. Михалков. «Илья Головин». Художник Н. Тихоновский. Музыка А. Хачатуряна.

24. А. Островский. «Бешеные деньги». Художник Н. Тихоновский.

#### 1951 год

25. Студия Окружкома профсоюза. Усть-Омчуг. М. Горький. «Последние». Художник Н. Тихоновский.

#### 1952 год

**Студия Окружкома профсоюза. Усть-Омчуг.**

26. Н. Гоголь. «Женитьба». Художник Н. Тихоновский.

27. С. Михалков. «Особое задание». Художник Н. Тихоновский.

28. Б. Горбатов. «Юность отцов». Художник Н. Тихоновский.

#### 1953 год

29. Студия Окружкома профсоюза. Усть-Омчуг. С. Михалков. «Веселое сновидение». Художник Н. Тихоновский.

30. Театр им. А. С. Грибоедова. Тбилиси. А. Чехов. «Чайка». Художник И. Штенберг. Музыка А. Скрябина.

#### 1954 год

31. Театр им. А. С. Грибоедова. Тбилиси. М. Булгаков. «Дни Турбиных». Художник И. Штенберг.

#### 1955 год

32. Театр им. Леси Украинки. Киев. А. Гладков. «Давным-давно». Художник В. Шухаев. Композитор Т. Хренников.

33. Театр им. А. С. Грибоедова. Тбилиси. Ц. Солодарь. «В сиреневом саду». Художник Е. Донцова. Композитор Н. Богословский.

34. Театр им. Леси Украинки. Киев. Г. Запольская. «Мораль пани Дульской». Художник Н. Духновский. Композиторы Л. Саковнин и Л. Варпаховский.

#### 1956 год

35. Театр оперы и балета им. Т. Шевченко. Киев. Дж. Верди. «Бал-маскарад». Художник Е. Ахвледиани.

{274} 36. Театр им. А. С. Пушкина. Харьков. А. Касона. «Деревья умирают стоя». Художник Б. Чернышев. Музыка Ч. Чаплина.

37. Театр им. Леси Украинки. Киев. А. Касона. «Деревья умирают стоя». Художник Н. Духновский. Музыка Ч. Чаплина.

#### 1957 год

38. Театр оперы и балета им. Т. Шевченко. Киев. Р. Леонкавалло. «Паяцы». П. Масканьи. «Сельская честь». Художник Е. Ахвледиани.

39. Театр им. Леси Украинки. Киев. М. Булгаков. «Дни Турбиных». Художник Е. Ахвледиани.

40. Театр оперы и балета им. С. М. Кирова. Ленинград. Т. Хренников. «Мать». Художник Е. Ахвледиани.

41. Театр им. М. Н. Ермоловой. Москва. Д. Давурин. «Обоз второго разряда». Художник И. Зеленский. Композитор О. Сандлер.

#### 1958 год

42. Театр им. М. Н. Ермоловой. Москва. Ж. Деваль. «Мольба о жизни». Художник Е. Ахвледиани. Композитор Н. Сидельников.

#### 1959 год

43. Театр им. М. Н. Ермоловой. Москва. Г. Березко. «Вот я иду». Художник Г. Федоров.

44. Малый оперный театр. Ленинград. И. Штраус. «Летучая мышь». Художник Э. Стенберг.

#### 1960 год

45. Театр им. М. Н. Ермоловой. Москва. М. Шатров. «Глеб Космачев». Художник В. Ворошилов. Композитор Д. Шостакович.

#### 1961 год

46. Театр им. И. Франко. Киев. Вс. Вишневский. «Оптимистическая трагедия». Художник Д. Боровский. Композитор В. Рождественский.

#### 1962 год

47. Малый театр. Москва. М. Лермонтов. «Маскарад». Художник Э. Стенберг. Музыка С. Прокофьева.

48. Малый театр. Москва. С. Алешин. «Палата». Художники Ю. Арндт и М. Попков. Композитор Р. Леденев.

#### 1963 год

49. Театр им. Леси Украинки. Киев. М. Горький. «На дне». Художник Д. Боровский. Композитор Л. Соковнин.

#### 1964 год

50. Малый театр. Москва. С. Алешин. «Главная роль». Художники Л. Варпаховский и В. Клотц. Композитор Р. Леденев.

#### 1965 год

51. МХАТ. Москва. М. Шатров. «Шестое июля». Художник В. Ворошилов. Композитор Н. Сидельников.

52. Малый театр. Москва. Э. Де Филиппо. «Рождество в доме синьора Купьелло». Художник Л. Вегенер. Композитор Л. Солин.

#### 1966 год

53. Театр им. Моссовета. Москва. Дж. Патрик. «Странная миссис Сэвидж». Художник Л. Вегенер.

#### **{275}** 1967 год

54. Малый театр. Москва. Вс. Вишневский. «Оптимистическая трагедия». Художник Д. Боровский. Композитор Л. Солин.

