**Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний** / Ред. кол. М. А. Валентейн, П. А. Марков, Б. И. Ростоцкий, А. В. Февральский, Н. Н. Чушкин. Ред.‑сост. Л. Д. Вендровская. М.: ВТО, 1967. 622 с.

К читателям 5 [Читать](#_Toc218770683)

*П. Марков*. О Вс. Э. Мейерхольде 14 [Читать](#_Toc218770684)

Мы знали Мейерхольда

*А. Остужев*. Дни юности 25 [Читать](#_Toc218770687)

*О. Книппер-Чехова*. Желанная встреча 26 [Читать](#_Toc218770688)

*В. Качалов*. Стремительный бег 28 [Читать](#_Toc218770689)

*В. Веригина*. По дорогам исканий 31 [Читать](#_Toc218770690)

*А. Дейч*. Немногое, что память сохранила… 61 [Читать](#_Toc218770691)

*В. Бебутов*. Неутомимый новатор 67 [Читать](#_Toc218770692)

*А. Смирнова*. В студии на Бородинской 84 [Читать](#_Toc218770693)

*А. Грипич*. Учитель сцены 114 [Читать](#_Toc218770694)

*Е. Тиме*. Вдохновение и мастерство 146 [Читать](#_Toc218770695)

*Николай Петров*. Неисчерпаемость творчества 154 [Читать](#_Toc218770696)

*Н. Голубенцев*. Из дневника актера 164 [Читать](#_Toc218770697)

*А. Винер*. В Крыму 173 [Читать](#_Toc218770698)

*А. Февральский*. В начале двадцатых годов и позже 179 [Читать](#_Toc218770699)

*Сергей Юткевич*. Доктор Дапертутто, или Сорок лет спустя 207 [Читать](#_Toc218770700)

*Сергей Эйзенштейн*. Из автобиографических записок 219 [Читать](#_Toc218770701)

*Т. Каширина-Иванова*. Неустанные поиски 225 [Читать](#_Toc218770702)

*Назым Хикмет*. На службе революции 236 [Читать](#_Toc218770703)

*Ю. Завадский*. Отважный первооткрыватель 246 [Читать](#_Toc218770704)

*Игорь Ильинский*. Побеждающий Мейерхольд 250 [Читать](#_Toc218770705)

*Б. Захава*. Два сезона (1923 – 1925) 260 [Читать](#_Toc218770706)

*Рубен Симонов*. На репетиции у вахтанговцев 291 [Читать](#_Toc218770707)

*Алексей Файко*. Озеро Люль 297 [Читать](#_Toc218770708)

*Эраст Гарин*. О Мандате и о другом 309 [Читать](#_Toc218770709)

*Э. Каплан*. Режиссер и музыка 332 [Читать](#_Toc218770710)

*Илья Эренбург*. Старший друг 352 [Читать](#_Toc218770711)

*Юрий Олеша*. Любовь к Мейерхольду 361 [Читать](#_Toc218770712)

*Н. Басилов*. Первая постановка 365 [Читать](#_Toc218770713)

*Кукрыниксы*. В работе над «Клопом» 382 [Читать](#_Toc218770714)

*Илья Сельвинский*. Командарм 2 387 [Читать](#_Toc218770715)

*С. Вишневецкая*. Всеволод Мейерхольд и Всеволод Вишневский 397 [Читать](#_Toc218770716)

*Н. Чушкин*. В спорах о театре 415 [Читать](#_Toc218770717)

*М. Суханова*. Искусство преображения 432 [Читать](#_Toc218770718)

*Н. Боголюбов*. Революционная действительность 441 [Читать](#_Toc218770719)

*Юрий Герман*. Рождение чуда 446 [Читать](#_Toc218770720)

*Л. Свердлин*. Незабываемый урок 454 [Читать](#_Toc218770721)

*Л. Варпаховский*. Заметки прошлых лет 459 [Читать](#_Toc218770722)

*В. Громов*. 33 обморока 480 [Читать](#_Toc218770723)

*А. Гладков*. Мастер работает 489 [Читать](#_Toc218770724)

*М. Садовский*. Театральный чародей 504 [Читать](#_Toc218770725)

*Л. Снежницкий*. Последний год 529 [Читать](#_Toc218770726)

*М. Бархин, С. Вахтангов*. Незавершенный замысел 570 [Читать](#_Toc218770727)

*Г. Кристи*. Возвращение к Станиславскому 579 [Читать](#_Toc218770728)

*Ю. Бахрушин*. Станиславский и Мейерхольд 584 [Читать](#_Toc218770729)

*П. Румянцев*. В оперном театре имени К. С. Станиславского 590 [Читать](#_Toc218770730)

*Г. Крыжицкий*. Страницы из ненаписанной книги 601 [Читать](#_Toc218770731)

Указатель имен 609 [Читать](#_Toc218770732)

## **{****5}** К читателям

Предлагаемая вниманию читателей книга, подготовленная комиссией по творческому наследию Вс. Э. Мейерхольда, посвящена выдающемуся мастеру режиссуры, одному из крупнейших деятелей советского театра. Творчество Всеволода Эмильевича Мейерхольда неразрывно связано с первыми десятилетиями строительства нашего театра, одним из самых замечательных создателей которого он был.

Мейерхольд принадлежит к числу тех художников, которые заложили основы советского театра, чей вклад с первых же лет после победы Великой Октябрьской социалистической революции определял широкий — можно сказать смело — мировой резонанс нашего сценического искусства. С творческим опытом Мейерхольда в той или иной степени непосредственно связаны в своей художественной практике многие советские режиссеры — Н. П. Охлопков, Л. В. Варпаховский, В. Н. Плучек, Б. И. Равенских, В. Ф. Федоров. У Мейерхольда учились такие видные режиссеры советского кинематографа, как С. М. Эйзенштейн, С. И. Юткевич, Н. В. Экк. Через его школу прошли наши крупнейшие артисты — М. И. Бабанова, Н. И. Боголюбов, Э. П. Гарин, М. И. Жаров, И. В. Ильинский, С. А. Мартинсон, Д. Н. Орлов, Л. Н. Свердлин, М. М. Штраух. Участие в осуществленных им постановках было важным этапом в артистической деятельности таких мастеров, как М. И. Царев и Е. В. Самойлов.

С традицией Мейерхольда близко соприкасалось и творчество многих виднейших представителей передового зарубежного театра. Среди них можно назвать и тех, чей путь уже завершен, но чьи идеи продолжают оказывать воздействие на современный театр (Б. Брехт, Э.‑Ф. Буриан, Э. Пискатор), и тех кто и поныне продолжает активную и глубоко прогрессивную по своему значению деятельность.

В 1918 году Вс. Э. Мейерхольд вступил в Коммунистическую партию. Этот акт четкого политического самоопределения художника сам по себе имел немалое значение в пору, когда часть старой интеллигенции занимала еще выжидательную, а в иных случаях даже враждебную позицию по отношению к новой народной власти. К тому же свое политическое credo Мейерхольд в первые же советские годы с присущей ему энергией и темпераментом стремился подкрепить всей своей деятельностью. В одной из статей Мейерхольд писает, что его театру, «который служит и будет {6} служить делу Революции», нужны пьесы «тенденциозные, такие пьесы, которые имеют в виду одну только цель: служить делу революции»[[1]](#footnote-2). Со стремлением поставить искусство театра на службу революции и связаны наиболее сильные стороны режиссерской деятельности Мейерхольда, определившие его влияние на развитие советского и зарубежного прогрессивного сценического искусства.

Вместе с тем невозможно отделить творчество режиссера от исканий, характерных для развития театрального искусства в последние предреволюционные десятилетия. Без учета деятельности Мейерхольда вообще нельзя себе представить становления искусства режиссуры в том новом качестве, которое оно приобрело на рубеже XIX – XX веков, как, скажем, нельзя его себе представить без К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, Е. Б. Вахтангова, К. А. Марджанова, М. Рейнгардта и Б. Брехта. В то же время Мейерхольд занимает свое особое, отмеченное печатью резкого своеобразия место в ряду крупнейших мастеров мировой режиссуры. Его путь во многом и очень существенно отличен, например, от пути К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. И это отличие определяется не только хронологией — Мейерхольд начал свою артистическую деятельность как ученик Вл. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского, — но и различием позиций.

Мейерхольд был одним из учеников Вл. И. Немировича-Данченко по Филармоническому училищу и входил в ту группу молодых актеров, которые, объединившись с соратниками К. С. Станиславского, составили труппу открывшегося в 1898 году Московского Художественного театра. Однако в 1902 году Мейерхольд покинул Художественный театр, чтобы встать на путь самостоятельной режиссерской деятельности. Постепенно этот путь повел его в сторону от стиля раннего МХТ, к условному театру символистского толка. В короткий срок Мейерхольд стал самым ярким, наиболее широко известным и влиятельным его представителем. Помня об этом, нельзя, однако, не видеть в дореволюционной деятельности режиссера тех предпосылок, которые помогли ему не только остро ощутить новые возможности развития сценического искусства, открытые пролетарской революцией, но и найти свои пути сближения с новой, советской действительностью.

Едва ли не самой характерной особенностью творческой программы режиссера с первых же шагов его самостоятельной деятельности была постоянная, непримиримая и бескомпромиссная враждебность натуралистической буржуазно-мещанской драме и театру. Его сближение с символистской драмой объясняется прежде всего именно этой враждебностью. Мейерхольд и сам говорил об этом, например, в беседе с участниками художественной самодеятельности 27 мая 1936 года: «Я давно являюсь врагом натурализма, примерно с 1905 года, когда я начал писать статьи и выступать… я практически показывал, что такое антитеза [натурализма]»[[2]](#footnote-3). Далее режиссер самокритически подчеркивал, что эти неугомонные поиски антитезы натурализма и привели его в исторических обстоятельствах предреволюционного времени к символистской драме, потребовавшей, естественно, своих специфических средств сценического осуществления.

Как бы то ни было, лишь учитывая антинатуралистическую направленность исканий художника, можно понять, почему он с таким энтузиазмом ринулся в самую гущу борьбы за новый театр после победы социалистической революции.

Но, конечно, служение революции потребовало серьезной и глубокой перестройки и переоценки многого. Этот процесс был нелегким и протекал в творчестве Мейерхольда в острых противоречиях между пережитками старого символистского наследия и {7} тем новым, что входило в искания режиссера под прямым воздействием революционной действительности. Было бы совершенно неверным, не отвечающим исторической истине, представить его путь в советские годы прямым и гладким, свободным от заблуждения. Напомним, что в первые пореволюционные годы поиски Мейерхольдом путей к новому театру были осложнены увлечением футуристическими и конструктивными влияниями, о чем рассказывают и авторы публикуемых в сборнике материалов. И в то же время в самих противоречиях развития режиссуры Мейерхольда в советские годы как нельзя более убедительно раскрывается неуклонное обогащение его творчества под животворным воздействием социалистической революции. И это усиливает интерес к творчеству художника, прошедшего такой большой и трудный путь.

В свете сказанного ясно важное значение настоящего сборника, хотя он ни в какой мере и не претендует на исчерпывающее освещение, и тем более на исследование творчества Мейерхольда. Эта книга — не монография. Ее написали разные авторы — в ней нет и не может быть единой, последовательно развитой историко-театральной концепции. Сборник — лишь книга воспоминаний, своего рода «свидетельских показаний» сорока девяти современников, соратников и учеников Мейерхольда, порой по-разному оценивающих те или иные искания художника, людей, близко его знавших, соприкасавшихся с ним в работе и в жизни. Они представляют на суд читателя на суд истории то, что видели, что наблюдали, что знают по личному опыту. При всем различии этих свидетельств, при их неполноте, в своей совокупности они все же составляют достаточно широкую и насыщенную фактами картину, наглядно отражающую тот перелом, который совершался в развитии художника под влиянием Октябрьской революции.

Не только желание шире осветить тему творческой эволюции Мейерхольда, но и необходимость помочь читателю по возможности отчетливее ощутить этот перелом обязывала составителей посвятить начальную часть книги воспоминаниям, связанным с предреволюционным периодом жизни и деятельности режиссера, включая этапы его работы в Московском Художественном театре, в Товариществе новой драмы, Театре-студии на Поварской, театре В. Ф. Комиссаржевской, Териокском театре, в Александринском и Мариинском театрах и в Студии на Бородинской. Однако большая часть воспоминаний посвящена режиссерской работе Мейерхольда после Октября, главным образом в театре его имени, и — в финальном разделе — творческому сотрудничеству со Станиславским в последние годы жизни.

Статьи-воспоминания расположены в сборнике в хронологическом порядке. Учитывая неизбежные пробелы в характеристике тех или иных этапов режиссерской биографии Мейерхольда, мы стремились тем не менее к тому, чтобы перед читателем последовательно разворачивался путь исканий художника, чтобы в той мере, в какой это позволял собранный материал, была воссоздана, хотя бы в некоторых главных фактах, биография режиссера, чтобы были переданы черты его характера, неповторимой личности, художника с его пламенным темпераментом и неисчерпаемой фантазией.

При подготовке сборника мы старались избегать повторений, но вместе с тем в некоторых случаях рассказы об одних и тех же событиях, которые встретит читатель в различных воспоминаниях, были оправданы и даже необходимы для большей полноты и достоверности общей картины. Одни и те же факты освещаются иногда с разных сторон — авторы дополняют друг друга, внося новые штрихи в творческий портрет Мейерхольда.

Почти все воспоминания, за немногими исключениями, написаны специально для настоящего сборника и подавляющая их часть публикуется впервые. Лишь некоторые из них, уже после того как были получены редакцией, печатались в советских и зарубежных изданиях (это относится к воспоминаниям И. Эренбурга, Назыма {8} Хикмета, С. Эйзенштейна, А. Файко, Н. Петрова, Ю. Германа, Э. Каплана, Г. Кристи, А. Гладкова, А. Февральского). В книгу включены также статьи и отрывки, появившиеся еще при жизни Вс. Э. Мейерхольда в советских периодических изданиях (воспоминания А. Остужева, О. Книппер-Чеховой, В. Качалова, Ю. Олеши).

Облик Мейерхольда — актера Московского Художественного театра, ученика и соратника Вл. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского, уже задумывающегося, однако, о собственном пути в искусстве, несущего в себе тревогу, беспокойство, дух неугомонных исканий, возникает перед нами в открывающих книгу воспоминаниях А. Остужева, О. Книппер-Чеховой, В. Качалова.

Интересно свидетельство А. Остужева. Вспоминая о встрече с Мейерхольдом на заре его деятельности, артист рассказывает, как Мейерхольд «говорил о том, что русский театр вместе со всей русской жизнью не может дольше топтаться на одном месте… о том, что предстоят крупные бои за новый русский театр и что участниками этих боев будем мы все, каждый из нас».

В этих строчках перед нами предстает молодой Мейерхольд — характернейший представитель того типа актера, который складывался в Московском Художественном театре, — с присущей ему враждебностью пошлым актерским навыкам, интеллигентного в самом высоком смысле этого слова, видящего в театре не просто сферу применения своих профессиональных способностей, а прежде всего дело почетного и ответственного общественного служения.

Рассказы современников о начальной поре деятельности Мейерхольда заставляют вспомнить строки из его письма к А. П. Чехову от 18 апреля 1901 года, в котором, сообщая об избиении полицией участников сходки у Казанского собора 4 марта 1901 года, Всеволод Эмильевич писал: «Мне хочется пламенеть духом своего времени. Мне хочется, чтобы все служители сцены пришли к сознанию своей великой миссии. Меня волнуют мои товарищи, не желающие подняться выше кастовых, узких интересов, чуждые интересов общественности. Да, театр может сыграть громадную роль в перестройке всего существующего!»[[3]](#footnote-4)

Стремление к новому, рожденное чувством неудовлетворенности, желанием сделать более действенным искусство театра, и было движущим началом исканий Мейерхольда, предпринятых им после ухода из МХТ. Однако уже в пору работы в Товариществе новой драмы в этих исканиях постепенно обнаруживается очевидная двойственность. Если на первых порах деятельность Товарищества явилась прямым продолжением и развитием творческой программы Художественного театра, то постепенно в ней все более явственно стала проявляться тяга к новому символистскому репертуару, к отходу от узкобытового реализма в сторону подчеркнуто условных приемов постановки, подсказанных символистской драмой.

Уже в эту пору начинают исподволь складываться те принципы театральной эстетики Мейерхольда, которые приводят к попытке найти решение волнующих его творческих проблем под знаком символизма. Об этом можно судить по воспоминаниям В. Веригиной, В. Бебутова, А. Смирновой, А. Грипича и других авторов, характеризующих дореволюционный период режиссерской деятельности Мейерхольда. В них содержится богатый и разнообразный материал, помогающий понять, как совершался поворот в деятельности режиссера и к каким итогам он привел его на подступах к Октябрю 1917 года.

Воспоминания людей, сотрудничавших с Мейерхольдом в предреволюционную пору, позволяют судить не только о том, что определяло сложности его дальнейшего {9} пути уже в советские годы, но и о том, что подготавливало его сближение в недалеком будущем с революционной действительностью.

Многие факты и наблюдения, сообщаемые авторами, свидетельствуют о том, что осознание трагизма дореволюционной действительности все более властно овладевало художником, находя выражение в прорывах к большой и глубокой правде, выходя порой далеко за пределы эстетики условного театра, связанного с эстетикой символизма.

Так было, например, в последнем спектакле, осуществленном Мейерхольдом в предреволюционную пору, в самый канун Февральской революции, — в «Маскараде». Конечно, в этом спектакле, как и в «Дон-Жуане» Мольера или в «Грозе» Островского, поставленных на сцене того же Александринского театра до «Маскарада», сказались влияния символистского восприятия драмы. Но это вовсе не исчерпывало содержания режиссерского замысла и, пожалуй, именно применительно к «Маскараду» даже не было главным и решающим.

Спектакль действительно стал, как справедливо пишет в своих воспоминаниях, А. Смирнова, выражением стремления «сорвать маски, уничтожить в жизни тех дней [дореволюционных дней] тот маскарад, который губит все живое». Это было результатом последовательного осуществления замысла, положенного в основу спектакля. Работая над «Маскарадом», режиссер не упускал из виду той реальной исторической перспективы, в которой он воспринимал образы пьесы, включая и фигуру Неизвестного. Недаром в заметках Мейерхольда к первой сценической редакции «Маскарада» (они относятся к 1911 г.) можно найти, например, такие необыкновенно выразительные строки: «Смерть Пушкина и смерть Лермонтова — стоит вспомнить злые замыслы “света” тридцатых годов, — две смерти — лучшие источники для уяснения значительности и загадочности Неизвестного»[[4]](#footnote-5).

Характерно, что и в пору увлечения символистскими веяниями блестящий талант Мейерхольда-актера, всегда живший и в его режиссерском творчестве, оказывался в той или иной степени связанным с раскрытием большой внутренней психологической правды, в дореволюционную эпоху чаще всего имевшей глубоко трагический смысл. Это находило свое выражение в тех показах, которые всегда сопутствовали режиссерско-постановочной и педагогической работе Мейерхольда, составляя едва ли не одну из самых увлекательных ее особенностей. Об этом рассказывают авторы многих воспоминаний, в том числе и относящихся уже к советским годам.