55. Малый театр. Москва. С. Алешин. «Дипломат». Художник В. Клотц. Композитор А. Паппе.

56. МХАТ. Москва. М. Булгаков. «Дни Турбиных». Художник Д. Боровский.

#### 1968 год

57. Малый театр. Москва. Жан Ануй. «Путешественник без багажа». Художник Л. Вегенер. Музыка Р. Шумана.

58. Театр Народной Армии. София. М. Горький. «На дне». Художник Д. Боровский. Композитор Л. Соковнин.

#### 1969 год

59. Малый театр. Москва. А. Островский. «Бешеные деньги». Художник Э. Стенберг.

#### 1970 год

60. Малый театр. Москва. К. Симонов. «Так и будет». Художники В. Клотц и Л. Варпаховский.

#### 1971 год

61. Театр им. Евг. Вахтангова. Москва. А. Арбузов. «Выбор». Художник Д. Боровский. Композитор Д. Кривицкий.

#### 1972 год

62. Театр им. Евг. Вахтангова. Москва. М. Себастиан. «Игра в каникулы». Художники Ю. Арндт и М. Попков. Композитор Д. Кривицкий.

63. Театр им. К. С. Станиславского. Москва. Р. Нэш. «Продавец дождя». Художник Д. Боровский. Композитор Д. Кривицкий.

#### 1974 год

64. Театр им. Евг. Вахтангова. Москва. А. Гребнев. «Из жизни деловой женщины». Художник Г. Сумбаташвили. Композитор Д. Кривицкий.

#### 1975 год

65. Театр им. К. С. Станиславского. Москва. А. Островский. «Волки и овцы». Художник Э. Стенберг.

## II. Незавершенные работы

#### 1946 год

1. Муздрамтеатр им. М. Горького. Магадан. О. Уайльд. «Как важно быть серьезным». Художник В. Шухаев.

#### 1958 год

2. Театр им. М. Н. Ермоловой. Москва. А. Володин, «Пять вечеров».

#### 1960 год

3. Театр им. М. Н. Ермоловой. Москва. Н. Гоголь. «Ревизор». Художник Л. Вегенер.

#### 1961 год

4. Театр им. И. Франко. Киев. Э. Хемингуэй. «Пятая колонна». Художник Л. Вегенер.

#### **{276}** 1963 год

5. Театр им. Леси Украинки. Киев. Ж. Фермо. «Дом, где хлопают двери». Художник Д. Боровский.

#### 1964 год

6. Театр им. Леси Украинки. Киев. Б. Брехт. «Трехгрошовая опера». Художник Д. Боровский. Композитор Курт Вейль.

#### 1970 год

7. МХАТ (к гастролям в Англии). М. Шатров. «Шестое июля» (вторая редакция). Художник Д. Боровский. Музыка Д. Шостаковича.

#### 1976 год

8. Театр им. Моссовета. Москва. П. Устинов. «На полпути к вершине». Художник М. Попков.

# **{277}** Библиографическая справка

ЗАМЕТКИ ПРОШЛЫХ ЛЕТ. Впервые опубликовано в сборнике «Встречи с Мейерхольдом». ВТО, 1967. Печатается в дополненном виде.

УТЕРЯННЫЕ АЛЬБОМЫ. Впервые опубликовано в журнале «Театр», 1972, № 1.

О ТЕАТРАЛЬНОСТИ МУЗЫКИ И О МУЗЫКАЛЬНОСТИ ТЕАТРА. Впервые опубликовано в кн.: В. Э. Мейерхольд. Творческое наследие. М., ВТО. 1978. Печатается в значительно дополненном виде.

ДИАГОНАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ. Впервые опубликовано в журнале «Театр и драматургия», 1934, № 2. Печатается в переработанном и дополненном виде.

ДОРОГИ РАСХОДЯТСЯ. Впервые опубликовано в сборнике «Режиссерское искусство сегодня». М., «Искусство». 1962. Печатается в переработанном виде.

ЗА БЛЕСТЯЩИЕ ДАРОВАНИЯ. Впервые опубликовано в журнале «Театр», 1959, № 6.

ПАРТИТУРА СПЕКТАКЛЯ. Впервые опубликовано в журнале «Театр», 1973, № 11. Печатается в дополненном виде.

ЗАМЕТКИ О РЕЖИССУРЕ. Выступление на режиссерской конференции Украины в Киеве. 13 мая 1972 г. Публикуется впервые (в сокращенном виде напечатано в журнале «Театральная жизнь», 1972, № 17).

ПРЕОДОЛЕНИЕ ТРАДИЦИИ. Доклад, прочитанный в Киевском театральном институте им. Карпенко-Карого 21 марта 1961 г. (к постановке «Оптимистической трагедии» в Театре им. И. Франко). Публикуется впервые.

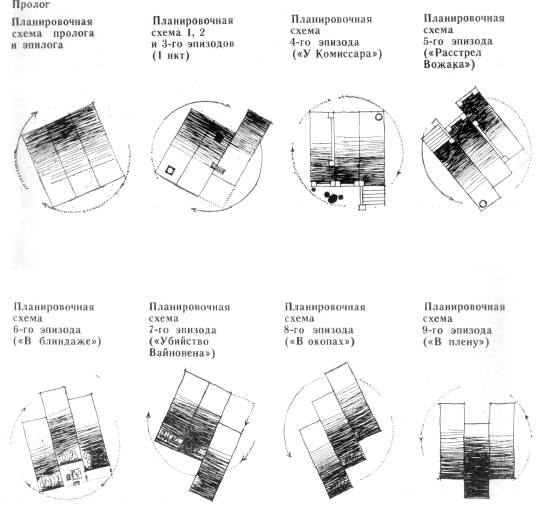
ЗАДАЧА СО МНОГИМИ НЕИЗВЕСТНЫМИ. Экспликация к постановке «Маскарада» в Малом театре (15 сентября 1961 г.) с дополнениями из речи на конференции ВТО, посвященной театру Лермонтова (25 ноября 1964 г.). Публикуется впервые.

ВЕЛИЧИНЫ ПОСТОЯННЫЕ И ПЕРЕМЕННЫЕ. Экспликация к постановке спектакля «На дне» в Театре им. Леси Украинки. 1963 г. Публикуется впервые.

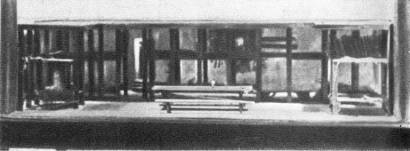
ДВА ПРОСТРАНСТВЕННЫХ РЕШЕНИЯ ПЬЕСЫ «ШЕСТОЕ ИЮЛЯ». В журнале «Сценическая техника и технология», 1965, № 3, под заглавием: «Работа над пространственной композицией спектакля “Шестое июля” в Художественном театре» была напечатана первая часть этой статьи. Часть вторая публикуется впервые.

РЕЖИССЕРСКИЕ РАБОТЫ. Публикуется впервые.

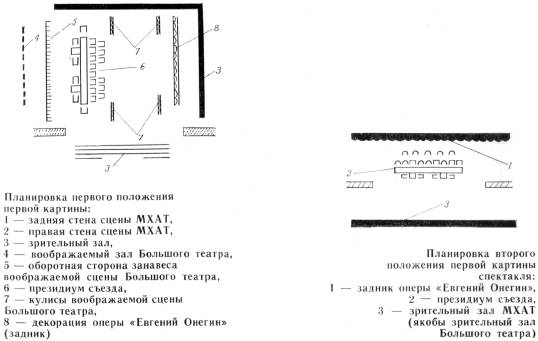
Вклейка



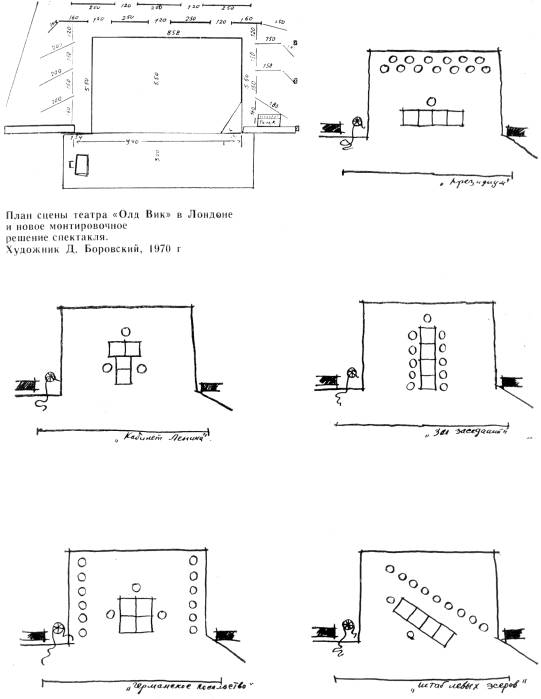
Вс. Вишневский. ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ. Малый театр. Москва, 1967



М. Горький. НА ДНЕ. Театр имени Леси Украинки. Киев, 1963  
Макет декорации. Художник Д. Боровский