Так на страницах воспоминаний возникают перед нами образы, созданные Мейерхольдом-актером, — например, равно трагические, при всем различии между ними, фигуры Пьеро в блоковском «Балаганчике» и Освальда в «Привидениях» Ибсена. Они стоят в одном ряду с образами, неожиданно рождавшимися в мгновенной импровизации-показе режиссера на репетиции, — образами, очерченными в лаконическом, но потрясающем по выразительности контуре. Вспомним хотя бы описание одной из таких импровизаций, в которой Мейерхольд, работая над этюдами по «Гамлету» в Студии на Бородинской, намечает остротрагический абрис образа, выступая в роли… Офелии. А. Смирнова пишет: «Меня поразило также, как менялось лицо Мейерхольда, вся его фигура: то мы видели перед собой нормального жизнерадостного человека, то ощущали помутившийся рассудок Офелии, и сцена сумасшествия в этом минутном показе была необыкновенной по совершенству».

Вполне прав А. Грипич, когда в своих воспоминаниях говорит о том, что «не всегда высказывания Мейерхольда того времени совпадали с его творческой практикой». {10} Грипич имеет в виду дореволюционную пору, но его наблюдение может быть отнесено в известной степени и к позднейшему периоду.

Дело в том, что Мейерхольд как художник, со всеми его противоречиями и крайностями, всегда был носителем куда более широких и многогранных творческих возможностей, чем совокупность сценических приемов, принятых им на вооружение на определенном этапе его деятельности. Та или иная театрально-эстетическая доктрина, казалось бы, без остатка захватывавшая режиссера на какое-то время, отнюдь не исчерпывала его творческих исканий и оказывалась лишь ступенью на пути неустанного движения вперед.

Но при всей крутизне и неожиданности поворотов этого пути в нем всегда жило то, что роднило Мейерхольда с К. С. Станиславским и что сделало возможным непосредственное творческое сближение двух художников на заключительном этапе деятельности обоих. Быть может, с особой наглядностью то, что роднило двух мастеров театра, раскрывалось именно в процессе репетиций Мейерхольда, в замечательных показах режиссера. Об этом хорошо говорит Н. В. Петров, свидетельствуя, что Мейерхольд «в своих показах раскрывал необычайно ярко и интересно грани жизни сценических образов».

О сближении Мейерхольда с К. С. Станиславским рассказано в замыкающих книгу воспоминаниях Г. Кристи, Ю. Бахрушина, П. Румянцева. Образ Мейерхольда, с огромной искренностью и страстностью заявляющего в публичном выступлении в Ленинграде в 1936 году о своей преданности Станиславскому, ярко воссоздан в воспоминаниях Н. Чушкина. В них к тому же интересно и по-новому рассказано и об отношении К. С. Станиславского к Мейерхольду.

В воспоминаниях, посвященных рассказу о деятельности Мейерхольда в советские годы, читатель найдет обширный материал, позволяющий судить о сложном пути режиссера, на котором было и то, что разделяло его со Станиславским, и то, что было связано с не раз проявлявшимся в его высказываниях полемическим, непримиримым отрицанием «школы переживания», с атаками на академические театры в первые годы после Октября, с футуристическими влияниями, а порой даже и с отголосками символистских концепций.

По самим свойствам своего артистического темперамента, по всему своему складу всегдашнего ниспровергателя норм и канонов полемиста и искателя Мейерхольд, как известно, нередко был склонен утверждать главенство своего режиссерского замысла, споря даже с самой драматургией, над которой он работал, властно подчиняя ее своему видению, порой даже ломая внутренние связи пьесы. Очень точное наблюдение делает в своих воспоминаниях В. Бебутов: «… в борьбе с так называемым “театром суфлера” Мейерхольд зачастую относился к материалу иных пьес (иногда и классического репертуара) как к предлогу для своего рода парафраз, транскрипций виртуозного блеска, подобных музыкальным транскрипциям Листа». Подтверждение тому читатель может найти на многих страницах сборника.

Но, обращая внимание на эту особенность режиссерского стиля Мейерхольда, нельзя не видеть и тех блестящих его побед, которые он одерживал, когда по-своему раскрывал содержание пьесы, выражая его с такой большой впечатляющей силой в яркой театральной форме. Так бывало не раз. Свидетельство тому мы находим прежде всего в воспоминаниях советских писателей, которым довелось сотрудничать с Мейерхольдом во время осуществления их произведений на сцене ТИМа. Сюда относятся статьи А. Файко, Ю. Олеши, И. Сельвинского, Ю. Германа. К ним примыкают воспоминания С. Вишневецкой.

Все эти свидетельства как нельзя более убедительно доказывают неразрывную связь Мейерхольда с советской драматургией, ее Нефедовыми представителями.

{11} О постоянстве и значении этих связей свидетельствуют и актеры, которые на протяжении многих лет работали с Мейерхольдом и не раз выступали в пьесах советских авторов, воплощенных на сцене ТИМа. Характерен вывод, к которому приходит в своих воспоминаниях Н. И. Боголюбов, утверждая, что создание советского репертуара было в центре внимания Мейерхольда и что в работе под руководством Всеволода Эмильевича над ролями в этом репертуаре артисту посчастливилось испытать незабываемые минуты творчества.

Боголюбов подкрепляет свой вывод рассказом о том, что в активном сотрудничестве режиссера, актера и автора пьесы рождались, например, такие примечательные спектакли, как «Последний решительный» Вс. Вишневского и «Вступление» Ю. Германа. Из этого рассказа мы отчетливо видим, что то или иное смелое и неожиданное решение режиссера рождалось из главной идейной задачи, стоявшей перед создателями спектакля.

Прекрасный тому пример — свидетельство о том, как возникла знаменитая сцена финальной картины «Последнего решительного» — сцена гибели старшины Бушуева, командира отряда военных моряков, вместе с пограничниками отражающих первый натиск врагов. Когда старшина Бушуев (его роль играл Боголюбов), истекая кровью, писал мелом на доске цифры, обозначавшие число граждан СССР, которые останутся в живых и будут сражаться и после гибели 27‑ми защитников пограничной заставы, то это был образ огромного внутреннего пафоса. Сцена вырастала в поэтическое обобщение, исполненное высокого героического смысла.

Читая строки воспоминаний Н. Боголюбова, мы ясно видим, что условность, несомненно присущая построению этой сцены, была необходимым органическим элементом раскрытия большой правды образа, возникавшего перед зрителем. Боголюбов вспоминает: «У актера была задача: силы оставляют моряка, но он борется, встает и падает, встает и падает, и наконец ему удается написать. Он преодолел боль, написал… Моряк Бушуев хотел этим сказать, что народ силен и встанет на защиту Родины как один. Нас миллионы и мы победим.

Эта пантомима без слов, вычисление на доске — целая гамма физических действий, борьба за каждую цифру, была построена как музыкальное произведение. Различные ритмы выражали усилие воли Бушуева — его борьбу…».

Не менее доказательны рассказы о работе Мейерхольда над постановкой «Вступления». О ней пишут кроме Боголюбова и автор пьесы Ю. Герман и исполнитель роли Гуго Л. Свердлин.

На примере «Вступления», быть может, особенно ясным становится то, как обогащал Мейерхольда своим острым и проницательным режиссерским видением материал драматургии, привнося нередко многое такое, что было неожиданностью даже для самого автора пьесы и что вместе с тем не только не нарушало внутреннего строя драматургического произведения, но, напротив, вело к его углублению. Работа с Мейерхольдом была для актера, а нередко и для автора пьесы своего рода «университетом». Об этом говорят многие участники сборника. Характерны заключительные строки Л. Свердлина, который пишет, завершая свой рассказ о работе над ролью Нунбаха во «Вступлении»: «… для меня лично работа над “Вступлением” навсегда осталась незабываемым уроком. Два листика эпизодической роли выросли в центральную роль благодаря режиссерскому гению и мастерству крупнейшего художника театра. Тогда я впервые понял, что такое трагедия и как ее надо играть».

Ценность воспоминаний, написанных непосредственными соратниками Мейерхольда, в том и заключается, что в них не только воссоздаются те или иные спектакли в их наиболее ярких и значительных эпизодах (так, в воспоминаниях Э. Гарина рельефно передана образная структура постановки «Мандата» Н. Эрдмана, в воспоминаниях {12} Б. Захавы — «Леса» А. Островского, М. Садовского — «Дамы с камелиями» и т. д.), но раскрывается и творческая лаборатория большого мастера режиссуры. Это позволяет представить не только результаты, но и средства их достижения, самые пути его неустанных творческих исканий и экспериментов.

Необыкновенно значительны свидетельства о творческой дружбе, на протяжении многих лет (вплоть до смерти автора «Мистерии-буфф», «Клопа» и «Бани») связывавшей Мейерхольда с Маяковским. О ней интересно рассказывают А. Февральский, Н. Басилов, художники Кукрыниксы.

Творческое содружество Мейерхольда с Маяковским было явлением глубоко закономерным. Об этом и говорят публикуемые в сборнике свидетельства современников. Мейерхольду было органически близко представление великого поэта революции о театре — трибуне и одновременно массовом зрелище. Масштабность Маяковского, смелая контрастность его красок — от высокой, истинно монументальной патетики-до разящей сатиры, до дерзкой буффонады — влекли режиссера. Опираясь на благодарный материал боевых пьес Маяковского, Мейерхольд поднимался в их воплощении до высоты больших и необыкновенно сценически впечатляющих, социально значительных обобщений. Ему, как никому другому, была дорога известная поэтическая формула Маяковского, родившаяся в ходе работы над постановкой «Бани» в ТИМе:

Театр  
 не отображающее зеркало,  
а —  
 увеличивающее стекло.

Это отчетливо проявилось в работе над феерической комедией «Клоп», о которой рассказывает один из участников спектакля — Н. Басилов. Так, например, при постановке особенно удавшегося эпизода свадьбы — «красного трудового бракосочетания» Присыпкина и Эльзевиры Ренесанс Мейерхольд «прибегнул к сатирическому подчеркиванию образов и самого действия, что полностью соответствовало остроте текста Маяковского». Применяя сложную комбинацию линий поведения каждого из участников сцены свадьбы, объединявшихся в общую картину гротескного мещанского торжества, используя своеобразные «крупные планы», Мейерхольд добивался замечательного результата. Хотя в характеристиках персонажей «было много от карикатуры, но это были не маски, не утрированные манекены, а сочные, живые, талантливо воплощаемые актерами образы», — вспоминает Басилов.

Внимание к статьям, публикуемым в сборнике, несомненно должно привлечь и то, что в некоторых из них речь идет об очень малоизвестных, а порой, пожалуй, и совсем неизвестных широкому читателю страницах творческой биографии Мейерхольда. Речь идет о его замыслах и тех постановках, которые не стали достоянием зрителя либо потому, что не были завершены (например, «Борис Годунов» Пушкина, «Наташа» Л. Сейфуллиной), либо по другим причинам, уже не зависевшим от самого Мейерхольда. Именно так случилось с последним спектаклем, осуществленным Мейерхольдом на сцене руководимого им театра, — с инсценировкой романа Н. Островского «Как закалялась сталь».

Написанная Е. Габриловичем по роману Н. Островского, пьеса «Одна жизнь» была подготовлена Мейерхольдом к двадцатой годовщине Октября. Но зритель ее не увидел. Тем большее значение приобретает содержательный рассказ Л. Снежницкого о работе над спектаклем, о достигнутых в нем результатах, наконец, об обстоятельствах, связанных с тяжелыми условиями его завершения, накануне уже близившегося закрытия театра. Это свидетельство существенно не только само по себе, но и как убедительное подтверждение настойчивого стремления Мейерхольда продолжать работу над советской драматургией в тех трудных условиях, в каких {13} он оказался после смерти Маяковского, после отхода от него Вс. Вишневского, когда режиссер не сразу мог найти произведения современных авторов, близких ему по поэтическому складу своих образов.

Большой интерес представляет рассказ Б. Захавы о работе Мейерхольда над постановкой пушкинского «Бориса Годунова», который готовился в театре имени Евг. Вахтангова. Известно, что театр Пушкина и его драмы и его сценические идеи всегда, еще с предреволюционных лет, влекли к себе Мейерхольда, составляли одну из основ его воззрений на искусство сцены. Постановка «Бориса Годунова», подобно постановке «Гамлета» (о чем читатель узнает из воспоминаний А. Гладкова и других), — одно из заветных мечтаний режиссера. Работа с вахтанговцами явилась важной, поучительной страницей так и оставшегося незавершенным спектакля.

Рассказ Б. Захавы, как и другие воспоминания, связанные с не получившими практической реализации замыслами Мейерхольда, приобретает тем самым значение важного первоисточника, позволяя восполнить неотъемлемую часть творческой биографии мастера.

Со страниц сборника, постепенно раскрываясь в различных гранях своей творческой личности, встает образ живого Мейерхольда — большого художника сложной в трудной судьбы. В воспоминаниях актеров и режиссеров мы видим Мейерхольда в его главном деле — за режиссерским пультом, ищущего зримого воплощения своего замысла в образах сцены. В воспоминаниях С. Эйзенштейна и С. Юткевича перед нами предстает прежде всего силуэт Мейерхольда — своеобразнейшего педагога. В статьях Э. Каплана, П. Румянцева, Г. Кристи мы знакомимся с Мейерхольдом — режиссером музыкального театра.

Суждения о творчестве Вс. Э. Мейерхольда еще при его жизни были весьма различны и даже противоположны и нередко порождали непримиримые столкновения мнений. Это, естественно, ставило творчество Мейерхольда в центр борьбы различных направлений в театре, привлекало к нему повышенное внимание. Нельзя при этом забывать и о трагической судьбе художника, которая оказала свое влияние на восприятие его творчества в дальнейшем. В 1938 году руководимый Мейерхольдом театр был закрыт. Безоговорочно отрицательная оценка всей его деятельности, данная в обоснование закрытия, была крайне односторонней и не отвечала исторической правде.

В 1939 году Вс. Э. Мейерхольд был арестован по ложному доносу и погиб 2 февраля 1940 года, став жертвой несправедливых репрессий. Ныне доброе имя режиссера-коммуниста восстановлено, а его творческое наследие возвращено в истории нашего театра и современности.

Мейерхольд был одним из тех художников, кто с первых же шагов своей деятельности в советскую эпоху встал на путь борьбы за театр, служащий революции, неразрывно — и своим содержанием, и своей формой — связанный с новой, революционной действительностью. Каковы бы ни были сложности и противоречия пути Мейерхольда, каковы бы ни были трудности и заблуждения, которых он порою не мог избежать, его заслуги связаны прежде всего именно с этим ведущим его устремлением, определившим место режиссера в советском театральном искусстве.

С этим в конечном счете связано и то сближение Мейерхольда с К. С. Станиславским, о котором так убедительно свидетельствуют и авторы воспоминаний предлагаемого вниманию читателя сборника. Эти свидетельства людей, сотрудничавших с Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом, хорошо знавших большого художника сцены, помогают не только воссоздать его облик, но и по достоинству оценить тот вклад, который он внес в развитие нашего театра.

## **{****14}** П. Марков О Вс. Э. Мейерхольде

Вероятно, каждому, кто думает о Всеволоде Эмильевиче Мейерхольде или вспоминает его, очень трудно привести в стройную гармонию сумму всех впечатлений. Сложен и необычен сам образ Всеволода Эмильевича и трудно выделить одну ведущую черту в его стремительном, тревожном и захватывающем творчестве. Оставаясь всегда неожиданным, он шел до конца в решении поставленной перед собой задачи.

Казалось, только что найдена разгадка его искусства, но внезапный новый поворот в режиссуре Мейерхольда ставил в тупик тех, кто уже охотно принял и объяснил те или иные приемы его творчества, и когда его последователи были готовы вновь утвердить тот или иной прием в качестве незыблемого принципа, у Мейерхольда вновь возникали новые театральные решения.

В советский театр Мейерхольд вошел уже после того, как был завершен первый круг его творчества в предреволюционном театре. Думается, не было ни одного сценического течения и ни одного драматического жанра, с которыми бы он не соприкоснулся.

Он был предельно чуток к тому, что происходило в художественной жизни страны. Новые направления в литературе, живописи, музыке увлекали его воображение. Он хотел до конца познать: в чем заключается мощная сила театра, в чем заключается тайна воздействия на зрителя актерского творчества, изобразительных средств сценического искусства — света, мизансцены, всего того, чем он так виртуозно и легко владел.

{15} Казалось, не было ничего недоступного для его неисчерпаемой изобретательности, но не было и такого момента, когда он мог бы сказать: «Остановись, мгновение! Ты прекрасно!»

Он много раз заблуждался, падал, но падал с огромной высоты. Искания такого большого художника служат уроком, ибо в корне даже заблуждений были непрерывные поиски истины.

Театр для Мейерхольда был призванием, философией, ответом на мучительные размышления над вопросами жизни и искусства. И основным пафосом, смыслом его творчества была поэзия театра и поэзия эпохи.

Не было человека, который мог бы спокойно относиться к Мейерхольду. Его признавали или не признавали. Но и сам он никогда не оставался равнодушным. Он любил или не любил, принимал или не принимал, но никогда не появлялся на сцене, на репетиции, на зрителе безразличным. Мейерхольд мог дерзко высмеивать, он умел убивать своим сарказмом врагов, но порой наряду с патетикой в спектаклях звучала мощная, мужественная человеческая нежность, которая в нем неизменно жила. Он отдавал себя всего театру. Это было самосжигание сердца, фантазии и ума.

Далеко не каждый его замысел находил гармоническое воплощение, порою в процессе работы обнаруживались непримиримые противоречия. Очень часто многое из того, что он делал на репетиции, не получало полного отражения в спектакле. Наиболее горячо о нем вспоминают все те, кто соприкасались с ним не только как зрители, но как его непосредственные сотрудники, которые бывали всецело захвачены вдохновенной импровизационной силой, неожиданными находками, блеском заразительной фантазии Мейерхольда.

Уже в предреволюционные годы он обратил на себя внимание острым чувством театра, актерской изобретательностью, неистовой режиссерской выдумкой. Участник создания Художественного театра, его энтузиаст и последователь, он всю жизнь продолжал признавать себя учеником Станиславского. Покинув МХТ, он создал собственный театр, в котором развивал творческие позиции и приемы Станиславского, но уже через два сезона перед ним встали новые задачи.

Увлечение Художественным театром сменилось поисками новых условных театральных форм. Мейерхольд стал ближайшим сотрудником Станиславского в организации Театра-студии, работавшей в этом направлении, и в дальнейшем продолжал свои поиски в театре Комиссаржевской. Загоревшись идеей создания новых сценических форм, упорно пропагандируя символизм, он, однако, пришел в решительное столкновение с чувством живого актера, и Комиссаржевская порвала с ним.

Работы Мейерхольда в Театре-студии и в театре Комиссаржевской были, по существу, чисто экспериментальными. Режиссер решал постановочные задачи в гораздо большей степени, чем актерские. Он вводил новые сценические приемы, заботясь более о результатах, чем о сложных путях актерского творчества. Метерлинк, Сологуб уводили режиссера в отвлеченный мир, и желаемое постижение вечных загадок жизни, которое волновало Мейерхольда, ускользало от него. Мейерхольд сам признавался в ограниченности своих постановок в театре Комиссаржевской. Но и там он создал спектакль «Сестра Беатриса», где тема человеческой чистоты торжествовала во всей силе.

{16} Работая в Александринском и Мариинском театрах, Мейерхольд поставил перед собой задачу — возродить формы классического театра. Придя в императорские театры с их вековой традицией, он справедливо возражал против господствовавшего репертуара Рышкова, Потапенко, Невежина и противопоставил им исконные традиции Мольера, Лермонтова. Воскрешая пышность придворных спектаклей в «Дон-Жуане», он обогащал театр изобретательными и эффектными приемами, все более изощрял режиссерское мастерство, все более совершенно использовал движение, остроту мизансцены, изысканность цвета и освещения. В лучших спектаклях неизбежно побеждал Мейерхольд-реалист, и тогда торжествовало тонкое чувство музыкальности, как в «Орфее» Глюка, или трагическое ощущение гибели, как в «Маскараде» Лермонтова.

Однако, чувствуя себя стесненным в атмосфере императорских театров, он создает студию, в которой свободно развивает приемы площадных народных представлений и комедии дель арте.

Пришла Великая Октябрьская социалистическая революция и для Мейерхольда открылся новый путь театра, рвавшего со вкусами «верхушки общества» и связанного с народом. И тогда оказалось, что утонченные формы интимного театра, приемы пышной и богатой реставрации «театра прошлых веков» стали для него ненужными и мертвыми. Перед ним со всей очевидностью и глубиной раскрылось то, во имя чего существует театральное искусство.

Подобно Блоку, он услышал гул разрушающегося мира. В холодной нетопленой Москве гражданской войны он почувствовал красоту эпохи. Не случайно первой советской постановкой Мейерхольда была «Мистерия-буфф». Рождение нового и гибель старого мира стали пафосом его творчества. Это был пафос эпохи.

Мейерхольд был одним из первых режиссеров-коммунистов. В тот момент, когда многие еще колебались в выборе пути, он, порывая со многими старыми друзьями, откровенно и точно признал для себя единственным и подлинным — путь создания политического театра. Неистовый полемист, он недооценивал в тот момент сложности перехода старой интеллигенции на новые позиции. Став заведующим театральным отделом Наркомпроса, он пытался административным путем построить новый театр, резко выступая против практики сложившегося, богатого подлинными ценностями старого театра.

Его административная деятельность была кратковременна — не в ней, конечно, заключалось подлинное призвание Мейерхольда. По существу, он формулировал для себя новую идею — создание политического и поэтического театра. Он хотел стать поэтом пролетариата.

Его давняя борьба со старым театром слилась теперь с борьбой против политической реакционности. Яростный и страстный художник обрушился не только на устаревшие для него сценические формы. Он восстал против них во имя новой эстетики и новой морали. Он связывал разрушение старого театра с разрушением лживых социальных, бытовых и этических норм.

Вопреки отсутствию репертуара, Мейерхольд, вызывая гнев одних и надежды других, приступил к осуществлению выдвинутой им формулы «Театрального Октября», то есть решительной необходимости революционизирования содержания и формы спектаклей. В годы военного коммунизма {17} Мейерхольд почувствовал необходимость бросить театр в сердцевину жизни и через театр влиять на зрителя с агитационно-пропагандистскими целями. Не имея репертуара, он его сам создавал. Мейерхольд, по существу, брал на себя роль отсутствующего драматурга. Он строил театр, который помогал бы прямо и непосредственно тому же делу строительства и защиты Советского государства, что и все органы государственной власти.

Осознанная им самостоятельность театрального искусства и право режиссера на свободное прочтение пьесы привели Мейерхольда к крайним выводам. Дело заключалось не только в субъективном освещении образа, не только в сокращениях или вымарках, обычно принятых даже в самых консервативных театрах, — дело шло о фундаментальной переработке текста, способной придать произведению характер, близкий современности и порой самим автором непредвиденный.

Единоличный воплотитель замыслов, именующий себя «автором спектакля», Мейерхольд в то время как бы отводил на второй план и художника и драматурга, видя в их творчестве лишь отдельные элементы театрального действия, которое он, основной руководитель, направлял твердой и уверенной рукой.

Уже первый спектакль 1920 года в созданном им Театре РСФСР 1‑м резко порывал с обычными формами театрального представления. Трагедию Верхарна «Зори» Мейерхольд поставил как символическое выражение революционной борьбы.

В драму Верхарна были вставлены очередные донесения о победах Красной Армии в гражданской войне. Спектакль кончался «Интернационалом». Хор, использованный в пьесе, был одет в современные костюмы и связывал зрительный зал со сценой. Безоговорочный противник натурализма, Мейерхольд не верил в точность житейского правдоподобия и создавал особый сценический мир, который должен был дать ощущение современности более глубокое, нежели натуралистическое бытоизображение.

Казалось, что в каждом из спектаклей он решительно боролся со своим прошлым. Он убивал в себе тот налет эстетизма, который диктовала ему обстановка предреволюционных лет: он как бы избавлялся от влияний, которые в 10‑х годах вели его к тонким приемам воплощения пьес символистов.

Сильная лирическая субъективная стихия Мейерхольда пронизывала спектакли. Остро направленный взгляд режиссера падал на отдельные явления, которые он раскрывал с предельной, побеждающей яркостью.

Мейерхольд расчленял драму на отдельные картины, ища для каждого эпизода наиболее характерного выражения. Он как бы монтировал спектакль, подобно тому, как монтируют хорошую кинокартину. В принципах кино он разгадывал новые способы воздействия на зрителя.

Он развертывал тему не по линии последовательно сюжетного развития, а как сумму картин, построенных по ассоциации смежности и противоположности. Он смотрел на жизнь не в вертикальном, а в горизонтальном разрезе. Он хотел охватить ее во всей широте, добиваясь яркости и мощи соединением разнообразных и порой прямо противоположных сгущенных и выразительных эпизодов, на которые делил пьесы.

{18} По методу построения спектаклей Мейерхольда справедливо было бы назвать «Шекспиром российской современности». В качестве предков его театра следует вспомнить шекспировский театр, театр средневековья, площадной театр народной мелодрамы, истоки восточного сценического искусства. Он был готов с настойчивой последовательностью соединять трагическое и комическое, торжественное и низкое, возвышенное и пародийное. Он поднимал зрителя до трагического пафоса с тем, чтобы череп минуту бросить его к откровенной, обнаженной буффонаде. Он не мог себе представить зрителя вне смены резких впечатлений и вне постоянно возбуждаемого и раздражаемого интереса и любопытства. Так, в «Земле дыбом» черты балагана и фарса были связаны с чертами высокой трагедии. Мейерхольд искал «нового актера» не в бытоизображении и эстетической изысканности, а в целесообразности движений, в физкультурной легкости, в наиболее совершенном и точном владении телом. Он освобождался как от психологически бытового штампа, так и от заново сложившегося эстетического штампа с его напевностью и красивой изощренностью движений. Он строил порой гротескно преувеличенные образы, жестами, движениями, мимикой выражавшие социальную сущность изображаемого лица.

Мейерхольд требовал ударности, точности, он выдвигал и резко подчеркивал в образе черты положительные и отрицательные с точки зрения современного классового чувства, доведя отрицательные до сгущенной маски, а положительные — до высокого и ясного героического пафоса. В противоположность актеру «представления», «переживания» или «эмоции» Мейерхольд мечтал об актере-трибуне, который поведет воодушевленную им массу, подобно тому, как ею предводительствовали великие актеры театральных эпох. Но свой сценический метод — «биомеханику» Мейерхольд основывал на рефлексологии и на изучении физических данных актера, который должен обладать хорошо натренированным телом и выполнять в любой момент любое задание режиссера. В экспериментальной постановке «Великодушный рогоносец» актер играл почти без грима. Общая для всех прозодежда облегчала выполнение технических приемов и мешала спрятаться за внешней затейливостью костюма. Обнажая актерское мастерство, подчеркивая его агитационную роль, Мейерхольд все более сближал актера с жизнью — это было соответственно обнажение жизни — ее действенного костяка, ее социальных истоков. Главнейший удар Мейерхольда был направлен не столько против психологически-бытового театра, сколько против отвлеченно-формального, и чем далее и глубже работал Мейерхольд, тем яснее становилась ему настойчивая необходимость проникнуть во внутреннюю суть человека, что привело его впоследствии к новому сближению со Станиславским, в свою очередь заинтересовавшимся поисками Мейерхольда.

Мейерхольд поспешно освобождал сцену от чрезмерных украшений, которые связывались в его представлении с мещанским и буржуазным театром. Его не удовлетворяла узкая сценическая коробка — в его мечтах вставал театр монументальных масштабов. Отменив занавес, убрав боковые кулисы, обнажив колосники и задник сцены, уничтожив рампу, он расширил сценическое пространство вверх, вдоль и вниз. Не ограниченный условными рамками, глаз зрителя видел все сценическое пространство, на котором происходило действие. Еще в прежних постановках в Александринском {19} и Мариинском театрах в Петербурге Мейерхольд широко пользовался просцениумом, ища способов соединить сцену с зрительным залом.

То, что ранее казалось отвлеченным художественным приемом, теперь для Мейерхольда стало внутренней потребностью. Зритель не должен быть отделен от актера. Мейерхольд помещал в «Зорях» хор в непосредственном соседстве со зрителем, а в «Мистерии-буфф» — агитационном представлении Маяковского, — не ограничиваясь снятой рампой, путем настилок непосредственно соединял зал со сценой и переносил действие в ложи, которые таким способом включались в сценическую площадку.

И до Мейерхольда в ряде театров возникали конструктивные постановки. Но Мейерхольд был, однако, гораздо смелее в проведении своих идей и гораздо оригинальнее в их внешнем выражении. Вместе с ним пришел на сцену обнаженный материал — железо и дерево — параллель с обнажением сценического действия. В жестких линиях как бы звучало соответствие суровой и строгой эпохе, не допускающей лишних украшений. Рассеянный свет прожектора подчеркивал холод железа, блеск стали и твердость дерева. В «Земле дыбом» Мейерхольд изобразил подобие железнодорожного моста, вокруг которого и на котором развертывалось действие противоимпериалистической трагедии. В «Рогоносце» конструкция напоминала скелет мельницы, в которой происходили приключения и страдания влюбленного рогоносца. Реализму материала соответствовали достоверность, ясность и последовательность развития драмы.

Мейерхольд решительно боролся с беспредметничеством. Он был точен и категоричен. Он выбирал новые, наиболее выразительные элементы, необходимые для изображения целого. Он не боялся резкого вторжения жизни на сцену, передавая ритм гражданской войны через треск автомобиля и мотоцикла, мчавшихся по зрительному залу, или сосредоточивая внимание на подчеркнуто балаганном изображении страха и ужаса у отрицательных героев.

В годы гражданской войны он нес зрителю призыв к победоносной мировой революции в «Зорях» Верхарна; убийственную насмешку над сопротивляющимся враждебным миром — в «Мистерии-буфф»; раскрытие героического пафоса гражданской войны — в «Земле дыбом».

Особенно ясен стал путь Мейерхольда после постановки «Леса» Островского. Спектакль, обогащенный могучей волной лирики, показал, что театр Мейерхольда допускает новое эстетическое использование выдвинутых им принципов. Мейерхольд возрождал театр народной мелодрамы не в качестве беспредметно равнодушной эстетической игры, но, наоборот, сближал его с окружающей жизнью, наполнив театр громким протестующим содержанием.

Начиная с «Леса», он доводил выработанные им приемы до высокого эстетического выражения. Разбив мишурную красивость, Мейерхольд искал основы новой красоты, отвечавшей его мастерству и тонкому вкусу.

Он нашел союзников среди драматургов-современников, он ставил пьесы Владимира Маяковского, Н. Эрдмана, И. Сельвинского, С. Третьякова, А. Безыменского, Всеволода Вишневского, А. Файко, Ю. Германа, Ю. Олеши. В годы нэпа он боролся против мещанства со страстной силой памфлетиста. Он зло высмеивал всякое приспособленчество, карьеризм, бездушие — все, что мешало построению коммунизма.

{20} Недаром Мейерхольда связывала с Маяковским тесная дружба — строгая дружба единомышленников вплоть до того, что столь ревнивый и властный в своей режиссуре Мейерхольд доверял Маяковскому работу с актерами над стихом. Они были одноприродные художники. И талант Маяковского захлестывал Мейерхольда, покоренного трудным новаторством поэта-драматурга. Может быть, спектакли и «Клоп» и «Баня» не оказались совершенными, но они были, и особенно «Клоп», явственным прорывом в будущее. Как и для Маяковского, для Мейерхольда театр был «увеличивающим стеклом». Разящий реалистический гиперболизм в картине «Свадьба» («Клоп») был ядовит до предела. Мейерхольд как бы выворачивал человека наизнанку, негодуя и издеваясь. Эти сильные, злые, большого размаха спектакли были пронизаны сатирической ненавистью к прошлому и к его наследию — современному мещанству, и будущее выплывало как бы из тумана, строго и требовательно, трогая и волнуя безоговорочной верой в победу коммунистического общества.

Мейерхольд утверждал героизм и красоту эпохи и сатирически уничтожал ее врагов. И убеждал полностью, когда идея подчиняла себе спектакль, и проигрывал, если формальные задачи заслоняли от него тему пьесы.

Чем дальше Мейерхольд продолжал экспериментировать, тем более он определял музыкальность как подлинную основу производимой им сценической революции, тем строже и детальнее работал с актером. Дело не только в том, что он сопровождал свои спектакли музыкой (что было обычно для многих театров), а в том, что он искал особого ритма, различного для каждого образа. Более того, он строил и рисунок спектакля как подобие музыкальной симфонии, как бы ища сценическую музыку революции.

Так, ставя легкую комедию из зарубежной жизни — «Учитель Бубус» А. Файко, — Мейерхольд в грустных мотивах Шопена и Листа выражал обреченность Западной Европы, а во всем внешнем облике спектакля — мертвящую красивость, которой не суждено ожить. Он был изыскан в приемах и изобретателен в построениях. Он окружал действующих лиц сетью бамбуковых палок, при соприкосновении издававших особый тягучий, грустный музыкальный звук. Танцующие ленивые движения актеров в сочетании с неожиданностью мизансцен придавали спектаклю ритм безнадежности и мертвенной красоты.

Так, в «Командарме 2» И. Сельвинского он искал стиль монументальной музыкальной трагедии и говорил об этом спектакле как о преддверии к музыкальному театру. Речь вновь шла не только о последовательном введении музыки, определявшей, как и сценическая конструкция, общий монументальный характер представления. Мейерхольд искал музыкальность и в рисунке движения, которое в этой стихотворной пьесе приобрело очень большой и важный смысл. Поднимая пьесу до трагической высоты, подчеркивая роль массы, Мейерхольд всеми сценическими приемами подчеркивал обобщенность темы. Режиссер разгадывал в поэте трагического автора, как разгадал его и во Вс. Вишневском.

«Последний решительный» в театре Мейерхольда был силен не насмешливой и пародийной, хотя и вполне остроумной яркостью, не бытовой, хотя и полной зоркой наблюдательности стороной, но тем патриотическим пафосом, {21} который с особой силой звучал в последней картине, когда матрос Бушуев, уже погибая, слабеющей рукой писал на стене полные символического значения и поэзии цифры, говорящие о силе остающегося на защите страны народа. Мейерхольд в этом спектакле как бы смотрел в будущее, предвидя неизбежное столкновение с реакционными силами, и предельно чисто, с благородной простотой рисовал героический облик наших воинов.

Напротив, разбивая комедию Н. Эрдмана «Мандат» на эпизоды, он обнаруживал перед зрителем клочки мещанского быта. В отдельных гиперболически преувеличенных деталях Мейерхольд саркастически издевался над застоявшимся бытом. Он показывал людей с вытравленным внутренним зерном, пользуясь методом сценического шаржа, вернее, сценической карикатуры, и достигал потрясающей, убийственной силы в сцене свадьбы.

Спектакль заставлял думать. Как Эрдман собирал отдельные человеческие черты, страшные и смешные подробности быта, чтобы собрать их в форму новой комедии, так и Мейерхольд конденсировал свои острые наблюдения в форме нового и сгущенного реализма.

Мейерхольд был мастером художественных деталей, способных возбудить в зрителе наивозможное количество богатых и сложных ассоциаций.

Он изобретал такое сценическое положение для актера, ставил его в такую мизансцену, бросал на него такое освещение, что образ надолго врезался в память внешним выражением.

Так, во «Вступлении» Ю. Германа он строил картину похорон убитого сына германского рабочего: на застывшую от горя фигуру отца насильно надевали торжественный сюртук; бледное освещение свечей, несколько траурных венков; аккорды печальной музыки — все это оставляло щемящее и мучительное впечатление.

Порой он обращался к классике. Эти постановки вызывали в печати горячую полемику. Накопив в течение десятилетий свое знание прошлого, возненавидев буржуазно-капиталистический уклад жизни, он пытался создать сценические произведения, казнящие, осмеивающие, уничтожающие это прошлое. В «Лесе» ему хотелось посмеяться смехом победителя над поверженным врагом, в «Ревизоре» создать страшную картину николаевской эпохи, в «Горе уму» — показать трагедию идеалиста 20‑х годов минувшего века.

Метод его режиссуры был своеобразен. Он меньше интересовался сюжетом данной пьесы и порой произвольно монтировал ее текст (отчего впоследствии сам отказался). Он всегда волновался жизненной, личной темой автора. Он как бы переходил за рамки данной комедии или драмы к философскому раскрытию зерна того или иного автора.

Ставя «Ревизора», он размышлял о трагедии позднего Гоголя. В великолепных изысканных сценах он передал ощущение эпохи Николая I. Находя скупой фон и четкие конструктивные построения, он лепил выразительные фигуры. Музыка пронизывала спектакль. Тончайшие красочные сочетания костюмов создавали как бы ожившую картину. Мейерхольд строил мизансцены, вспоминая великие живописные традиции. Весь блеск своего утонченного вкуса он подчинял философскому замыслу постановки.

{22} Вольная композиция текста не ограничивалась вставками из разных вариантов. Намеренное и сознательное смещение планов происходило внутри отдельных эпизодов. Текст был разорван неожиданными перестановками с целью достижения особых сценических и смысловых эффектов. Мейерхольд ошеломлял зрителя новизной комбинаций и затейливым узором смещенных и перемещенных реплик.

Отдельные эпизоды скреплялись не столько единой линией действия, сколько единой *тематикой*.

Переплеснувшись за пределы «Ревизора», показав вместо маленького заштатного городка обобщенное опустошенное великолепие николаевской эпохи, введя фигурантов и новых действующих лиц, поднимаясь в одних сценах до пафоса и падая в других до карикатуры, Мейерхольд переключил тему «ревизор» в тему о Гоголе, убитом страшной николаевской эпохой, — эпохой, готовой довести человека до исступления или сумасшествия. Представление Мейерхольда говорило об искривлении любви, о душевной пустоте и внутренней катастрофе.

Презрительный, саркастический и отчаявшийся Гоголь последних лет звучал со сцены. Только порой легкий трогательный звук человечности пронзал спектакль: так, неожиданно Хлестаков, сваленный с ног и убитый «бутылкой толстобрюшки», тоскливо говорил о своей невеселой петербургской жизни; так, тонко звучал голос покинутой Марии Антоновны во время злобного чтения разоблачительного письма.

В этом противоречивом спектакле не было традиционного «Ревизора», но была трагедия Гоголя, показанная приемами большого мастера.

Смысл спектакля «Горе уму» — своеобразный «крах идеализма».

Чацкий противится жестокой стихии, которая воплощена в жизни дома Фамусова, но он бессилен опрокинуть этот быт. В толковании Мейерхольда жизнь фамусовского дома становилась в известной степени символической.

Спектакль был построен на резком противопоставлении Чацкого остальному обществу. Всеми сценическими способами было подчеркнуто одиночество Чацкого.

Страдания и мучения Чацкого тем острее и резче доходили до зрителя, что фон эпохи был выписан Мейерхольдом с большой сценической точностью и отличным мастерством. Он рисовал один из многочисленных московских домов, характерных для эпохи и ужасных своей похожестью на другие.