М. Шатров. ШЕСТОЕ ИЮЛЯ. МХАТ, 1965



М. Шатров. ШЕСТОЕ ИЮЛЯ. МХАТ, 1965

1. Об этом подробно рассказано в статье «Утерянные альбомы» (см. с. 43). [↑](#footnote-ref-2)
2. Об истории с ресторанным медведем вспоминает в своих записках А. Гладков. Этот эпизод сохранился в его памяти не совсем точно. В 1974 году я читал лекцию по режиссуре в Институте по повышению квалификации Министерства культуры СССР. Ко мне подошел один из слушателей, пожилой человек, напомнивший мне подробности этой истории. Он оказался тем самым студентом ЦЕТЕТИСа Г. С. Агеевым, который получил двадцать пять рублей. [↑](#footnote-ref-3)
3. Я говорю о трехчастном сонатном цикле для большей наглядности примера; четырехчастная форма, в которой добавляется скерцо или пьеса танцевального характера, не меняет принципа разделения быстрых частей частью медленной. [↑](#footnote-ref-4)
4. Эйзенштейн С. Избр. произведения в шести томах. М., «Искусство», 1964 – 1971. Т. 5, с. 306 – 907. Далее везде при ссылке на это издание будет указано: Эйзенштейн С., т. …, с. … [↑](#footnote-ref-5)
5. Мой страх с каждым шагом растет *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-6)
6. Эйзенштейн С., т. 4, с. 83. [↑](#footnote-ref-7)
7. Эйзенштейн С., т. 4, с. 81. [↑](#footnote-ref-8)
8. Там же. [↑](#footnote-ref-9)
9. Эйзенштейн С., т. 4, с. 86. [↑](#footnote-ref-10)
10. Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 2. М., «Искусство», 1968, с. 422. Далее везде при ссылке на это издание будет указано: Мейерхольд, ч. …, с. … [↑](#footnote-ref-11)
11. Эйзенштейн С, т. 1, с. 418. [↑](#footnote-ref-12)
12. «Литературная газета», 12 марта 1934 г. [↑](#footnote-ref-13)
13. Любопытно отметить, что когда в 1924 году режиссеру Бернгарду Райху поручили поставить «Даму с камелиями» в берлинском Немецком театре, он обратился с просьбой к своему молодому другу, тогда еще только начинающему драматургу Бертольту Брехту с просьбой переработать драму А. Дюма. Брехт согласился и сделал переработку. К сожалению, рукопись эта пропала. Райх вспоминает, что Брехт, как впоследствии и Мейерхольд, перенес время действия в «канун франко-прусской войны, когда в разгульном Париже разнузданный канкан давно сменил утонченный вальс» (Райх Б. Брехт. ВТО, 11960, с. 33). Поразительно почти буквальное совпадение с мейерхольдовскими мотивировками. [↑](#footnote-ref-14)
14. Мейерхольд, ч. 2, с. 341. [↑](#footnote-ref-15)
15. Беседа с профессором Джиллеттом дана в записи А. В. Февральского. [↑](#footnote-ref-16)
16. Мейерхольд, ч. 2, с. 500. [↑](#footnote-ref-17)
17. Подробную характеристику образа де Варвиля, содержащуюся в письме к В. Я. Шебалину, см. на с. 81. [↑](#footnote-ref-18)
18. Мейерхольд, ч. 2, с. 287. [↑](#footnote-ref-19)
19. Мейерхольд, ч. 2, с. 289. [↑](#footnote-ref-20)
20. Мейерхольд, ч. 2, с. 461. [↑](#footnote-ref-21)
21. Мейерхольд, ч. 2, с. 505 – 506. В примечании к этой публикации сказано, что не удалось установить, с выпускниками какого именно учебного заведения была проведена беседа. На основании свидетельства Г. Товстоногова, присутствовавшего на этой беседе, выяснилось, что она была проведена Мейерхольдом с режиссерами-выпускниками ГИТИСа. [↑](#footnote-ref-22)
22. ЦГАЛИ, фонд 998. [↑](#footnote-ref-23)
23. Мейерхольд, ч. 2, с. 503. [↑](#footnote-ref-24)
24. Сб. «Илья Сац». М., «Советский композитор», 1968, с. 56. [↑](#footnote-ref-25)
25. В. И. Немирович-Данченко. Заметка о Саце Илье Александровиче. — Музей МХАТ. [↑](#footnote-ref-26)
26. Сб. «Илья Сац», с. 97. [↑](#footnote-ref-27)
27. Сб. «Илья Сац», с. 42. [↑](#footnote-ref-28)
28. Сб. «Илья Сац», с. 102. [↑](#footnote-ref-29)
29. В. Я. Шебалин. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., «Советский композитор», 1970, с. 307. [↑](#footnote-ref-30)
30. Впоследствии эти воспоминания были опубликованы в сб.: В. Я. Шебалин. Литературное наследство. М., «Советский композитор», 1975, с. 33. *(Прим. ред.)* [↑](#footnote-ref-31)
31. После написания этих строк Шебалину, незадолго до смерти, все же удалось сюиту закончить. [↑](#footnote-ref-32)
32. В. Я. Шебалин. Статьи. Воспоминания. Материалы, с. 255. [↑](#footnote-ref-33)
33. Мейерхольд, ч. 2, с. 342. [↑](#footnote-ref-34)
34. Из личного архива А. Г. Паппе. [↑](#footnote-ref-35)
35. Мейерхольд, ч. 2, с. 287. [↑](#footnote-ref-36)
36. Мейерхольд, ч. 2, с. 287 – 292 и В. С. Мейерхольд. Переписка… М., «Искусство», 1976, с. 326 – 329 и 330 – 331. [↑](#footnote-ref-37)