Особой силы изображения фамусовского общества Мейерхольд достигал в картине сплетни, которая шла за поставленным вдоль авансцены длинным столом. Основную окраску этой картины можно было назвать сладострастием сплетни. Когда сидящие за столом гости один за другим повторяли бегающие слухи и осуждающие слова, казалось, что они говорили не столько о Чацком, сколько о предмете их ненависти — растущем демократическом либерализме.

На фоне «дня в доме Фамусова» Мейерхольд показывал выразительные черты эпохи: он связывал их с внутренней грибоедовской темой — бессилия идеалистического протеста. Субъективно правый, Чацкий был объективно беспомощен; проповедник идей, он не знал дорог, он только подготовлял приход иных, более свободных, более решительных и более действенных умов.

{23} Мейерхольд смело и резко вскрывал внутреннее рабство, мучительность свободной мысли грибоедовской Москвы, и сатира перерастала в большое трагическое полотно.

Свою тему Мейерхольд доводил до зрителя острейшими средствами современного театра — он продолжал строить театр своеобразного «музыкального реализма» (по его терминологии), перенося законы музыкальной композиции на композицию спектакля.

В «Свадьбе Кречинского» А. Сухово-Кобылина он разрывал с комедийной формой данной пьесы, чтобы сквозь нее увидеть горькое и пессимистическое миросозерцание автора, осуждающего жизнь и быт старой России.

В «Даме с камелиями» он пытался довести простенькую мелодраму А. Дюма до бальзаковский силы. Как будто за драмой Маргариты Готье ему мерещились «картины парижской жизни» с ее нестерпимым блеском, азартом и неистовством страстей. Любовь и страдания Маргариты и Армана развертывались на фоне быта пустопорожнего, но сияющего богатством и порочной красотой. «Блеск и нищета куртизанок» были как бы подтекстом этого тончайшего по вкусу спектакля, в котором верностью эпохе были пронизаны костюмы, мебель, аксессуары, а мизансцены поражали своей неожиданностью, неизменно психологически оправданной. Но мелодрама Дюма не выдерживала масштаба мейерхольдовского замысла — режиссер оказался шире драматурга, и потому порой спектакль блистал пышностью, вероятно, более, чем этого хотелось режиссеру.

И словно забавляясь и теша себя, Мейерхольд вдруг обратился к водевилям Чехова, не очень удачно объединив их темой обмороков, которых он насчитал «тридцать три». Он смеялся над интеллигентской мнительностью, иронизировал над юбилейной мишурой, издевался над пустой и мелкой жизнью.

И в «Ревизоре» и в «Горе уму» были лишние детали, вроде игры Фамусова на биллиарде или прихода Софьи из кабачка. Эти ненужные детали только мешали восприятию подлинных замыслов режиссера.

В «Лесе» раздражали умопомрачающие галифе и педикюр Гурмыжской, зеленый парик у Буланова, превращение Милонова в священника, затемнявшие главное: лирику жизни, влюбленность молодых людей, когда они летали на «гигантских шагах» и мечтали о будущем, когда так нежно играла гармонь — тут были восторг, простор, то, что увлекало Островского, что так любил Мейерхольд.

Я коснулся далеко не всех постановок Мейерхольда.

Нельзя себе представить как бы он теперь решил ту или иную пьесу, какие бы он использовал приемы, как нельзя этого вообразить про Станиславского. Но мы хорошо знаем, во имя чего он совершал свои неутомимые поиски, во имя чего он, режиссер-коммунист, страстный человек, действовал на сцене.

Он совершал свои поиски не для пустого развлечения зрителя, а для того, чтобы раскрыть смысл жизни, высокое назначение искусства и театра, которому он отдал свое горячее сердце. Он шел к большому поэтическому социально насыщенному и философскому спектаклю.

Изысканно красива была его постановка «Дамы с камелиями», остроумно были изображены «33 обморока», но не эти спектакли составляют {24} основную заслугу Мейерхольда в советском театре. Монументальная постановка «Мистерии-буфф», памфлетная острота «Клопа», поэтические мечтания в «Бане», торжественный героизм матросов в «Последнем решительном», острота разоблачения мещанского быта в «Мандате», философские искания в области классики стали завоеваниями таланта Мейерхольда.

Его вера в народ, его вера в коммунизм позволила ему создавать подлинные художественные ценности. Здесь он говорил голосом «агитатора, горлана, главаря», языком смелых сценических метафор, бывал тончайшим лириком. В этом и заключалось его «лица не общее выражение», заставлявшее зрительный зал отвечать на пафос спектаклей ответным пафосом гнева, восторга, смеха и печали.

Он готовился осуществить свою давнюю мечту — поставить пушкинского «Бориса Годунова» и уже закончил работу над инсценировкой романа Н. Островского «Как закалялась сталь». Но этих спектаклей зрителю не удалось увидеть.

В начале 1938 года театр имени Мейерхольда был закрыт. Мейерхольд вновь встретился со своим учителем Станиславским, который пригласил его режиссером в свой оперный театр. Но беззаконный арест Мейерхольда не дал возможности воплотиться его новым замыслам.

Партия посмертно реабилитировала его как коммуниста, который до конца оставался тем честным человеком и художником, которого мы знали.

Сейчас он войдет в нашу жизнь таким же смело идущим, каким его любили, отрицали, признавали.

Он войдет, как «живой с живыми говоря».

# **{25}** Мы знали Мейерхольда

# **{****25}** Молодой Мейерхольд

## А. Остужев Дни юности

В театральных кругах Москвы заговорили о новом театральном начинании, задуманном Немировичем и Станиславским. Среди старых актеров, как и среди молодежи, кончавшей курс императорской школы при Малом театре и театральной школы Филармонии, ходили самые разнообразные слухи, связанные с таинственными беседами Владимира Ивановича и Константина Сергеевича, беседами, длившимися порой по десять часов и больше.

Выпускники обеих театральных школ дружили между собой. Эти отношения объяснялись многолетней дружбой, связывавшей Немировича-Данченко с Ленским и Южиным.

Вспоминаю вечеринку в одном из переулков Поварской у ученицы Филармонической школы Савицкой по случаю окончания школы. Там присутствовали ученики Немировича и ученики Ленского. Кроме прекрасной юной Савицкой на вечеринке были Мейерхольд, Книппер и некоторые другие, имена которых я не могу вспомнить.

Мне особенно запомнился Мейерхольд. Он оказался «заводилой» очень страстного, захватившего всех разговора о будущих судьбах русского театра. С необыкновенным проникновением и чувством глубочайшей признательности говорил Мейерхольд о Немировиче, Станиславском, Ленском, как разносторонних мастерах сцены — актерах и режиссерах. Но с такой же страстностью и воодушевлением он говорил о том, что русский театр вместе со всей русской жизнью не может дольше топтаться на одном месте. Он говорил о том, что предстоят крупные бои за новый русский театр и что участниками этих боев будем мы все, каждый из нас.

1937

## **{****26}** О. Книппер-Чехова Желанная встреча

Моя память не фиксирует отдельные детали, мелочи о лицах, событиях, встречах. То, что в мемуарной литературе принято называть эпизодами, историческими анекдотами, проходит как-то мимо меня. Я помню облик человека в целом…

Сейчас я узнаю, что Всеволоду Эмильевичу исполняется шестьдесят лет — и невольно памятью летишь на много лет назад, к 1896 году, когда я в первый раз встретилась с этим замечательным художником, режиссером и актером. Восстановить сейчас в нескольких словах облик этого сложного человека, конечно, мне не удастся.

Итак, 1896 год. Я на втором курсе драматической школы, бывш. Филармонического общества. Среди учащихся нашего курса появляется новый «ученик», который сразу приковывает мое внимание, — Вс. Э. Мейерхольд. Живо припоминаю его обаятельный облик, нервное подвижное лицо, вдумчивые глаза, непослушный характерный клок волос над умным, выразительным лбом, его сдержанность, почти даже сухость. При более близком знакомстве он поражал своей культурностью, острым умом, интеллигентностью всего существа. Наш курс благодаря хорошему подбору учениц и учеников во главе с Всеволодом Эмильевичем оставил добрую память о себе в школе своей серьезностью, желанием работать, развиваться, взять все, что могла дать тогда школа, своей дисциплиной — я все это умел создать Всеволод Мейерхольд своей инициативой, умел объединить нас так, что мы представляли собой какой-то островок в потоке настроений, царивших среди учеников Филармонии. На втором курсе нам много пришлось работать самостоятельно, так как наш руководитель Владимир Иванович Немирович-Данченко в это время заканчивал свою пьесу «Цена жизни» и не очень часто баловал нас своими в высшей степени интересными уроками.

В начале третьего курса мы с Всеволодом Эмильевичем и другими товарищами приготовили самостоятельно полтора акта из гремевшей тогда «Родины» Зудермана, и после осеннего удачного спектакля нам было разрешено показать этот отрывок в гримах и костюмах, чем мы весьма гордились. Всеволод Эмильевич играл роль отца Магды (Магда — я) и, конечно, вся режиссерская работа была его. В течение сезона мы готовили с Владимиром Ивановичем «Василису Мелентьеву» Островского целиком для выпускных экзаменов. Мейерхольд играл роль Грозного и очень интересно трактовал ее. Впоследствии, уже в нашем театре (второй сезон), он играл Грозного в первой части трилогии Алексея Толстого. {27} Играли «Трактирщицу» Гольдони. Мейерхольд — маркиз Форлипополи, я — Мирандолина, и этот спектакль приезжал смотреть К. С. Станиславский… Впервые увидели мы в стенах школы его живописную фигуру с седыми волосами и черными бровями. Волнение было у нас совсем необычайное, так как уже носились слухи о создании в Москве нового, какого-то необыкновенного театра, и Владимир Иванович говорил Вс. Э. Мейерхольду, М. Г. Савицкой и мне, что мы будем в этом театре, если осуществится мечта о его создании.

Слухи об организации нового театра и о приглашении нас троих на работу в нем становились все настойчивее и все больше волновали нас. И вот наконец 14/27 октября 1898 года родился Московский Художественно-общедоступный театр под руководством К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Так начался наш сценический путь совместно с Мейерхольдом.

В декабре 1898 года мы играли «Чайку» А. П. Чехова, пьесу, в которую мы все были влюблены, а заражал нас этой влюбленностью еще в школе Владимир Иванович. «Чайка» как-то утвердила, поставила наш театр на рельсы и показала Вс. Э. Мейерхольда после ряда характерных ролей, сыгранных им, хорошим драматическим актером. Мне кажется, что «Чайка» сыграла большую роль в жизни Мейерхольда — актера и режиссера. Уже начали смутно зарождаться его первые идеи об условном театре, более «театральном», чем наш. Всеволод Эмильевич не только играл, но и участвовал в выработке корпоративного устава и был привлечен к исполнению режиссерских обязанностей; стало ясно, что режиссер в его творческом облике преобладает над актером, что и подтвердилось в самом ближайшем будущем.

Чехов с большой симпатией относился к Мейерхольду, всегда интересовался им, его сценическим ростом, часто говорил о нем, отмечая его серьезное, вдумчивое отношение к ролям. В письмах ко мне он справлялся о его здоровье, советовал ему ехать на юг, отдыхать.

В 1902 году Всеволод Эмильевич расстался с нами. Пути наши разошлись, но и по сию пору я всегда с большим интересом, волнением и вниманием смотрю постановки Всеволода Эмильевича, хотя не всегда и не все принимаю в них. Я лично мечтаю и считаю возможной и непосредственную творческую встречу Мейерхольда с нашим театром. Я уверена, что никаких объективных принципиальных препятствий для такой встречи не могло бы быть.

Этим искренним пожеланием о творческой встрече я хочу закончить мои воспоминания о Всеволоде Эмильевиче в день, когда он как-то неожиданно, вдруг оказался маститым, шестидесятилетним…

1934

## **{****28}** В. Качалов Стремительный бег

«То было в утро наших дней». 1900 год. Начало сезона в Художественно-общедоступном театре, в помещении «Эрмитажа», в Каретном ряду. Всего третий год жизни театра, а мой — первый в этом театре. Я — новичок здесь, пришелец из Казани, из провинциального театра. Присматриваюсь к новым товарищам, наблюдаю новую среду. Все в этом театре ново, необычно, неожиданно для меня: и само искусство, работа, учеба, учите ля-режиссеры — Станиславский, Немирович-Данченко, актеры-ученики, почти сплошь молодежь (кроме Артема и Вишневского — эти постарше), в среднем 22 – 23‑летние. Щупленький, тоненький Москвин — на вид совсем первокурсник театральной школы, Книппер, Савицкая, Роксанова — типичные курсистки, совсем не похожие на «настоящих» актрис.

— Да не идите вы в этот театр, — убеждал меня своим полтавским говором мой казанский антрепренер Бородай, — та вы ж настоящий актер, вам бы к Коршу попасть, у Корша «имена» — Светлов, Яковлев. Кабы вас туда позвали, я б не отговаривал. А этот «Художественный» — разве же это театр! Ни одного же «имени»! Все какие-то Мерен… Мерленголды — на первых ролях, — Меренхольды да Кныпери.

Но я не послушался моего казанского антрепренера и попал-таки в этот театр.

Присматриваюсь к новым лицам, прислушиваюсь к новым разговорам. Ясно встает в памяти солнечный, теплый день начала сентября. Почему-то нет репетиции в театре, все актеры разбрелись по саду «Эрмитаж», бродят по аллеям, разбились на группы.

Оживленные разговоры, горячие споры во весь голос — сад свой, публики чужой нет, стесняться нечего. Взрывы хохота, дружные, звонкие, заливчатые. Вокруг молодого толстяка В. В. Лужского целая толпа, кольцом его окружившая. Как-то по-медвежьи приплясывает на месте Санин — возбужденный, умиленный от восторга утыкается головой в живот Лужского.

— А ну как, Васюша, дай нам теперь Федотову, Гликерию Николавну — с Музилем Николаем Ивановичем из «Волков» сцену. Только тишина, дети! Абсолютная тишина, дети! Уймите там Всеволода Мейерхольда и его новгородское вече! Этот номер требует абсолютной тишины, весь на полутонах! — режиссирует молодой Санин, заказывая Лужскому «номера» из его тогда уже знаменитых по всей театральной Москве имитаций и пародий.

{29} — Теперь Корсова, Хохлова, Южина, Михал Провыча Садовского! — поступают заказы со всех сторон.

И Лужский неутомимо, как граммофон, в котором одну за другой меняют пластинки, дает целую галерею тогдашних знаменитостей. Он замечательно имитировал и пародировал не только старых актеров, но и молодых актрис (например, А. А. Яблочкину) и даже, не имея голоса для пения, изображал Мазини, Таманьо, молодого Федю Шаляпина.

— Абсолютнейшая тишина, дети, — не унимался Санин, — сейчас Васюша Лужский даст новейший свой номер, только что сработанный, самый свежий, нежнейший номер — Ленечку Собинова! Да уймите же, дети, Мейерхольда! Всеволод, довольно тебе там витийствовать, возбуждать в населении бессмысленные мечтания и потрясать основы! Именем Станиславского, моего учителя, требую, чтобы Всеволод Мейерхольд, ученик либеральствующего литератора Владимира Немировича-Данченко, опаснейшего в своем радикальном умонаклонении, — чтобы Всеволод Мейерхольд, уже находящийся на примете у наших ближайших соседей по Каретному ряду — чинов жандармского отделения, сейчас же прекратил свое громогласное сеяние смуты в молодых умах юных жрецов чистого искусства! Сейчас не время для красноблудия! Сейчас время для звуков сладких и молитв! Разогнать всю зловредную банду вокруг Мейерхольда! — так кричал Санин, стилизуя свою речь под «Московские ведомости».

Завязывается спор, исконный русский спор. Мейерхольд говорит лучше всех — умнее, убедительнее, искуснее всех, уверенно и темпераментно жестикулирует, но говорит просто и серьезно, совсем не по-актерски. Побивает всех не только темпераментом, но и несомненным превосходством эрудиции. Долетают из толпы отдельные выкрики Мейерхольда: «У Герцена это великолепно!», «Михайловский на этом просыпался», «Плеханова-Бельтова книжка “Монистический взгляд на историю”», «Толстой этого понять не может»… «Вот Кропоткин в “Записках революционера”», «Вы, толстовцы, — обращаясь к Сулержицкому, — оказываете медвежью услугу учителю…» — ерошит волосы и почти кричит Мейерхольд.

— Та я ж не толстовец, — истошным голосом уже вопит Сулержицкий, — я толстовцев сам терпеть не могу, а Льва Николаевича уважаю и преклоняюсь.

«Кропоткин, Чернышевский, Парижская коммуна, Ибсен, Гауптман, Чехов, Горький… Метерлинк… Ибсен» — перелетает в толпе из уст в уста.

— Ну, Колька, где ты пропадаешь! — звонко, весело и ласково кричит молодой, розовый, с густой шевелюрой мелковьющихся каштановых волос, широкоплечий коренастый Грибунин, пышущий здоровьем и полнокровием. — Колька Александров, давай звонок! Пора бега начинать!

Почти каждый день в саду «Эрмитаж» устраивались «бега» и отменялись только «по случаю ненастной погоды». Проводились эти бега со всей серьезностью, страстностью и азартом.

Фаворитами были: Мейерхольд, Грибунин и Бурджалов. Неизменным победителем был всегда Мейерхольд — и на резвость и на выносливость. Иногда голова в голову с ним приходил Грибунин. Вторым Бурджалов. Остальные — далеко позади. Мейерхольд бегал большими шагами, «крупным {30} махом», выгнувшись всем корпусом вперед, высоко подняв плечи. — «Разве за Всеволодом угонишься — “Холстомер”»! — говорил Грибунин, весь мокрый, бронзово-красный, оправдываясь перед судьями, среди которых главным был Москвин. Александров вытирал полотенцем пот с Бурджалова и Грибунина. «А посмотрите на Мейерхольда — ни потинки! Вот что значит хорошо вести лошадь! Умен, что и говорить! Ну и сердце крепкое, и шаг крупный».

Санин тихонько берет меня под руку, отводит в сторону:

— Вот, обрати внимание на нашего Всеволода Эмильевича, оцени это «явление». Это новейшая формация артиста! Оцени это соединение громаднейшей культуры, оригинального, большого, живого ума — вот с этой чудесной наивностью гениального ребенка, с этой необузданностью юношеского темперамента. Боюсь, — прибавил он, понизив голос, — как бы ему не стало тесно у нас. Боюсь, что он не остановится, как сейчас, на финише, перед нашими судьями, а побежит дальше и дальше — убежит совсем от нас.

Через год Мейерхольда уже не было в Художественном театре.

Начался его славный победоносный, стремительный «бег» по России, по Европе и позже по Советскому Союзу.

1934

## **{****31}** В. Веригина По дорогам исканий

### 1

Вопрос о филиале Художественного театра был уже решен, а все еще было неизвестно, кого пригласят главным режиссером, кому поручат работу с актерами.

Наконец весной 1905 года К. С. Станиславский сказал Б. К. Пронину: «Подходит единственный человек — это Всеволод Мейерхольд, но он в ссоре с театром. Я все-таки пошлю ему телеграмму с предложением». Мейерхольд ответил принципиальным согласием. Подробности, касающиеся условий работы, репертуара, оставили до встречи, которая произошла в Москве, кажется, в конце марта.

Пронин рассказывал мне, как он в первый раз увидел Мейерхольда. Во время репетиции тихонько открылась боковая дверь и появилась тонкая фигура молодого человека, который замер в неподвижной позе с приподнятым кверху лицом. Станиславский со своего режиссерского места заметил вошедшего и сделал приветственный жест, приглашая занять место рядом. Мейерхольд, приложив руку к груди, поклонился и легкой походкой подошел к креслу Константина Сергеевича. Через минуту они склонились друг к другу. Оба о чем-то заговорили шепотом.

Все мы (те, кто не знал Всеволода Эмильевича раньше) с нетерпением Ждали встречи с ним. И вот однажды, во время репетиции, кажется «Привидений», я зашла в буфет, заметила компанию за столиком и сразу {32} обратила внимание на Мейерхольда, которого до этого мне показывали издали. У него были вьющиеся пепельные волосы, над чистым лбом с вычерченными дугой бровями, глаза, взгляд которых трудно описать. Они не прятались от собеседника, но смотрели сквозь него куда-то вдаль. Узкое лицо было неправильное, но такое, что, увидев раз, запомнишь. Нас познакомили, и мы заговорили так непринужденно и просто как будто давно знали друг друга.

Через несколько дней я вышла из фойе после беседы Мейерхольда с труппой Театра-студии и встретила Елену Павловну Муратову. Она посмотрела на меня и сказала: «Ну вот, Мейерхольд заговорил “вдохновенно”, и все сошли с ума». Молодой режиссер говорил с учениками театра, во главе которого стоял такой громадный художник, как К. С. Станиславский. Однако и на эту аудиторию Всеволод Эмильевич произвел сильное впечатление, вызвал целую бурю чувств и мыслей.

Было уже совсем тепло и деревья распустились, когда труппа студии переехала в Пушкино — дачное место под Москвой. Между Пушкиным и Мамонтовкой сняли сарай для репетиций на суконной фабрике Дюпюи.

Мейерхольд с женой и Е. М. Мунт (сестра жены) поместились в квартире для служащих той же фабрики. Кое‑кто из актеров жил также поблизости от места репетиций, но большинство поселилось в самом центре Пушкина. В парке, на участке между улицей и рекой, стояли три дачи, одна за другой. Пронин снял первую для «семи принцесс» или, как потом говорилось, для «семи метерлинковских». В их число входили — Волохова, Жихарева, Калитович, Преображенская, Шиловская, Веригина и родственница Жихаревой. На этой даче и собирались главным образом. Приходили режиссеры, актеры, художники, приезжали гости. Труппа составилась из учеников Художественного театра и некоторых актеров Товарищества Новой драмы, а также троих учеников школы Александринского театра[[5]](#footnote-6).

Началась жизнь Театра-студии, лето творческой работы, которую Мейерхольд в одном письме назвал «знойными месяцами студии».

Пушкино еще раз стало очагом нового искусства[[6]](#footnote-7).

Перед началом репетиций «Смерти Тентажиля» Мейерхольд познакомил актеров со стихами Метерлинка в переводе Чулкова, заставлял их читать вслух. Мы добивались прозрачности тонов, легкости, подобной веянию воздуха, боролись с тривиальной манерой чтения.

Пьеса шла в переводе Саблина, но перевод выправляли коллективно, сравнивая с французским текстом. Стихи также читали и по-французски. В «Тентажиле» были заняты: Шиловская — Игрена, Жихарева — Беланжера, Петрова и Мунт — Тентажиль, Логинов и Ракитин — Агловаль, Нарбекова, Сафонова, Калитович — служанки королевы.

Репетиции Мейерхольда были необычайно увлекательны и смотреть их было не менее интересно и полезно, чем участвовать в пьесе.

{33} Игрена, Беланжера, Тентажиль передавали свои чувства холодным звуком, но в нем ощущалось затаенное волнение, и вся эмоция ложилась на паузу, которая являлась следствием наивысшего напряжения чувств. Там, где в натуралистическом исполнении был бы выкрик, он заменялся неожиданным интенсивным молчанием.

В этой постановке в первый раз была применена статуарная пластичность — кисти рук с сомкнутыми пальцами, особые повороты и склонения головы, характерные для художников-примитивистов. Мейерхольд никогда не брал поз и группировок с картин. Он насыщал ими свое воображение и, обладая большой фантазией, давал великолепный рисунок в том стиле, из которого исходил и который считал подходящим для данного актера. Когда я увидела картину «Мадонна на земляничной грядке» (неизвестного средне-рейнского мастера в музее в Золотуре), у меня сейчас же появилась мысль о Тентажиле и сестре Игрене, хотя в «Смерти Тентажиля» не было такой мизансцены и таких поз. Пьеса Метерлинка в постановке Театра-студии вспомнилась при этом потому, что голова маленького Тентажиля в некоторые моменты склонялась к плечу так, как на картине у Христа, и так же поднималась рука с сомкнутыми пальцами. А головы Игрены и Беланжеры задумчиво склонялись, подобно голове Мадонны. Вспоминая эту постановку, я вижу все на одном месте, несмотря на то, что действующие лица иногда передвигались, уходили и приходили. Они делали это незаметно, откуда-то появлялись и снова скрывались. В первом действии и особенно в последующих тревога сестер за судьбу маленького брата чувствовалась в каждой произнесенной фразе, в каждом жесте покорных рук. Но она становилась наиболее внятной в моменты молчания; энергия концентрировалась в застывших позах. Таким образом, осуществлялась почти предельная динамичность при внешнем покое. Появились три служанки королевы, они вышли одна за другой, их фигуры со скрюченным указательным пальцем, наподобие когтя, с лицами, закрытыми серыми капюшонами, запомнились в неподвижности. В противоположность другим действующим лицам они ни разу не переменили позы. Голоса этих страшных исполнительниц воли рока звучали зловеще и напевно. Сначала говорили все вместе на одной ноте: «Они спя‑ят… Больше нечего жда‑ать…» Затем по отдельности — «Она (королева) хочет сделать все в тайне…» и т. д.

Вся труппа присутствовала на репетициях — настолько это было ново и интересно. Приезжали некоторые друзья и знакомые и отправлялись вместе с нами в репетиционный «сарай». Помню, что Пронин привозил из Москвы Евреинова. Однажды появились два молодых человека. Нам представили их. Это были совсем юные художники: Судейкин и Сапунов. Их пригласили писать декорации для «Смерти Тентажиля». Судейкин писал первый, второй и третий акты, Сапунов — четвертый и пятый. Они обладали разными индивидуальностями, но были одного «толка». Судейкин дал голубовато-зеленое пространство, прекрасный холодный мир. Тут цвели, образуя яркие блики, громадные фантастические цветы — красные и розовые. Парики женщин цветные — лиловый и зеленый, лиловые одежды, как на фигурах святых, напоминающие туники, гармонировали с декорацией. Сапуновская декорация была в серо-лиловых тонах. Постоянно бывал на репетициях композитор Илья Сац, писавший музыку для «Смерти Тентажиля».

{34} Наступал конец лета, пришел и день просмотра работ студии Станиславским и Немировичем-Данченко. Приехали актеры Художественного театра, Горький, Андреева и другие друзья и знакомые.

Шли «Смерть Тентажиля», «Шлюк и Яу» и из «Комедии любви» Ибсена один акт.

Метерлинк произвел громадное впечатление. Станиславский сиял. Этот истинный художник радовался удаче Мейерхольда, так же как если бы она была его собственной. Глубоко был взволнован Горький. Потом он говорил об этом спектакле Комиссаржевской.

Вскоре после просмотра мы переехали в город, и работа продолжалась уже в театре у Арбатских ворот. Усиленно репетировали пьесу «Шлюк и Яу»; Константин Сергеевич сам принимал участие в репетициях.

Все работали с увлечением и никто не ожидал, что скоро студию поразит удар. Когда начались репетиции «Смерти Тентажиля» с музыкой, выяснилось, что эта музыка, талантливая и подходящая к пьесе Метерлинка, все же мешала исполнителям ролей. Такую музыку нельзя было делать фоном. Можно было бы ограничиться музыкальными антрактами. Декорации и костюмы Судейкина и Сапунова не помогали выявлению пластического образа, а, наоборот, губили его. Молодые художники были неопытны. Освещение изменяло цвета, все становилось расплывчатым, очертания фигур и жесты потеряли свою отчетливость.

Политические события 1905 года сыграли окончательную роль в судьбе студии — она прекратила свое существование.

Актеры разбрелись в разные стороны. Я уехала к родным в город Космодемьянск на Волге. Настроение Мейерхольда было подавленное. Только переехав в Петербург, Всеволод Эмильевич опять ожил. Он попал в литературный кружок Вячеслава Иванова, познакомился с Александром Блоком. Мейерхольд с Чулковым собирались основать театр «Факелы». Для этого театра Блок и написал свой «Балаганчик».

Борис Пронин был неразлучен с Мейерхольдом и вместе с ним переехал в Петербург. Их настроение рисует письмо Пронина ко мне. Привожу отрывки из этого письма: «С Новым годом, как это говорится… именно “с новым”, для меня он по крайней мере “новый”, как будто только что родился на свет и удивленно смотрю на все меня окружающее… Петербург сделал это — это целая эра, новый угол зрения на жизнь и на жизненные ценности. Хочу, чтобы и для Вас Петербург был новой эрой… Будем мечтать — не улыбайтесь на эти слова, Вы, молодой скептик, и помните Шиллера — “жить, Ломелино, значит мечтать, а быть мудрым — мечтать приятно…” (Фиеско). Прилагаю при этом вырезку из “Нашей жизни” от 1 января о “Факелах”. Скоро должен состояться первый вечер новых поэтов с участием самих авторов и артистов нашей труппы. Мы дадим ряд вечеров для фонда журнала и театра “Факелы”. Скоро пойдет “Тентажиль” — тоже для фонда — скоро должен быть театр. В данный момент идут переговоры с М. Ф. Андреевой и Алексеем Максимовичем, которые приехали тоже устраивать театр в СПБ.

Очевидно, мы соединимся. Очевидно, Вы скоро получите телеграмму о выезде сюда…»

Театр «Факелы» не осуществился. Мейерхольда на следующий сезон пригласила В. Ф. Комиссаржевская, и вместе с ним в ее театр вошла группа наиболее близких ему актеров Театра-студии.

{35} От Мейерхольда я получила открытку, датированную 21 декабря 1905 года. «Сегодня приехал в Петербург, имею в виду здесь устроить то, что не удалось сделать в Москве: театры работают вовсю, в Москве даже Художественный закрывается. Напишу — если удастся сделать в этом сезоне. Немедленно пишите, готовы ли Вы явиться по первому зову».

В конце января 1906 года я получила от Всеволода Эмильевича телеграмму с предложением принять участие в поездке Товарищества Новой драмы в Тифлис и другие южные города.

Я немедленно выехала в Москву, а оттуда на Кавказ.

Как только я появилась в театре, Катя Мунт, Пронин и Мейерхольд пригласили меня к себе. У них была отдельная квартира из двух комнат. Я поселилась с Мунт, Пронин с Мейерхольдом, и зажили чудесно. Они рассказывали мне о Петербурге, о кружке Вячеслава Иванова. В разговорах появилось имя поэта Блока. Читали его стихи. Репетировали «Комедию любви», «Привидения» Ибсена и «Фимку» Трахтенберга.

Освальда в «Привидениях» играл Мейерхольд. Мне дали Регину. Об этом спектакле я вспоминаю, как о большой радости. Мейерхольд, занимаясь со мной ролью, дал целый ряд ценнейших указаний относительно раскрытия образа. Не могу не упомянуть одну деталь: когда Регина узнает от фру Алвинг, что она — сестра Освальда, ее охватывает бешеное негодование: «Так мать была, значит, таковская!.. Да, и я иногда так думала…» Регина ходила по комнате, молча смотрела в последний раз на знакомые предметы, лихорадочно взвешивала положение и приходила к решению уехать. После этой долгой, интенсивной паузы она обращалась к фру Алвинг:

— Ну‑с, так позвольте мне уехать, фру, сейчас же.

Такой паузы не делают вообще в «Привидениях», не было ее и в Художественном театре, но, подсказанная Мейерхольдом, она очень помогла и казалась мне необходимой.

Для меня было громадным счастьем жить в мире Ибсена. Мейерхольд — лучший Освальд из виденных мною. В нем была особая элегантность иностранца, жившего в Париже, и чувствовался художник. Его печаль и тревога росли без истерики. Его ухаживание за Региной не носило ни малейшего оттенка вульгарности. В последнем действии в сухом звуке слышалось холодное отчаяние:

— Все сгорит. Ничего не останется от отца… и я… хожу здесь и горю… Короткие паузы, в которых как бы концентрировалась горечь, подчеркивали ритм сцены.

Спектакль прошел с большим успехом. Рецензенты расхваливали.

Из всех наших постановок самой значительной и яркой была «Дикая утка» Ибсена.

В этой вещи первоклассно играли Мейерхольд и Мунт. Тут для меня стало совершенно ясно, что Всеволод Эмильевич большой актер. В роли Яльмара он поражал неожиданностями. Он был смешон, жалок, возмутительно эгоистичен, безволен и могуществен. Виртуозность Яльмара в изысканном попрошайничестве, в умении заставить окружающих трудиться ради его благополучия выявлялась виртуозной игрой актера необычайно интересно и ярко. Мейерхольд был искренен и обаятелен. По временам казалось, что Яльмар такой и есть, каким он рисуется Гедвиг. Смерть девочки он переживал трагически.

{36} Товарищи Всеволода Эмильевича по Новой драме говорили, что ему лучше всего удавалась трагикомедия.

Мейерхольд и его труппа вызывали у тифлисской публики бурный восторг. Театр был всегда переполнен. Всеволод Эмильевич решил попробовать на публике новый репертуар. Он поставил «Смерть Тентажиля» (Игрену играла Преображенская, Беланжеру — Филиппова). После «Смерти Тентажиля» читали стихи новых поэтов, русских и западных, — Брюсова. Бальмонта, Блока, Верхарна, Метерлинка.

Мейерхольд проявил необыкновенную изобретательность, задумав сделать обстановку, которая создала бы впечатление старинного зала замка. Для этой цели он велел перевернуть декорации обратной стороной. Получились серые стены. Посередине в глубине виднелся большой камин. Сбоку поставили рояль. На авансцене параллельно рампе стоял длинный стол, покрытый темным сукном. На столе стояли цветы в вазах, лежали книги.

Вся сцена была затянута голубым тюлем. Дамы в вечерних платьях и мужчины во фраках прогуливались парами и группами, в то время как пианист играл на рояле. Подходили к столу, как бы случайно, вдруг решив, начинали читать стихи. Некоторые сидели за столом. Все было, разумеется, рассчитано, каждый знал свое место и момент, в который полагалось читать. Музыка умолкала. Публика слушала с большим вниманием. Когда открылся занавес, в зрительном зале началось какое-то странное движение, точно прошла волна. Это продолжалось одно мгновение. По окончании послышались громкие аплодисменты. Те немногие из труппы, кто не участвовал и находился в зале, говорили, что публика была ошеломлена зрелищем. Сквозь голубой тюль скромная обстановка и платья женщин казались во много раз красивее, чем были на самом деле.

Товарищество оставалось на зимний сезон в Тифлисе под управлением Унгерна. Мейерхольд по приезде на Кавказ по телеграфу заключил условие с В. Ф. Комиссаржевской, которая, как я уже говорила, пригласила его к себе на зимний сезон режиссером и актером.

### 2

После удачного выступления в роли Регины в «Привидениях» Мейерхольд рекомендовал меня В. Ф. Комиссаржевской, и я получила от нее телеграмму с приглашением вступить в ее театр.

В середине августа я приехала в Петербург в радужном настроении. Труппа театра В. Ф. Комиссаржевской собралась в первый раз для того, чтобы познакомиться с самой Комиссаржевской, с дирекцией и между собой.

Многие сначала враждебно отнеслись к Мейерхольду, но часть актеров заинтересовалась работой нового режиссера и почти тотчас же вступила в ряды его приверженцев.

Вера Федоровна, простая, значительная и такая же обаятельная в жизни, как на сцене, пленила нас всех. Следующее собрание вылилось в диспут, на котором выступил с речью к актерам Мейерхольд. Он и здесь объявил войну натурализму, быту и вообще всякой рутине, чем привел в сильнейшее негодование старых актеров. Труппа разделилась на два лагеря.

{37} Сама Комиссаржевская увлеклась новым течением, новыми идеями, несмотря на то, что на этом диспуте Мейерхольд совершенно откровенно заявил:

— Может быть, нам не суждено осуществить новый театр, может быть, мы все падем и послужим лишь мостом для других, которые пройдут по нашим телам к театру будущего.

Он говорил так убедительно, что нам показалась прекрасной даже эта печальная участь ради обновления театрального искусства.

Красов выступал с защитой бытового театра. Почему-то он много цитировал Макса Нордау. Арбатов старался изо всех сил уговорить Комиссаржевскую не пускаться в опасный путь к неведомому искусству.

Но сторону Веры Федоровны принял брат ее Ф. Ф. Комиссаржевский. Федор Федорович был заведующим монтировочной частью. Заведующий репертуаром писатель Ярцев был в то время также приверженцем Мейерхольда. Казимир Викентьевич Бравич, партнер Веры Федоровны, известный талантливый актер, стал на сторону Мейерхольда и молодежи.

Мейерхольд сам был предан искусству настолько, что за художником человек часто просто отсутствовал. Его ошибки должны быть прощены, ибо он забывал себя и свою карьеру, яростно атакуя театральную рутину и пошлость. Мейерхольд тогда, как гофмановский «Крестный Дроссельмейер», умел расколдовывать актеров, будить от сна, в который, как он говорил, их погрузила злая фея «рутина». Неопытным он придавал смелость, веру в новые формы, которые создавала его неисчерпаемая фантазия. На новатора режиссера и его актеров сыпались ядовитые стрелы, а он шел весело вперед, не злясь и не негодуя на врагов. Например, во время одного представления «Балаганчика», когда часть публики бурно аплодировала, Всеволод Эмильевич заметил старушку, неистово свистевшую в ключ. Эта пламенная театралка так ему понравилась, что он послал ей приветствие цветком, который держал в руке.

Впрочем, облик Мейерхольда того времени лучше всего рисует его собственное письмо ко мне из Куоккалы от 23 мая 1906 года, после Полтавы. Он писал: «Это было время [Полтава], когда товарищество[[7]](#footnote-8) владело театром исканий. После знойных месяцев “студии”[[8]](#footnote-9) впервые переживали нечто схожее с тем, что было тогда. И вместе с тем… Видел, как люди гнались за рублем. Мне надевали петлю на шею и волочили меня по пыльным и грязным дорогам, по топким болотам, в холод и зной туда, куда я не хотел, и тогда, когда я стонал. И мне казалось, что на мне кумачовый женский костюм с черными кружевами, как на обезьянке, которую нищий болгарин тычет в бок тонкой палочкой, чтобы она плясала под музыку его гнусавой глотки. Эти монотонные покачивания песни хозяина-деспота, этот красный кумач на озябшей шерсти обезьяны — кошмар. Кошмар и наша “пляска” за рублем, но часы грез все искупали… Надо создать общину безумцев. Только эта община создаст то, о чем мы грезим… Нам надо быть в театре В. Ф. Комиссаржевской 15 августа… До свидания. Когда увидимся, расскажу много новых планов, дум, новых надежд…»

{38} После диспута приступили к репетиции «Гедды Габлер» и «В городе» Юшкевича. Вскоре часть труппы, в том числе и Мейерхольд, уехала в поездку вместе с Верой Федоровной, которая была вынуждена гастролировать, так как требовались деньги на ремонт театра.

Оставшиеся в Петербурге актеры репетировали с Ярцевым пьесу Юшкевича. Работа велась по плану Мейерхольда. В основном убранство сцены состояло из сукон, оформленных некоторыми элементами обычных декораций. Две стены, окна против зрителей, кусок потолка и часть лестницы, видневшейся из-за суконной кулисы, создавали впечатление комнаты. Движение по площадке происходило по радиусам воображаемых кругов — «по лучам», как говорил Мейерхольд.