37. «Медленный вальс» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-38)
38. ЦГАЛИ, фонд 963, опись 1, ед. хр. 781. [↑](#footnote-ref-39)
39. «Приглашение к вальсу» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-40)
40. Эстрадные певцы и певицы *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-41)
41. ЦГАЛИ, фонд № 232, опись 3, д. 5. [↑](#footnote-ref-42)
42. Артюр, Джиголо, Адель — персонажи, введенные в пьесу В. Э. Мейерхольдом. [↑](#footnote-ref-43)
43. «Нувелист», ежемесячный нотный журнал для фортепиано и пения. Музыкально-театральная газета под ред. К. И. Бернгарда. СПб., 1902. [↑](#footnote-ref-44)
44. Мой страх с каждым шагом растет *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-45)
45. «Сто дев» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-46)
46. Здесь у Мейерхольда описка. На сцене в это время на рояле играл Варвиль. [↑](#footnote-ref-47)
47. «Момент вальса» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-48)
48. «В сельском домике» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-49)
49. ЦГАЛИ, фонд 998. [↑](#footnote-ref-50)
50. Мрачно, скорбно *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-51)
51. «Монолог полковника Шабера» *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-52)
52. ЦГАЛИ, фонд 963, опись 1, ед. хр. 776. [↑](#footnote-ref-53)
53. «Песня и музыка» *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-54)
54. Речь идет о песне Галя «Mädchen mit dem roten Mundchen» («Девушка с алыми губками» — *нем*.). [↑](#footnote-ref-55)
55. Шебалин соглашался на подобные предложения неохотно, но понимал, что в условиях театра они бывают неизбежными. [↑](#footnote-ref-56)
56. Мейерхольд, ч. 2, с. 66 – 67. [↑](#footnote-ref-57)
57. «Песни любви» *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-58)
58. «Лебедь» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-59)
59. ЦГАЛИ, фонд 963, опись 1, ед. хр. 776. [↑](#footnote-ref-60)
60. «Грезы любви» *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-61)
61. ЦГАЛИ, фонд 963, опись 1, ед. хр. 780, лист 51. [↑](#footnote-ref-62)
62. Эйзенштейн С., т. 5, с. 463. [↑](#footnote-ref-63)
63. Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. М., Музгиз, 1961, с. 251. [↑](#footnote-ref-64)
64. Эйзенштейн С., т. 5, с. 465. [↑](#footnote-ref-65)
65. ЦГАЛИ, фонд 998. [↑](#footnote-ref-66)
66. Волконский С. Человек на сцене. Пб., 11912, с. 154. [↑](#footnote-ref-67)
67. Мейерхольд, ч. 2, с. 304. [↑](#footnote-ref-68)
68. «Пиковая дама». Сборник статей. Л., 1935, с. 41. [↑](#footnote-ref-69)
69. «Пиковая дама». Сборник статей. Л., 1935, с. 10 и 11. [↑](#footnote-ref-70)
70. Мейерхольд, ч. 2, с. 166. [↑](#footnote-ref-71)
71. Мейерхольд, ч. 2, с. 506. [↑](#footnote-ref-72)
72. Встречи с Мейерхольдом. М., ВТО, 1967, с. 335 – 336. [↑](#footnote-ref-73)
73. ЦГАЛИ, фонд 998. [↑](#footnote-ref-74)
74. ЦГАЛИ, фонд 998. [↑](#footnote-ref-75)
75. ЦГАЛИ, фонд 998. [↑](#footnote-ref-76)
76. Мейерхольд, ч. 2, с. 81. [↑](#footnote-ref-77)
77. Мейерхольд, ч. 2, с. 156. [↑](#footnote-ref-78)
78. За первым тросом *(AB)* идет в несколько ином направлении второй трос. Мы его обозначаем на чертеже пунктиром, поскольку в общей композиции он выполняет функцию, не имеющую к нашей теме прямого отношения. [↑](#footnote-ref-79)
79. С этим вопросом тесно связано постоянное обращение Мейерхольда к круговой дороге-лестнице. В ряде спектаклей мы видим, что дорога-лестница имеет, как правило, одинаковое направление и подъем. Линия диагонали всегда возникает в композиции этих спектаклей как радиус или диаметр основного мотива конструкции. [↑](#footnote-ref-80)
80. Гете. Правила для актеров. — «Театр и драматургия», 1933, № 8. [↑](#footnote-ref-81)
81. В задачу настоящей статьи не входит анализ принципов статической композиции с точки зрения раскрытия идеи символических драм. Считаем необходимым только заметить, что стиль Метерлинка несомненно способствовал развитию данного метода сценической композиция («неподвижный» театр). [↑](#footnote-ref-82)
82. Мейерхольд, ч. 1, с. 251. [↑](#footnote-ref-83)
83. Эйзенштейн С., т. 4, с. 597. [↑](#footnote-ref-84)
84. Там же, с. 596. [↑](#footnote-ref-85)
85. Эйзенштейн С., т. 4, с. 603 – 604. [↑](#footnote-ref-86)
86. Эйзенштейн С., т. 4, с. 603. [↑](#footnote-ref-87)