Все бытовые подробности были убраны. Подчеркнутый жесткий ритм текста потянул постановщика к условности. Режиссер сделал все, чтобы вытянуть пьесу в трагедийный план. Юшкевич после одной из генеральных репетиций сказал:

— Я не знал, что написал трагедию.

Когда Мейерхольд и Комиссаржевская возвратились из поездки, работа пошла более интенсивно. Жизнь театра оживилась. Сезон открылся только в ноябре «Геддой Габлер». Спектакль запомнился благодаря волшебным декорациям Сапунова. Постановка была поразительной красоты.

Тончайший вкус, фантазия истинного театрального художника сказывались во всем. Такую сказочную роскошь, разумеется, не мог предоставить своей жене скромный Тесман, но тогда ни одной минуты не казалось мне, что Мейерхольд был неправ. По его словам, он хотел показать силу влюбленности в красоту. Он считал, что требовательность Гедды в этой области должна быть почти чрезмерной.

Однако в творческой сущности громадной артистки Комиссаржевской не было ни единой крупицы от Гедды Габлер.

Первый спектакль, к нашему общему огорчению, прошел скучно и не имел большого успеха. Газеты ругались на все лады, издеваясь над Мейерхольдом и отпевая Комиссаржевскую.

13 ноября состоялось первое представление пьесы «В городе». Спектакль прошел с успехом. Юшкевича вызывали много раз, так же как и Мейерхольда. Мы торжествовали, считая постановку победой театра. Но газеты нас разочаровали. Большинство из них ругало Мейерхольда, даже хваля исполнение и пьесу и признавая успех, как будто бы режиссер тут был ни при чем.

Скоро нам суждено было утешиться, но все-таки до сих пор не могу вспомнить без чувства досады об ошибке, которую сделал театр, не начав сезон «Сестрой Беатрисой». Постановка имела исключительный успех. Это был триумф Комиссаржевской и громадный успех Мейерхольда.

На последней генеральной репетиции присутствовали многие писатели, художники и музыканты.

После третьего действия Мейерхольд, намереваясь что-то сказать Лядову, который написал музыку к «Сестре Беатрисе», остановился на полуслове. Он увидел, что из глаз композитора струились слезы.

В постановке «Беатрисы» Мейерхольд уже не повторил ошибок студии. Декорации и эскизы костюмов писал тот же Судейкин, но все было рассчитано так, чтобы ничто не мешало пластическому образу. Выразительные {39} средства были заимствованы у старых мастеров. Движения групп, аксессуары и костюмы вызывали в памяти линии и позы, встречающиеся в примитивах. Недаром рецензенты находили в постановке влияние художников раннего Возрождения.

Сцена Беатрисы с принцем Белидором по мизансцене напоминала картину Доменико Венециано — «Мучение святой Лючии». Этот нежный палач над коленопреклоненной Лючией, конечно, мог навести на мысль повторить его в Белидоре, который стал в конце концов палачом Беатрисы.

Образ монахини Беатрисы и образ Мадонны передавались Комиссаржевской совершенно различно. Артистка одинаково строго следовала ритму Метерлинка, но окраска звука голоса у Мадонны была иной, чем у монахини.

В голосе Беатрисы в последней картине чувствовались теплота, страдание, гнев и смирение. Мадонна говорила на прозрачном звуке. Это создание Комиссаржевской появилось в результате творческих прозрений больших художников.

Из всех постановок, осуществленных Мейерхольдом в первый сезон театра на Офицерской, кроме «Сестры Беатрисы» наиболее значительными были спектакли «Жизнь Человека» Андреева и «Балаганчик» Блока.

Всеволод Эмильевич мечтал о «Балаганчике» с тех пор, как эта феерия была написана, и предложил ее театру, как только представился удобный случай. Тут можно было обойтись без Комиссаржевской, которой необходимо было отдохнуть, и дирекция согласилась на постановку. Решили ставить «Балаганчик» вместе с «Чудом святого Антония» Метерлинка[[9]](#footnote-10).

Мейерхольд, во многом противоположный Блоку, за какой-то чертой творчества приближался к нему. Это была та грань, за которой режиссер оставлял быт, грубую театральность, все обычное сегодняшнего и вчерашнего дня и погружался в музыкальную сферу и сферу иронии, где в период «Балаганчика» витал поэт, откуда он смотрел на мир.

Воплотить такую отвлеченную пьесу, перенести ее на сцену, где все материально, казалось просто невозможным, однако режиссер сразу нашел нужную сценическую форму. Без лишних разговоров, без особого разбора текста (если не считать пояснений Г. И. Чулкова, которые были только литературными), Мейерхольд приступил к репетициям. Особым приемом, свойственным только ему, главным образом чарами дирижера, он сумел заставить звучать актерский оркестр, как ему было нужно. Истинное лицо поэта Блока через режиссера было воспринято актерами. Мейерхольд сам совершенно замечательно играл Пьеро, доводя роль до Жуткой серьезности и подлинности.

Н. Н. Сапунов построил на сцене маленький театрик с традиционным поднимающимся кверху занавесом. Когда занавес поднимался, зрители видели в глубине сцены, посередине, окно. Параллельно рампе стоял стол, покрытый черным сукном, за столом сидели «мистики», в центре — председатель. Они помещались за черными картонными сюртуками. Из Манжет виднелись кисти рук, из воротничков торчали головы. Мистики {40} говорили неодинаково — одни притушенным звуком, другие — почти звонко. Они прислушивались к неведомому, жуткому, но желанному приближению. Когда Мейерхольд репетировал с ними за столом, он читал за некоторых сам, причем всегда закрывал глаза. Он делал это невольно и, прислушиваясь к чему-то невидимому, таким образом сосредоточивался. Эта сосредоточенность и творческий трепет режиссера помогли актерам в работе, для многих совершенно новой и трудной.

В музыкальный узор мистиков врывалась тема Пьеро, которая звучала обособленно.

После реплики «Наступит событие» совершенно неожиданным тоном начинал роль Пьеро — Мейерхольд. Явственно пробормотав горестное, короткое восклицание: «О вечный ужас, вечный мрак», — дальше на высоком регистре (в пределах своих возможностей) он продолжал: «Неверная! Где ты?» — и немного ниже по звуку: «Сквозь улицы сонные протянулась длинная цепь фонарей…»

Сухой оттенок голоса и почти деревянные интонации были чрезвычайно удачны и уместны. На них, как музыкальный эксцентрик-виртуоз, с несравненным искусством играл Мейерхольд. За пустым звуком его речей слышалась настоящая печаль. Иногда слова произносились неожиданно жалобно, как если бы кто-то надавливал пружинку в деревянном сердце куклы и оно издавало стон: «Где же ты? *(упавшим голосом)* — Отчего за последнею парою не вступить и нам в назначенный круг?..»

Жалобные стоны становились порой протяжными: «Слышишь ты, Коломбина, как сердце бедное тя-янет, тя-янет грустную песню свою?»

У автора сказано: «Пьеро оживился и размечтался». Мейерхольд нелепо взмахивал одним и другим рукавом, и в этом движении паяца выражалась радость внезапно озарившей его надежды. Повторяющиеся взмахи рукавов говорили о разном. Музыкальное существование в образе рождало эти условные жесты, они были красноречивы, потому что, повторяю, их подсказывал внутренний ритм роли. Жесты следовали всегда после слов, дополняя их, как бы допевая песню, говоря без слов о чем-то, понятном одному Пьеро. В молчании он еще больше приковывал к себе внимание зрителей. Музыкальное содержание образа подчиняло его своему ритму. Пьеро как бы прислушивался к песне, которую пел по воле сердца. Его взгляд был странен — он пристально смотрел в себя.

Выбегал автор и торопливо убеждал публику, что актер говорит вздор. Тривиальный тон врывался резким диссонансом, который тотчас же разрешался консонансом вздоха Пьеро — Коломбина. После диалога мистиков, ожидающих в сладком ужасе гостью — смерть, продолжением их мелодии мечтательно звучали слова: «Коломбина! Приди!» Мейерхольд ни на секунду не выключался из общего звучания, ни на секунду не замолкала тема Пьеро, хотя он молча сидел со сложенными на коленях руками и приподнятым кверху лицом. Так изобразил его художник Ульянов: голова Пьеро как бы лежит на круглом блюде — накрахмаленном белом воротнике.

Появлялась Коломбина. Мистики восклицали в благоговейном восторге:

— Прибыла!  
— Как бела ее одежда!  
. . . . . . . . . . . . . . . .  
— Это — смерть!

{41} А Пьеро неожиданно просто говорил: «Господа! Вы ошибаетесь!» (Выше тоном.) — «Это — Коломбина». (Еще выше.) — «Это — моя невеста!» Мистики приходили в ужас от такого кощунства, председатель восклицал: «Ты не узнаешь смерти?»

«По бледному лицу Пьеро бродит растерянная улыбка» — сказано у автора. Мейерхольд не улыбался, но, казалось, что он улыбается, — смущенная улыбка чувствовалась в покорно и просто произнесенных словах: «Я ухожу. Или вы правы, и я — несчастный сумасшедший. Или вы сошли с ума — и я одинокий, непонятый вздыхатель». За словами следовал условный (на звуке) вздох и взмах рукавов. Совершенно отрешенно, тоном блаженного произносились слова: «Носи меня, вьюга, по улицам! О вечный ужас! Вечный мрак!»

В конце занавес опускался за Пьеро — Мейерхольдом, и он оставался лицом к лицу с публикой. Он смотрел на нее в упор и казалось, что Пьеро смотрит в глаза каждому зрителю. В этом взгляде было нечто неотразимое.

И вот, стою я, бледен лицом,  
Но вам надо мной смеяться грешно.  
Что делать! Она упала ничком…  
Мне очень грустно. А вам смешно?

Затем Пьеро отводил глаза, вынимал из кармана дудочку и принимался играть песнь отвергнутого, неоцененного сердца. Этот момент был самым сильным в роли. За опущенными веками чудился серьезный, полный укора взор.

Художник Н. Н. Сапунов и М. А. Кузмин, написавший музыку, в значительной мере помогли очарованию «Балаганчика».

«Балаганчик» шел с десяти репетиций и зазвучал сразу. Невозможно передать то волнение, которое охватило нас, актеров, во время генеральной репетиции и особенно на первом представлении. Когда мы надели полумаски, когда зазвучала музыка, обаятельная, вводящая в «очарованный круг», что-то случилось такое, что заставило каждого отрешиться от своей сущности. Маски сделали все необычным и чудесным. Даже за кулисами перед выходом мы разговаривали по-иному. Я помню момент перед началом действия во время первого спектакля. Я стояла и ждала музыки своего выхода с особым трепетом. Мой кавалер Бецкий и его двойник тихо расхаживали поодаль, кутаясь в плащи. Я почувствовала, что кто-то стоит у моего плеча, и обернулась. Это была белая фигура Пьеро. Мне вдруг стало тревожно и неприятно, — что если он скажет что-нибудь обычное, свое, пошутит и разрушит очарование. Но я тотчас же устыдилась мелькнувшей мысли: глаза Пьеро смотрели через прорезь маски печально. Он молчал: ведь мы находились в мире поэзии Блока. Мейерхольд, по-видимому, в этот момент ощущал ее больше всех.

Послышался шепот: «Бакст пошел» — это означало, что подняли первый занавес, расписанный Бакстом. Представление началось. В зрительном зале чувствовалась напряженная тишина. Музыка волновала и, как Усилитель, перебрасывала чары Блока в зрительный зал. Когда опустился занавес, все как-то не сразу вернулись к действительности. Через мгновение раздались бурные аплодисменты с одной стороны и протест — с Другой. Последнего было, правда, гораздо меньше. Вызывали особенно Блока и Мейерхольда. На вызов с ними вышли все участвующие. Когда {42} раздавались свистки, усиливались знаки одобрения. Сразу стало ясно, что это был необыкновенный, из ряда вон выходящий спектакль.

Многие потом бывали на «Балаганчике» по нескольку раз, но была и такая публика, которая не понимала его совсем и никак не принимала.

О постановке «Чуда святого Антония» считаю необходимым сказать хотя бы то немногое, что помню.

Святой Антоний (Голубев), тронутый горем Виржини — единственной искренней души, приходит воскресить ее госпожу, богатую, сварливую старуху. Его диалог с Виржини (Корчагиной-Александровской) был очень забавно и остро подан режиссером. Роль Антония единственная исполнялась не в манере гротеска. Он был простой, с оттенком детскости, отрешенный от мира. Остальные актеры, включая сюда и Корчагину — Виржини, играли гротескно, только последняя дана была положительной фигурой, а все остальные отрицательными. Виржини мела пол и разговаривала со святым Антонием, произнося слова в ритм движениям щетки. Рассказывала, что отказала покойница «аббату, церкви, церковному служке, пономарю, бедным, викарию, четырнадцати иезуитам и всей прислуге», а дальше о том, что будут подавать за столом: «сперва устрицы, потом два супа, три закусочных» и т. д.

У Корчагиной это получалось ярко, остро и очень смешно.

Последней постановкой сезона была пьеса Леонида Андреева «Жизнь Человека». Постановка произвела потрясающее впечатление на Блока. Он приходил почти на каждый спектакль и большей частью смотрел из-за кулис. Ему особенно нравилось находиться у самой декорации. Обычных кулис не было: темные провалы, которые казались бесконечными, колонны, мебель в пятнах электрического освещения — диван, стол, стулья или кровать, а кругом безграничный мрак. Блок говорил, что тут он ощущал себя «в сферах». Эту постановку Мейерхольда Александр Александрович очень хвалил.

Режиссер исходил из ремарки автора: «Все во сне». Действительно, получалось впечатление сна, потому что всех действующих лиц поглощал мрак, когда они уходили со сцены. В свете лампы или люстры появлялись человеческие фигуры, волновались, действовали и вдруг куда-то скрывались, и чем реальнее, тем страстнее были их речи, чем ярче и конкретнее образы, тем страшнее казалась подстерегающая их тьма.

Во втором действии Человек и Жена Человека (Аркадьев и Мунт) с бурной стремительностью вели диалог. Она смеялась гармонично и звонко, поддерживала мужа в его безумной отваге, когда он бросал вызов судьбе, а вокруг жутко молчали темнота и глубина, уходящая за кулисы. Всеми особенно отмечалась постановка третьего акта — бал у Человека. Гости сидели на стульях у белых колонн, из-за которых появлялись танцующие, старательно, с достоинством выделывая па польки под старомодную избитую музыку. Они напоминали чем-то фигуры паноптикума, но движения их были совершенно обыкновенные, не автоматические, а живые. На балу у Человека царили пышность и деловитая скука. Гости восклицали:

— Как пышно! Как богато!

А зрительный зал с напряженным вниманием слушал и наблюдал эту скуку. Тут был какой-то секрет режиссера. Я участвовала в этом действия {43} и, к сожалению, никогда не видела его из зрительного зала, поэтому не могла охватить картину в целом.

Сцены Человека и Жены Человека в четвертом акте я имела возможность видеть. Они производили чрезвычайно сильное впечатление. Молитва Мунт приводила в трепет. Публика слышала тяжелые рыдания, порожденные глубоким человеческим горем, и в то же время воспринимала их как музыкальный плач.

Аркадьев был особенно хорош в этом действии. Разговор с деревянной лошадкой умирающего сына велся на мягком тихом звуке в стремительном темпе, так же лихорадочно, как лихорадочно работала мысль. Несущийся стремительный темп, положенный в основу его роли, как бы характеризовал быстротечность человеческой жизни. Мне не нравился Некто в сером, которого играл Бравич. Такая роль могла быть по плечу только Качалову. Может быть, этот артист нашел бы какой-нибудь способ вывести ее в надлежащий план. Серая фигура со свечой, объявляющая о рождении и смерти — Некто в сером, — казалась мне претенциозной, хотя многие находили, что Бравич достигал значительности. Интересно были задуманы старухи. В жизни Человека они играют роль непрошеных свидетельниц свадеб, рождений и похорон. Как серые мыши, в капюшонах, почти закрывающих лица, они сидели на диване, когда зажигалась лампа. Рассказывали долго о детях — мальчиках и девочках, об их привычках и шалостях, но не подражали старческой дикции.

В последнем действии три старухи пробирались между столиками пьяниц короткими перебегами, останавливаясь и выжидая. Дойдя до столика на авансцене, за которым спиной к зрителям сидел Человек, охваченный предсмертным бредом, они присаживались к нему, являясь как бы продолжением его бреда. Первая старуха (Веригина) поднималась с места и, склоняясь над Человеком, говорила дразнящим, зловещим тоном: «Ты помнишь, как играла музыка на твоем балу? Кружились танцующие, и музыка играла так нежно, так красиво. Она играла так: там тара‑рам‑там… там, там, там». И т. д. Все три старухи с хохотом пускались в пляс вокруг вскочившего с места Человека. Затем он падал на стол, наступала темнота и все смолкало сразу, как будто пронеслось что-то страшное и внезапно исчезло. Некто в сером говорил: «Человек умер».

Если Блоку некоторые сцены казались поставленными гениально, то это должно относиться прежде всего к последнему акту. Пьяницы сидели в кабаке за столиками в пятнах света убогих ламп, лицом к публике. Они напоминали страшные образы Гойи, и достигалось это совсем не гримом. Произносили слова пьяными, жуткими голосами и покачивались. Во время горячечного бреда Человека, как бы от его слов, шла волна движений. Пьяницы начинали передвигаться, переходя, пересаживаясь с места на место. Как будто волна поднималась, шла и разбивалась. Все на секунду замирало. Все было реальным — это был кабак, наполненный посетителями. Но реальность такая, какая бывает во сне. Гребни волн становились все выше и выше, и последняя, когда вступали старухи, смывала все. Сон жизни кончался.

Многим друзьям театра нравилось смотреть представление со сцены. Не было ни задника, ни кулис. Глубина и сцена по бокам не освещались; из зрительного зала ничего нельзя было различить в этих черных провалах. {44} Между тем на самом виду тут стояли актеры, ожидающие выхода, и рабочие сцены, прекрасно различавшие лица зрителей в первых рядах. Публика принимала пьесу горячо не только на первом представлении. Все спектакли «Жизни Человека» проходили с большим успехом, несмотря на то, что сама Комиссаржевская не была занята. Мейерхольда и Андреева вызывали без конца. Мы сыграли «Жизнь Человека» при полных сборах десять раз, и сезон закончился.

Сезон 1907/08 года начался гастролями в Москве. Шли пьесы, в которых играла Комиссаржевская. Но «Балаганчик» тоже был показан, он шел в один вечер с «Сестрой Беатрисой». Публика реагировала очень бурно. Были шумные одобрения, были и протесты. В общем, спектакли проходили с подъемом.

О Мейерхольде говорили наравне с Комиссаржевской. Одни хвалили, другие ругали. И здесь раздавались упреки по его адресу. Некоторые находили, что он портит Комиссаржевскую. Все это, вероятно, порождало в ней сомнение. Враги Мейерхольда, кроме того, нашептывали Вере Федоровне, что он старается главным образом утвердить себя, что она теперь на втором плане. Правда, в этом сезоне враждебных Мейерхольду актеров осталось гораздо меньше, так как большинство из них ушло. На их место поступили актеры Товарищества Новой драмы — мейерхольдовцы: Унгерн, Будкевич, Нарбекова, Закушняк, Зонов, Черокова и другие. Но все же кое-кто, как раз из особенно яростных противников, остался.

Первой новой постановкой была пьеса Ведекинда «Пробуждение весны».

Публике предстояло опять нечто невиданное. Для того чтобы не затягивать темпы и придать действию стремительность, режиссер решил не делать антрактов между короткими картинами. По его проекту сцена делилась на несколько этажей (художник Денисов). Внизу направо и налево две квартиры, в каждой видна часть комнаты. Когда действие происходило на одной стороне, свет падал только туда, все остальное было затемнено. Над квартирами помещалась покатая крыша, представлявшая собой зеленый луг, где играет Вендла с подругами. Еще выше площадка, на которой встречалась Ильза с Морисом, и над всем построением маленькая площадка — могила Мориса, куда приходят в конце Ильза и Марта.

В Камерном театре впоследствии стали делать на сцене многоэтажные сооружения, но тогда ничего подобного не было еще ни в одном театре. Пьеса осталась в репертуаре. Публика на нее ходила охотно.

Следующая постановка оказалась из рук вон неудачной. Это был настоящий провал. «Пелеас и Мелисанда» — одна из самых воздушных, самых хрупких пьес Метерлинка. Для нее не нужны резкие контуры. Художник В. И. Денисов сделал какую-то картонную коробку с декадентскими украшениями. И, конечно, правы были те, кто обвинял постановщика за нелепые декорации. Ведь он мог не допустить этого.

Понятно, что артистический трепет громадной актрисы Комиссаржевской и волнения обаятельного Пелеаса — Закушняка были потушены сразу смешками зрительного зала. Пелеас говорит о темном лесе близ замка, а публика видит какой-то огрызок растения.

{45} Постановку разругали и друзья и враги. Последние злорадствовали, раздувая недочеты. Вера Федоровна была очень удручена неудачей. С этого времени ее сомнения стали быстро расти.

Мейерхольд, разумеется, был также огорчен провалом «Пелеаса», но его отвлекала от мрачных мыслей новая работа над пьесой Федора Сологуба «Победа смерти».

Роли распределились так: король — Аркадьев, королева — Веригина, Мальгиста, служанка королевы, — Волохова, Альгиста — Будкевич, Этельберг, брат королевы, — Голубев. Начали репетировать.

К рассказу изгнанной королевы Берты, явившейся ко двору своего супруга через десять лет под видом странницы, я подошла неверно. Начала с «изощренной» интонации, но скоро почувствовала фальшь, а главное, увидела скучающее лицо Мейерхольда. Я буквально обмерла, так как слишком хорошо знала, что если этого режиссера не заинтересовать сразу хоть маленькой крупицей «настоящего», он махнет рукой и даже не подумает заниматься.

Я спросила Ф. К. Сологуба, как, по его мнению, должна говорить Берта с королем. Он мне сказал — «с царственной простотой». Я решила — нужно говорить с глубоким чувством и утрированно просто, потому что сам ритм Сологуба придает тексту оттенок торжественности.

На следующей репетиции Мейерхольд уже заинтересовался исполнением Берты. Роль эта дала мне очень много. Я поняла, что самые прекрасные моменты творчества — это, когда слова текут из уст актера как бы непроизвольно, выносятся волной чувств.

В спектакле поражала Будкевич. Замученная, мертвая Альгиста вдруг приподнималась на локте и обращалась к королю. Будкевич приводила публику в жуткий трепет. Я вижу ее глаза, полные нечеловеческой скорби. Они как будто гипнотизировали. Ничего не было удивительного, что от заклятия этих неподвижных, точно каменных губ и невидящего, но повелительного взгляда все окаменевали, уподобляясь скульптурным фигурам на стенах старинного собора.

Прекрасно играла Мальгисту Волохова. В первых действиях Будкевич проигрывала рядом с ней, но зато последним актом она искупила все.

Впоследствии для нашей поездки Сологуб прибавил пролог, в котором главное действующее лицо — Дульцинея в образе змеиноокой Альдонсы. Ее играла Волохова, так как Дульцинея и есть Мальгиста: «Вот приму образ рабыни Мальгисты и дочь мою Альгисту пошлю на великий подвиг…»

Поэта в прологе играл Мейерхольд, а я — Даму в шелковом платье, продолжая играть в пьесе королеву. Через оркестр был переброшен мостик, и несколько ступенек спускались с него в партер. Поэт и Дама проходили через зрительный зал, поднимались по ступенькам лесенки и продолжали диалог, стоя спиной к публике. До тех пор было неслыхано и невидано, чтобы актеры переступали рампу, да еще говорили в зрительном зале. В первый раз мы стояли за дверью в коридоре в каком-то сладком ужасе. Сейчас должно было случиться невероятное: как это мы пойдем и вдруг заговорим из публики? Наконец мы услышали реплику пажа Дагоберта, на которую должны выходить:

… Королева… одна. Судьба благоприятствует мне.

Открылась дверь, и мы пошли по дорожке партера. На нас оглядывались с недоумением и недовольством. Дама в шляпе и мужчина с {46} перекинутым через руку пальто шли, нимало не смущаясь, и, дойдя до лесенки, вдруг заговорили обыкновенным тоном:

— Нам попался очень хороший извозчик.

— Да, он ехал очень быстро…

Собственный голос мне казался чужим. За спиной шептались: «Что такое?» — «Это так надо… по пьесе…» — «Зачем?» Иногда мы выходили из оркестра, поднимаясь по ступенькам до уровня сцены, это было уже не так страшно. Жаль, что Сологуб не сразу написал пролог (в театре Комиссаржевской пьеса шла без него).

«Победа смерти» имела большой успех и совершенно неожиданно оказалась последней постановкой Мейерхольда у Комиссаржевской.

Первое представление было очень торжественным. Пришли многие поэты и литераторы. Автора и Мейерхольда горячо вызывали. После спектакля все актеры с Мейерхольдом и Сологубом во главе отправились в ресторан «Вена» (излюбленное место литературно-художественной богемы). С нами поехал Блок, а также Бравич.

Бросалось в глаза то, что за ужином не было никого из Комиссаржевских, однако никто не подозревал, что дирекция накануне разрыва с Мейерхольдом.

Через два‑три дня последний получил письмо от Веры Федоровны. Она писала, что не может с ним работать, так как считает ошибочным его стремление соединить принципы старого театра с принципами театра марионеток. Словом, Мейерхольду предлагали немедленно оставить театр.

Но все равно после его ухода театр не взял другого курса. Ф. Ф. Комиссаржевский поставил «Бесовское действо» А. Ремизова в манере Мейерхольда, только гораздо бледнее, потому что был еще новичком в театральном деле.

Было устроено собрание труппы, на котором, как представитель дирекции, с объяснениями выступил Бравич.

Мейерхольд обратился в третейский суд. Судьями оказались люди, не сочувствовавшие его новшествам, да и трудно было осудить Веру Федоровну, явившуюся во всеоружии своего обаяния, тихую и печальную, заявившую протест художника, несогласного с Мейерхольдом. Ее, конечно, не осудили. Мейерхольд был очень удручен первое время. Его друзья волновались, но мало-помалу все улеглось.

### 3

В театре Комиссаржевской мы доигрывали свои роли в постановках Мейерхольда, а на квартире Мунт репетировали пьесы для гастролей Мейерхольд и второй режиссер Унгерн решили предпринять поездку по западным и южным городам.

Как только кончился сезон, мы немедленно выехали в Витебск, чтобы до начала спектаклей успеть порепетировать на сцене[[10]](#footnote-11).

{47} Эта поездка была замечательной во всех отношениях. Кроме игранных ролей все имели новую интересную работу. Творческое содружество с блестящим режиссером, компания близко знакомых людей, веселое, приподнятое настроение, остроумие, приключения, которых не боится молодость, радость общения с доброжелательно настроенной публикой — все это оставило чудесные воспоминания.

Интересно была поставлена «Электра». Волохова была великолепная Электра. Ее бледное лицо, строгая линия лба и носа, и особенно рот, напоминавший рот Кассандры, с белыми ровными зубами, черные волосы, как змеи, беспорядочно извивавшиеся по спине и плечам, сильные руки с цепкими, напряженными пальцами — все это живо стоит перед моими глазами.

Клитемнестру Л. Д. Блок играла также очень выразительно. В ее царственности была неотразимая сила, во всех движениях, в тяжести век, в линиях рук чувствовался гнет преступления.

«Электра» шла во всех городах и, так как у нас не было своих декораций, приходилось приспосабливать то, что находилось в том или другом театре. Мейерхольд проявил при этом необыкновенную изобретательность. Зритель никогда не видел знакомых декораций. Все перевертывалось, передвигалось, изменялось до неузнаваемости.

Репетиции «Строителя Сольнеса» начали во время поездки. Роль Хильды я давно знала наизусть. Ее существование вне обыденной жизни, мечты о «невозможном», о «воздушном замке на каменном фундаменте», презрение к мелочам жизни, стремление к личной свободе — все это было так близко, понятно и дорого, что неудача казалась немыслимой. Однако на первой репетиции я играла отдельно от всех, не обращая внимания на интонации партнеров, слушая воображаемого Сольнеса, а не живого исполнителя. Мейерхольд не сделал ни одного замечания. Я его не заинтересовала, и, как всегда в таких случаях, Всеволод Эмильевич со скучающим видом смотрел куда-то в сторону. После репетиции я услышала из своего номера в гостинице, как он в коридоре сказал Унгерну: «Это не пойдет». Я сидела огорченная, не зная, что предпринять. Послышался стук в дверь. Пришел А. И. Аркадьев, игравший Сольнеса. Он предложил репетировать с ним вечером, сидя на месте, говорить текст, глядя в глаза друг другу. Так репетировали мы с ним в продолжение нескольких часов. На другой день роль была неузнаваема. Во время репетиции Мейерхольд в середине первого действия крикнул из зала: «Хорошо!» — и стал с увлечением работать с нами.

Я упоминаю «Строителя Сольнеса», чтобы рассказать хотя бы бегло о том, как разрешал Мейерхольд Ибсена. Пьесы этого автора он относил к театру «синтеза», а не к театру типов. Режиссер прежде всего сказал, чтобы мы не заботились о том, понятны ли наши разговоры зрителям. Не нужно стараться объяснять им что-либо, важно знать самим то, о чем говоришь, важно зажечься образами, и зритель неминуемо будет втянут в круг, непременно заинтересуется происходящим на сцене.

Большое художественное наслаждение получили мы все от пьесы «У врат царства» Гамсуна. Разыграна она была блестяще. Карено играл Мейерхольд. Мне кажется, что это был настоящий Карено. Оба они — исполнитель и образ — всецело находились во власти идей, хотя бы и различных по существу. Оба отдавали минимальное количество времени окружающей повседневной жизни. Разумеется, Карено идеализирован {48} автором. Мы не находим у него никаких отрицательных черт, в то время как у Мейерхольда, как у всякого человека, их было немало. Но все они исчезли, как только артист влюбился в образ, увидел в нем отражение своего очищенного «я».

Мне нравилось, что он не впал в соблазн подчеркивать рассеянность героя, ему это было не нужно. Видно было, что Карено все время борется с грубой действительностью, которая тянет его насильно вниз, а он стремится убежать в царство своих идей. Его чудачество в глазах обыкновенных людей происходит оттого, что он живет совсем в другом мире. Это витание над землей у Мейерхольда получалось необыкновенно искренне. Всякий раз, когда его Карено отвечал на вопрос партнера, казалось, что он говорит первые попавшиеся слова, а мысли его в это время заняты другим.

Изумительна была сцена с чучельником. Мейерхольд, опершись обеими руками на стол, приподнимался и долго вглядывался в лицо странного человека. Своим отношением он сразу обращал внимание публики на чучельника (Гибшман), который, в свою очередь, совсем особенно, как бы что-то не договаривая, отвечал Карено. В словесном и молчаливом диалоге чувствовалась какая-то духовная связь этих двух людей, таких различных по профессии. В самом финале, после ухода жены, когда приходят описывать имущество, Мейерхольд делал глубокий, молчаливый поклон и затем говорил как бы самому себе: «Теперь все равно». Последняя сцена вызывала у зрителей слезы.

Мейерхольд в том же году ставил у «Врат царства» и играл Карено в Александринском театре. Генеральная репетиция прошла чрезвычайно удачно.

Однако на первом представлении все получилось иначе. Актер Аполлонский, игравший Бондезена и относившийся к Мейерхольду-режиссеру отрицательно, после генеральной заявил: «Как? Мейерхольд нас стилизовал незаметно для нас самих?! Не бывать этому!» И он стал нелепо комиковать роль, вызывая поминутно смех публики. Актриса Потоцкая играла на первом представлении жену Карено, тоже игнорируя замечания Мейерхольда.

Видя, как рушится его постановка, артист едва нашел в себе силы проговорить роль. О творческом состоянии не могло быть и речи. Газеты с радостью разругали и постановку и исполнение роли Карено. Второе представление не состоялось по болезни Потоцкой. Разнеслась молва, что пьеса снята с репертуара. На последующих представлениях театр был не полный, но успех пьеса имела очень большой. Мне рассказывали присутствовавшие на третьем или четвертом представлении, как некоторые из публики аплодировали Мейерхольду и с недоумением говорили друг другу: «Ведь хорошо! Замечательно! Почему же газеты бранили?!»

Такова была судьба одной из самых удачных ролей Мейерхольда. Чтобы не возвращаться к нему, как к актеру, скажу заодно об исполнении принца Арагонского («Венецианский купец» Шекспира).

Впервые Мейерхольд играл эту роль в 1898 году в Художественном театре, затем в Александринском при возобновлении «Венецианского купца» в 1909 году. Я видела его в 1913 году. Принц Арагонский кажется мне лучшей ролью Всеволода Эмильевича, и не досадно ли, что им-то и закончил {49} он свою деятельность актера. Юмор, театральность, первоклассное мастерство, оригинальность и необычайный блеск исполнения приводили в предельный восторг даже враждебную режиссеру Мейерхольду публику. Как только принц Арагонский, сопровождаемый свитой, появлялся на сцене и все время пока он шел вдоль колоннады в глубине, аплодисменты зрительного зала не смолкали.

В особой грации, в важности шествующего принца было что-то невероятно смешное, причем он как бы не имел никакого намерения смешить. Лицо его было серьезно, и глаза смотрели сосредоточенно куда-то в пространство, точно вопрошая судьбу. Чтобы получить руку Порции, принцу Арагонскому надлежит выбрать одну из трех шкатулок — именно ту, в которой заперт портрет красавицы. Он выбирал, размышлял и философствовал вслух, и все его движения напоминали движения марионетки.

Артист нисколько не утрировал в сторону марионеточности, он был реальным человеком. Это был совсем особый прием игры, одного плана с Пьеро в «Балаганчике», но гораздо менее условный. При виде смешного рыцаря в серебряных латах с угловатыми, но элегантными движениями, верилось, что такого можно встретить и в действительности. Несмотря на наивную глуповатость, у него был определенный шарм. После того как принц неудачно выбрал ящик, в котором вместо портрета красавицы оказалась ужасная рожа, его смущение и разочарование были выражены такими потешными интонациями и движениями, что в зрительном зале не смолкал смех. Великолепный уход с гордо поднятой головой вызывал гром рукоплесканий.

После успеха в роли принца Арагонского Мейерхольд будто нарочно перестал играть. Мне кажется, он не сознавал своих возможностей. Между тем в ролях Пьеро и принца Арагонского Мейерхольд был своеобразным, ни на кого не похожим артистом.

Возвращаюсь к поездке. После западных городов мы играли в Полтаве, Харькове, Киеве, Херсоне, Екатеринославе.

Во время переездов из города в город бывало очень весело. Всеволод Эмильевич своим юмором оживлял всякую беседу.

Гибшман, Зонов и Подгорный всегда устраивались вместе, в одном номере, в верхнем этаже. Им дали общее наименование — прозвали «мансардой». Мейерхольду это очень нравилось. В нескольких городах с нами была жена Мейерхольда Ольга Михайловна, и тогда Всеволод Эмильевич останавливался в приличном номере, но как только Ольга Михайловна уезжала, он сейчас же переселялся в мансарду, сколько его ни уговаривали не делать этого: «Директор, главный режиссер — и вдруг где-то в общем номере!» На все эти доводы он только отмахивался, говоря: «Оставьте, господа! Это так прекрасно! Мы, как настоящие артисты! С газетчиками я могу говорить в номере Унгерна. Пусть приглашает всяких деловых лиц к себе и вызывает меня…»

В Екатеринославе, где у нас были плохие материальные дела, мы как-то особенно веселились. Помню солнечный день, открытый трамвай, мы едем куда-то за город, и Мейерхольд в восторге выбрасывает свое пальто. Кто-то из актеров успел подхватить это знаменитое однобортное пальто с большими пуговицами, фигурирующее в карикатурах на Мейерхольда. Мы гуляли в прекрасном саду, любовались Днепром и его порогами. Неожиданно {50} встретили Владимира Ивановича Немировича-Данченко и очень обрадовались. Волновались, когда он смотрел «Победу смерти». Владимир Иванович похвалил постановку и исполнение ролей. Кажется, он видел еще «Электру». Мы обедали вместе в ресторане в саду, гуляли и провели вечер в номере гостиницы у кого-то из актеров; собралась небольшая группа — большей частью ученики Владимира Ивановича во главе с Мейерхольдом.

### 4

Весной 1912 года после зимнего сезона в провинции я приехала в Петербург вместе с мужем Николаем Павловичем Бычковым. Он окончил Московское техническое училище и получил место в Петербурге. Мы поселились на Мытнинской набережной, против Зимнего дворца и Адмиралтейства. Здесь часто бывала у нас Любовь Дмитриевна Блок. С ней мы вели бесконечные разговоры о театре, о моей работе в провинции. После четырехлетнего перерыва у нее опять проснулось желание играть. Она предложила собрать летом компанию актеров и играть где-нибудь под Петербургом. Я сейчас же согласилась на это.

Мы рассказали о наших планах художнику Сапунову, с которым я была дружна еще в театре Комиссаржевской. Николай Николаевич очень загорелся и согласился принять участие в нашем театральном предприятии. Он, Н. П. Бычков, Б. К. Пронин и А. А. Мгебров с азартом взялись за дело. Кому-то пришла мысль выбрать Териоки. В один чудесный весенний день мы отправились туда вчетвером — Любовь Дмитриевна, Пронин, Бычков и я.

Казино и театр в Териоках арендовал В. И. Нонкер, молодой швед, культурный и симпатичный человек, с которым мы быстро сговорились. Он сдал нам театр на процентных условиях, причем его предупредили, что наша работа будет экспериментальной и рассчитывать на спектакли для дачной публики по надо.

Труппу набрали из тех актеров, с которыми мы встречались в артистическом клубе «Бродячая собака» и кто более или менее подходил для ролей в намеченных пьесах. Сняли дачу на берегу моря с прекрасным парком. Тут должны были жить актеры.

Перед переездом в Териоки возник вопрос, какой пьесой начать. Любовь Дмитриевна сказала, что, по ее мнению, надо попросить Мейерхольда что-нибудь поставить. Так и было решено сделать. Всеволод Эмильевич начал работать над двумя пантомимами. Почти одновременно с Мейерхольдом вошел в наш кружок Н. И. Кульбин, который привел впоследствии художника Юрия Бонди. Александр Александрович Блок не присутствовал ни на наших репетициях, ни на собраниях, но все же был с нами. Он интересовался делом Любови Дмитриевны и, разумеется, очень влиял на нее. Сапунов посоветовал поставить «Трактирщицу» Гольдони. Когда пришел Мейерхольд и с ним В. Н. Соловьев, оба они потянули в сторону комедиа дель арте, главным образом пантомимы.

Блоку это не нравилось. Он увлекался тогда Стриндбергом, увлекался по-блоковски, до крайности.