87. Эйзенштейн С., т. 4, с. 603. [↑](#footnote-ref-88)
88. Там же, с. 604. [↑](#footnote-ref-89)
89. Эйзенштейн С., т. 4, с. 604. [↑](#footnote-ref-90)
90. Приказ по НИЛу № 103‑а, пункт 10. ЦГАЛИ, фонд 963, ед. хр. 1606. [↑](#footnote-ref-91)
91. «В спорах о театре». Сб. статей. «Книгоиздательство писателей в Москве», 1914. [↑](#footnote-ref-92)
92. «Искусство кино», 1959, № 11. [↑](#footnote-ref-93)
93. Южин-Сумбатов А. И. Записи. Статьи. Письма. М., «Искусство», 1951, с. 358. [↑](#footnote-ref-94)
94. Мейерхольд, ч. 1, с. 120. [↑](#footnote-ref-95)
95. Станиславский К. С. Собр. соч. в восьми томах, т. 1. М., «Искусство», 1954, с. 243. Далее везде будет указано: Станиславский К. С., т. …, с. … [↑](#footnote-ref-96)
96. Станиславский К. С., т. 6, с. 217. [↑](#footnote-ref-97)
97. Статья была впервые опубликована в 1959 году. [↑](#footnote-ref-98)
98. За годы, прошедшие после публикации этой статьи, в Москве возникли два новых интересных театра — «Современник» и Театр на Таганке. Это весьма радостное явление лишний раз подтверждает правильность наших рассуждений. Оба молодых коллектива возникли при школах театров, как некогда возникали студии МХАТа («Современник» — при школе Художественного, Театр на Таганке — при школе Вахтанговского). Являясь коллективами единомышленников, они могли избрать в своем развитии два пути: либо путь Первой студии, либо путь Второй студии МХАТ; молодые театры пошли по пути Первой студии. [↑](#footnote-ref-99)
99. Развитие кинематографа, несомненно, внесло значительный вклад в сохранность произведений театрального искусства, но о недостаточности этого способа фиксации — несколько дальше. [↑](#footnote-ref-100)
100. Ряд сведений, приводимых мною, взят из труда Н. Иванова «Опыт создания театральной семейографии», опубликованного в сборнике «Театральный Октябрь», 1926, и из книга С. Лисициан «Запись движения (Кинетография)». М.‑Л., «Искусство», 1940. [↑](#footnote-ref-101)
101. Сцена из четвертого акта «Дамы с камелиями». Конец диалога Маргерит с доктором и выход Гюстава. [↑](#footnote-ref-102)
102. Подробно о конструкции «Ходомера» и о принципах его работы я написал в свое время статью, опубликованную в газете «Советское искусство» 23 декабря 1935 года. [↑](#footnote-ref-103)
103. Лурия А. Р. Маленькая книжка о большой памяти. Изд‑во МГУ, 1968. [↑](#footnote-ref-104)
104. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, «Ээсти Раамат», 1973, с. 7 – 9. [↑](#footnote-ref-105)
105. Продолжая пример Ю. Лотмана с дорожными знаками, я полагаю, что знак направления движения (прямая стрелка — движение вперед, стрелка с поворотом направо или налево — указание поворота) также следует отнести к знакам условно-изобразительным. [↑](#footnote-ref-106)
106. К слову сказать, сотрудники ЦГАЛИ, решив, что допущена опечатка, в каталоге исправили слово «цезурованный» на «цензурованный». [↑](#footnote-ref-107)
107. О том, как много может дать актеру для познания характера человека изучение его почерка (учет расстановки и начертания слов), рассказывает М. И. Ромм в статье о своей работе с Б. В. Щукиным над ролью Ленина: «… Работая над образом Ленина, Щукин всюду, где только мог, выискивал ленинское, то есть особенное, своеобычное, ни на кого не похожее. Помню, как он штудировал речи Ленина и особенно его записочки, стараясь восстановить по оборотам фраз характерные для Ильича интонационные ходы. В самом деле, всмотревшись пристально в подлинник ленинской записки, можно как бы услышать ее: вот два слова выхвачены и подчеркнуты трижды, жирно, а тут почерк делается вдруг более крупным, размашистым, и эта фраза, подчеркнутая сплошной линией, потом написана мельче, спокойнее… Сейчас, глядя на такую записку, я уже не могу не слышать ее, но, по правде говоря, слышу я, как прочитал бы ее именно Щукин. Он с поразительной интуицией переводил ленинское написанное в живую характерную речь» (Михаил Ромм. Беседы о кино. М., «Искусство», 1954, с. 51). [↑](#footnote-ref-108)
108. Часть звуковой пленки мейерхольдовского «Предложения», записанного нами на «Мосфильме» весной 1935 года, хранится в Театральном музее имени Бахрушина. [↑](#footnote-ref-109)
109. 1. Первое движение на плане V означает пересаживание на диване от его центра к правой стороне. Это условное обозначение сидящей женской фигуры (сравнить на плане VI усаживание на диван мужской фигуры).

     2. Маргерит берет в правую руку бокал вина, стоящий на столе (в партитуре это действие отмечено звездочкой, то есть знаком, требующим дополнительной расшифровки путем описания).

     3. На плане V в глубине стоят рядом две фигуры — женская и мужская. Дугообразное основание треугольника принято для изображения женской спины.

     4. Из партитуры видно, что в этой сцене тексту предшествовала игровая пауза длительностью 8,5 секунды. [↑](#footnote-ref-110)
110. Мясников Л. Л. Объективное распознание звуков речи. — ЖТФ, 1943, № 3. [↑](#footnote-ref-111)
111. Мейерхольд, ч. 1, с. 131. [↑](#footnote-ref-112)
112. Мейерхольд, ч. 2, с. 444. [↑](#footnote-ref-113)
113. Мейерхольд, ч. 2, с. 501. [↑](#footnote-ref-114)
114. По преимуществу *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-115)
115. Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие. Т. 2, с. 121. [↑](#footnote-ref-116)
116. Станиславский К. С., т. 1, с. 200. [↑](#footnote-ref-117)
117. Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие. Т. 2, с. 117. [↑](#footnote-ref-118)
118. Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. ГИХЛ, 1938, с. 122. [↑](#footnote-ref-119)
119. Станиславский К. С., т. 5, с. 331. [↑](#footnote-ref-120)
120. Станиславский К. С., т. 1, с. 201. [↑](#footnote-ref-121)
121. «Чайка» в постановке Московского Художественного театра. «Искусство», 1938, с. 47. [↑](#footnote-ref-122)
122. Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие. Т. 2, с. 136. [↑](#footnote-ref-123)
123. Там же, с. 140. [↑](#footnote-ref-124)
124. «Чайка» в постановке Московского Художественного театра, с. 185. [↑](#footnote-ref-125)
125. Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие. Т. 2, с. 136. [↑](#footnote-ref-126)
126. Ежегодник МХАТ за 1949 – 1950 гг., с. 151. [↑](#footnote-ref-127)
127. Леонидов Л. М. Воспоминания, статьи, беседы, переписка. М., «Искусство», 1969, с. 330. [↑](#footnote-ref-128)
128. Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. ГИХЛ, 1938, с. 126. [↑](#footnote-ref-129)
129. Вишневский В. Собр. соч., т. 6. М., Гослитиздат, 1961, с. 18. [↑](#footnote-ref-130)
130. «Октябрь», 1956. № 11, с. 187. [↑](#footnote-ref-131)
131. Вишневский В. Оптимистическая трагедия. М., ГИХЛ, 1933, с. 108. [↑](#footnote-ref-132)
132. Там же, с. 84. [↑](#footnote-ref-133)
133. Сб. «Звенья», № 2. М.‑Л., «Academia», 1933, с. 593. [↑](#footnote-ref-134)
134. Мышковская Л. Работа Толстого над произведением. М., «Федерация», 1931, с. 67 и 72. [↑](#footnote-ref-135)
135. «Литературная учеба», 1931, № 8. [↑](#footnote-ref-136)
136. Вишневский В. Оптимистическая трагедия, с. 87. [↑](#footnote-ref-137)
137. «Театр и драматургия», 1934, № 2, с. 8. [↑](#footnote-ref-138)
138. Там же, с. 9. [↑](#footnote-ref-139)
139. Вишневский В. Собр. соч., т. 1, с. 575. [↑](#footnote-ref-140)
140. Вишневский В. Оптимистическая трагедия, с. 89. [↑](#footnote-ref-141)
141. Речь идет о постановке в Киевском театре имени И. Франко в 1961 году. Вторично спектакль был мною осуществлен в Московском Малом театре в 1967 году. [↑](#footnote-ref-142)
142. Этот удивительный сценический эффект осуществляется с помощью оголенной спирали, проложенной вдоль рампы, которая присыпана порошком «кинодыма». Он начинает клубиться и подниматься вверх всякий раз, когда через спираль проходит электроток. Одной зарядки хватает на пять-шесть включений. При выключении тока дым прекращается. К сожалению, задуманный эффект был достигнут только в московской постановке 1967 года. [↑](#footnote-ref-143)
143. «Октябрь», 1966, № 11, с. 168. [↑](#footnote-ref-144)
144. «Новый мир», 1933, № 2. [↑](#footnote-ref-145)
145. Вишневский В. Собр. соч., т. 1, с. 218. [↑](#footnote-ref-146)
146. Вишневский В. Оптимистическая трагедия. М., ГИХЛ, 1933, с. 108. [↑](#footnote-ref-147)
147. Вишневский В. Оптимистическая трагедия. М., ГИХЛ, 1933, с. 101 и 104 – 105. [↑](#footnote-ref-148)
148. Вишневский В. Оптимистическая трагедия. «Театр и драматургия», 1934, № 2, с. 1. [↑](#footnote-ref-149)
149. Вишневский В. Оптимистическая трагедия, с. 97 – 98. [↑](#footnote-ref-150)
150. Вишневский В. Оптимистическая трагедия, с. 88. [↑](#footnote-ref-151)
151. Герцен А. И. О развитии революционных идей в России (пер. с франц.). Собр. соч. в 30‑ти томах, т. 7. М., Изд‑во АН СССР, 1956, с. 214. [↑](#footnote-ref-152)
152. Лермонтов М. Ю. Соч. в 6‑ти томах, т. 5. Изд‑во АН СССР, 1956, с. 741. [↑](#footnote-ref-153)
153. Мейерхольд, ч. 1, с. 182. [↑](#footnote-ref-154)
154. ВТО. Кабинет русской классики. Материалы по «Маскараду» (стенограмма). [↑](#footnote-ref-155)
155. «Известия», 1964, 29 февраля, № 52. [↑](#footnote-ref-156)
156. Мейерхольд, ч. 1, с. 297 – 298. [↑](#footnote-ref-157)
157. Мейерхольд, ч. 1, с. 296. [↑](#footnote-ref-158)
158. Мейерхольд, ч. 1, с. 299. [↑](#footnote-ref-159)
159. ЦГАЛИ, фонд 998. [↑](#footnote-ref-160)
160. Мейерхольд, ч. 1, с. 299. [↑](#footnote-ref-161)
161. ЦГАЛИ, фонд 998. [↑](#footnote-ref-162)
162. Мейерхольд, ч. 1, с. 298. [↑](#footnote-ref-163)
163. ЦГАЛИ, фонд 998. [↑](#footnote-ref-164)
164. История русской литературы. Т. 1. М., Гослитиздат, 1939, с. 165. [↑](#footnote-ref-165)
165. ЦГАЛИ, фонд 998. [↑](#footnote-ref-166)
166. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10‑ти томах, т. X. М.‑Л., Изд‑во АН СССР, 1951, с. 43. [↑](#footnote-ref-167)
167. В повести «Маскарад», подписанной фамилией «Неверин», по-видимому, псевдонимом, напечатанной в журнале «Библиотека для чтения» за 1839 год, мы читаем: «“Маскарад”, как известно, свет наизнанку. Мужчины скромничают и порою даже краснеют. Женщины бегают за мужчинами, шепчут им любовные признания, назначают свидания, упрекают в ветрености». [↑](#footnote-ref-168)
168. «ПЭКСА» — Первый экспериментальный камерный синтетический ансамбль, организованный мною в 1925 году из студентов Московской консерватории. А. Г. Паппе был одним из основателей и инструментовщиков этого оркестра. [↑](#footnote-ref-169)
169. Афанасьев-Чужбинский А. С. Собр. соч., т. 5. СПб., 1890 – 1892, с. 202 – 203. [↑](#footnote-ref-170)
170. В этих репликах и далее стихи Лермонтова распределены среди добавленного количества персонажей для осуществления задуманной мизансцены сплетни. [↑](#footnote-ref-171)
171. Центральный театральный музей имени Бахрушина. Отдел рукописей. Неопубликованные дневники В. А. Теляковского. Запись от 6 февраля 1903 года. [↑](#footnote-ref-172)
172. Телешов Н. Записки писателя. М., Гослитиздат, 1953, с. 102. [↑](#footnote-ref-173)
173. Горький. Сборник статей и воспоминаний. М., ГИЗ, 1928, с. 172. [↑](#footnote-ref-174)
174. Горький А. М. Собр. соч., т. 26. 1953, с. 423, 425, 426. [↑](#footnote-ref-175)
175. Впервые об этом убедительно написал Ю. Юзовский. [↑](#footnote-ref-176)