Поэт Пяст дал нам перевод еще не напечатанной пьесы Стриндберга «Виновны — не виновны».

{51} Однако нас с Любовью Дмитриевной интересовала и комедиа дель арте, потому что заключала в себе подлинную театральность.

В первую очередь начали репетировать арлекинаду Соловьева — «Арлекин — ходатай свадеб».

Автор четко наметил взаимоотношения действующих лиц, причем каждое из них имело свою маску и характеризующую его музыку; например, Арлекин с голоду ест мух, а Смеральдина дает ему пирожок; другие подобные моменты сопровождались особой музыкой.

Сюжет пантомимы незатейливый. Панталон противится браку своей дочери Аурелии с молодым кавалером Сильвио и хочет выдать ее замуж за своего друга, старого, богатого доктора из Болоньи.

Слуги — Арлекин и его подруга Смеральдина — стараются помочь влюбленным. Смеральдина кокетничает с доктором, чтобы отвлечь его внимание от Аурелии, и с Панталоном, чтобы уговорить его согласиться на брак дочери с Сильвио.

Арлекин ставит доктора в смешное положение. Кончается все благополучно — Аурелия и Сильвио получают согласие на брак. Арлекин и Смеральдина радуются своей удаче. Лишь один доктор остается с кислой миной.

Мейерхольд наметил узор движений по сцене и указал характер движения каждого персонажа (главным образом мужчин).

Всего лучше, разумеется, я помню свою роль. Как пример возьму выход Смеральдины. Она шла с тамбурином по кривой линии. Этот выход можно было сделать по-разному — например, как в цирке: «Вот и я!» Но началу спектакля предшествовал в таком роде парад масок. И я делала по-другому — шла под свою музыку мелкими шажками, подтанцовывая, с опущенными глазами, как будто главная задача Смеральдины заключалась в том, чтобы точно пройти по намеченной линии — только и всего. Как будто бы она ни на кого не обращает внимания, между тем, она знает, что Арлекин тут, и ощущает, что он на нее смотрит.

Мгебров был чрезвычайно интересен в роли Панталона. Образ восхищал своей выразительностью и новизной. Все его жесты были как бы наэлектризованы. Самые причудливые движения, продиктованные режиссером, оправдывались этой насыщенностью, а главное, юмором, который был так свойствен В. Э. Мейерхольду.

Исключительно удачным Арлекином был артист Донской. Его лицо с тонким, чуть вздернутым носом, с красивым ртом, капризным изгибом бровей, тонкая пропорциональная фигура были как бы созданы для этой маски. Он обладал пластичностью и довольно хорошо танцевал.

В. В. Чекан была прекрасна в роли несколько жеманной Аурелии. Движения артистки были смелы и оригинальны. Выразительность, юмор, острота и особый шарм арлекинады подействовали на всех зрителей. Эта пантомима имела наибольший успех из трех вещей, шедших в один вечер. Забегая немного вперед, скажу теперь же о том, как она особенно понравилась публике во время одного злополучного спектакля в Териоках, когда электричество в театре испортилось и не горело целый вечер. Две интермедии Сервантеса прошли при открытых окнах, в полумраке, и совершенно провалились. Актеры кричали, стараясь как-нибудь дойти до публики. Мейерхольд стал мучительно придумывать, как спасти арлекинаду. {52} Стало уже очевидно, что электричества не будет. Вдруг Всеволоду Эмильевичу пришла в голову счастливая мысль осветить сцену свечами. В антракте он велел достать несколько пачек стеариновых свечей и две пустые бочки, которые установил на авансцене по бокам. По краям бочек венком прикрепили свечи. От такого освещения пантомима выиграла. Это подчеркнуло старинный сюжет и дало настроение актерам. Мы играли и танцевали с таким подъемом, как никогда. Нам шумно аплодировали и настойчиво кричали бис. Мейерхольд дал знак, чтобы мы бисировали, но, к сожалению, мы не смогли этого сделать из-за Арлекина — Донского, у которого было больное сердце. Бледный как полотно, он тяжело дышал, прислоняясь к кулисе. Однако Мейерхольд настаивал на том, чтобы Донской заставил себя для спасения спектакля бисировать. Тот отказался наотрез, и Мейерхольд продолжал на него сердиться, сколько мы ни просили, оправдывая товарища.

Надо сказать, что всего менее он щадил самого себя. Во время спектаклей в Териоках Всеволод Эмильевич постоянно помогал делать перестановки. Часто таскал тяжести и никак нельзя было уговорить его не делать этого.

Вторая пантомима — испанская — называлась «Влюбленные». Вызвала ее к жизни картина Англада «Серенада», репродуцированная в одном из номеров «Аполлона» (выразительные линии мужских фигур, плащи, шляпы). Она шла под музыку Дебюсси. Соловьев сочинил пролог.

… Некто, сходный с гофмановским странствующим энтузиастом, выходил со скрипкой из глубины и произносил слова, как мне казалось, почти не имевшие отношения к пантомиме.

Мейерхольд развивал ее по-своему. Мы, действующие в этой пантомиме, увлеклись его образами, причудливым узором, который он заставил нас чертить в сценическом пространстве. Мы упивались логикой движения-существования в музыке Дебюсси.

Участвовало шесть человек. Мгебров — скрипач, Донской и Измайлов (псевдоним Бычкова) — кавалеры, Л. Д. Блок, Веригина, Высотская (потом Чекан) — дамы.

Скрипач как бы вызывал своей музыкой пары влюбленных. Они появлялись справа и слева. Кавалеры с гитарами, на которых они как бы играли.

Движения пантомимы Мейерхольда словно магически вызывали в нас внутренний диалог чувств.

Подводное течение шло по тому же музыкальному руслу, как внешний узор движений. Пары действовали по обеим сторонам сцены.

В середину выходила одинокая женщина, отвергнутая кем-то или не встретившая возлюбленного. Волна движения шла из центра, от одинокой фигуры, и движения других становились интенсивнее, усложнялись. Немой диалог становился оживленнее. Он заключал в себе ласку, сомнение, ревность, радость свидания. Эта радость выливалась в танец, который почти сейчас же обрывался, и снова возникал любовный диалог.

Почти месяц мы репетировали в Петербурге из-за Мейерхольда, который вначале не предполагал жить с нами в Териоках. Понемногу он все оке увлекся и согласился приехать. Ему предложили условия, подходящие для него, уже утомленного сезоном. Он мог ставить, что захочет и когда захочет. С ним переехала в Териоки и его семья.

{53} Было это в конце мая. Открытие сезона должно было состояться 3 июня, но одна из актрис заболела и пришлось отложить на несколько дней, корреспондент какой-то вечерней газеты не знал этого и смело написал приблизительно следующее: «3 июня состоялось открытие Териокского театра. Публика аплодировала мало, зато выли собаки» и т. д.

В действительности открытие было 9 июня. Из Петербурга приехало много писателей и художников, было очень празднично. После представления пришли к нам на террасу; многие остались даже ночевать.

После первого представления в некоторых петербургских газетах появились рецензии.

«Спектакль Товарищества актеров, художников, писателей и музыкантов, членов бывшего “Дома интермедий” и “Старинного театра”, привлекший почти полный зал Териокского казино, в общем произвел отличное впечатление».

Девятого июня мы были веселы, полны надежд, а 14‑го произошло трагическое событие — катаясь в лодке по Финскому заливу, утонул художник Н. Н. Сапунов. Его гибель наложила горестную печать на то дело, которое мы начинали с такой бурной радостью вместе с ним.

Всеволод Эмильевич переживал эту утрату особенно тяжело, и, если бы не его колоссальная энергия, едва ли мы смогли бы продолжать работу в Териоках.

Пьеса Стриндберга «Виновны — не виновны», рекомендованная Блоком, увлекла Мейерхольда, пробудила его волю к творчеству.

Это была самая значительная постановка териокского сезона.

В пьесе Стриндберга Морис, писатель-драматург, и Жанна, простая женщина из рабочей среды, любят друг друга и свою маленькую дочь Марион. Накануне первого представления своей новой пьесы Морис встречает Генриетту — скульптора по профессии.

Молодой драматург влюбляется в нее с первой встречи, но привязанность к ребенку является препятствием для взаимного чувства. Пронзенная страстью, Генриетта начинает ненавидеть маленькую Марион. Морис чувствует, что против его воли в нем тоже рождается тайная неприязнь к ребенку, стоящему на его пути.

Первая сцена на кладбище — свидание Жанны и Марион с Морисом (еще до встречи с Генриеттой) — является прелюдией к драматическим событиям. Жанна дарит Морису перчатки и галстук, которые он должен надеть в вечер первого представления его пьесы. Сама она отказывается идти в театр и ограничивается горячим пожеланием удачи своему возлюбленному.

Спектакль проходит с большим успехом. Друзья ждут Мориса, чтобы чествовать его, а он идет в другое место — в ресторан «Оберж Дезадре» — вместе со своей новой знакомой — Генриеттой.

Рядом в кабинете тихо играют финал Сонаты Бетховена D‑moll allegretto, затем музыка звучит все громче и громче, все более страстно. Так же разгорается чувство Мориса и Генриетты — своего рода любовная вражда. Кажется, что любовники не столько любят друг друга, сколько ненавидят, особенно тогда, когда ребенок Мориса и Жанны внезапно Умирает.

Полиция подозревает Мориса в убийстве маленькой Марион. Ему удается доказать свою невиновность, но дочь умерла, и Жанна убита {54} горем. Генриетта разочарована. Она не нашла разрешения своим стремлениям — сметь хотеть и сметь осуществлять свои желания… Генриетта и Морис и виновны и не виновны в смерти ребенка. Они страстно желали устранить преграду, но прямого преступления не совершили.

Творчество Вс. Э. Мейерхольда всегда было проникнуто духом музыки. Он слышал ее голос почти в каждой пьесе, над которой работал, и, конечно, услышал глубокие толы и ритмы в пьесе Стриндберга «Виновны — не виновны».

Режиссер выявил эти ритмы чередованием напряженных, действенных пауз и сжатых, острых диалогов.

Беспощадные удары страстных слов, разящих любовью, досадой, гневом, звучали ярко и убедительно благодаря особому режиссерскому приему, посредством которого он сумел передать характер творчества Стриндберга.

Когда пьеса была прочитана (читал переводчик Вл. Пяст) и были розданы роли, каждый из нас, вникнув в сущность образа, стремился начать работу над психологическим рисунком. Однако Мейерхольд сразу обязал нас выражав словами не только мысли и чувства действующих лиц, но и отношение автора к ним.

Всеволод Эмильевич дал известное направление интонации: он запретил гибкость, модуляцию. На первый взгляд может показаться, что он омертвил образы пьесы, но на самом деле этого не случилось. Большое значение имела окраска звука в каждой роли — металличность и внешняя холодность, за которыми скрывалось затаенное волнение.

Я помню, как Александр Александрович Блок был взволнован постановкой и как прежде всего отметил язык пьесы, звучавший со сцены. В каких выражениях он высказал это, точно не помню, знаю только, что он упомянул о математических формулах. Привожу здесь слова, которые он потом написал: «Жизнь души переведена на язык математических формул, а эти формулы, в свою очередь, написаны условными знаками».

Молодой художник Юрий Бонди — болезненный, хрупкий, духовно не был ни немощным, ни вялым. Наоборот, его энергия, его интуиция совпадали с творческой силой Мейерхольда при постановке стриндберговской пьесы.

Достоинство декораций Бонди заключалось главным образом в том, что силуэт человеческих фигур был четко подан в черной раме на фоне транспаранта. Блоку чрезвычайно понравился акт, в котором Морис встречается с Генриеттой в Люксембургском саду. Парк был показан лишь тенью сучьев на золотом фоне заката. Черная фигура Мориса и малиновое манто Генриетты на этом же фоне. Они сидели на скамье неподвижно и их быстрые слова без пауз действовали, как рапиры двух врагов. Казалось, эта катастрофическая любовь-вражда не могла иметь иного обрамления, иного фона.

Александр Александрович мало обращал внимания на декоративную внешнюю сторону в театральных представлениях, но тут отметил ее. «Заря и малиновый плащ, грозное в Стриндберге этим подчеркнуто».

Вообще эта сцена одна из самых главных. Тут заключено все роковое, вся неизбежность — вот общий смысл сказанного мне Блоком о картине в Люксембургском саду. И еще Блок сказал после первого представления: «Тут Мейерхольд временами гениален».

{55} Я играла в спектакле Генриетту и до сих пор прекрасно помню все задания режиссера.

Динамика действия прежде всего разрешалась движением, которое играло важнейшую роль наравне со словом. Первая встреча Генриетты Морисом в кабачке художественной богемы происходила в молчании, но необычайно действенно. Выход Генриетты, еще до того как были произнесены слова, уже предсказывал зрителю, что произойдет дальше. Морис (Мгебров) стоял у стойки сбоку и смотрел на входившую Генриетту. Она шла по площадке, как бы рисуя шагами восьмерку, не глядя на Мориса. Мейерхольд сказал мне на репетиции: «Таким образом вы сразу затягиваете Мориса в петлю».

Генриетта держала в руках большие красные цветы на длинных стеблях и все ее внимание было поглощено ими.

Для меня было ново такое общение с партнером. В первый момент я подумала, что это получится внешне, но, начав репетировать, я ощутила, как, сосредоточивая внимание на цветах, с мыслью о Морисе, я интенсивно посылаю свою актерскую энергию партнеру.

Входила Генриетта довольно быстро. Кто-то сказал, что ее выход напоминал сверкание молнии. После ухода Генриетты Морис говорит: «Она словно запечатлела в воздухе свой образ».

На протяжении всей драмы режиссером были рассыпаны такие паузы, как бы выкрики молчания. Например, один из моментов молчаливой игры, блестящая выдумка Мейерхольда, — перчатка в бокале с шампанским. Морис сидел в ресторане за столиком, на котором были перчатки, подаренные Жанной, и бокал шампанского. Генриетта находилась за спиной Мориса. Ее неожиданно протянутая рука брала со стола перчатку и медленным движением пальцев погружала в бокал. Морис поворачивал голову и смотрел в глаза Генриетты. Возникал острый диалог глаз.

Этот момент считался одним из самых сильных, так же как бурный разбег Генриетты в объятия Мориса — вспышка страсти, заканчивающая сцену упреков, признаний и вражды.

Образ Жанны строился иначе. Тут динамика действия разрешалась внутренним состоянием. Во всем ее существе чувствовалось сдержанное волнение — любовь, нежность… Действие на кладбище у могилы Марион было особенно сильным. Глубокое горе передавалось Любовью Дмитриевной статично. Мейерхольд не дал почти никаких указаний, касающихся этой сцены, положась на силу внутреннего огня исполнительницы. В. В. Чекан, вспоминая этот спектакль, сказала мне: «Даже теперь, через пятьдесят лет, я помню сцену у креста ребенка — поникшую фигурку в черном. Без единого жеста Л. Д. Блок передавала глубокую материнскую скорбь. Этот образ, насыщенный эмоцией, доходящий до отчаяния, не могу забыть до сих пор».

В декоративном отношении чрезвычайно интересно было сделано действие в ресторане, о котором я уже говорила. Посредине большой диван со столом перед ним. На авансцене сбоку маленький столик, на нем шандал с тремя свечами. За диваном, против зрителя, громадное окно и за ним занимающаяся утренняя заря. В начале окно завешано черным. Черный костюм Мориса и белое вечернее платье Генриетты, свечи, карты, бокалы с шампанским, желтые перчатки. Под конец действия черный занавес отдергивался, транспарантом за рамой окна показывалась утренняя {56} заря, и одновременно слуга вносил вазу с желтыми цветами. Все это было заключено, как я уже говорила, в черную раму, и большое пространство еще оставалось впереди. На широком просцениуме сбоку помещался портрет Стриндберга (исполненный кубистически Кульбиным) — дань памяти драматурга, скончавшегося в том году. Тут же стоял рояль. Антракты заполнялись музыкой.

Черная рама не только создавала впечатление картины, но играла гораздо более важную роль: она делала действие на сцене концентрированным. Актеры не видели зрителей, они были всецело поглощены друг другом, но, играя, актерским инстинктом посылали себя далеко за просцениум. На первом представлении присутствовали дочь Стриндберга и ее муж. Оба они были очень взволнованы и спрашивали: «Неужели такая замечательная постановка не будет показана в Петербурге?» Повторяю, Блок был потрясен ею, как когда-то «Жизнью Человека» Андреева.

С одобрения Блока шла пьеса Кальдерона «Поклонение кресту». Мейерхольд задумал поставить эту пьесу на открытом воздухе — не в самих Териоках, а где-нибудь в окрестностях. С этой целью мы ездили на лодках по Черной речке, бродили по холмам и нашли даже место, где могли бы расположиться зрители. Мечтали играть и при факелах, вечером, и при солнечном свете.

Однако первый спектакль все-таки решили дать в театре. Начались репетиции. Режиссер как бы вселился в пьесу. Нам нравилось, как он показывал, передавая движениями стиль эпохи. Стремительные перебеги соответствовали стремительности текста. Эузебио и Юлия взлетали вверх по лестнице к монастырскому окну и стремительно спускались вниз, так же как неслись в бурном смятении слова. Так взлетает Эузебио к своей надежде овладеть любовью Юлии и так он падает в бездну отчаяния при виде знака креста на ее груди. По этому знаку он узнает, что Юлия его сестра.

Режиссер выявил бурную стремительность Кальдерона — особенно в движении. Удачно передавала это исполнительница роли Юлии В. В. Чекан, которая была исключительно пластична и обладала большим темпераментом.

Финал был сделан Мейерхольдом и исполнен Мгебровым (Эузебио) очень сильно. Монах, давший обещание Эузебио явиться перед его смертью и привести к покаянию, не застает последнего в живых, но исполняет обещание — приказывает умершему встать и идти поклониться кресту. С окоченевшим телом и неподвижным взглядом Эузебио шел по авансцене и скрывался за левую кулису. Это было жутко, но была тут какая-то торжественная красота и сила.

Юрию Бонди не удалось передать католицизм Кальдерона. Декорация выражала, скорее, строгую, скучную простоту протестантства.

Оформление было очень простое. Лестница, приставленная к белому занавесу, поднималась к монастырскому окну, которое не было изображено, а лишь подразумевалось. Вообще сцена была обставлена до крайности скупо, несмотря на это, постановка «Поклонения кресту» производила впечатление, особенно на репетициях, когда не мешали сборные костюмы.

Интересно была поставлена пьеса Шоу «Ни за что бы вы этого не сказали». Работать над ней мы, актеры, начали сами, но выяснилось, что {57} получается скучно. За три или даже за два дня до премьеры пришел смотреть Всеволод Эмильевич. Прежде всего он переменил мизансцены, за целый вечер сделав только первый акт. Все пошло чудесно, но впереди оставалась целая пьеса и мало времени. После репетиции Мейерхольд пригласил к себе братьев Бонди — Юрия и Сергея, и они втроем сократили и даже переделали пьесу.

Тут опять была проделана блестящая режиссерская работа.

У всех занятых в этой пьесе осталось восхитительное воспоминание о репетициях и спектакле. Это было необыкновенно талантливо сделано режиссерски и как-то отчаянно весело передано актерами.

Пора сказать о структуре нашего предприятия.

Финансировалось оно в основном Любовью Дмитриевной Блок, которая по своей скромности соглашалась со всеми решениями, если они одобрялись Мейерхольдом. Она не претендовала ни на что — играла не только значительные роли, а всякие, какие ей давали, ни разу не выразив желания, чтобы поставили что-нибудь специально для нее.

Никто из актеров не получал жалованья, все пользовались полным пансионом, все были совершенно равны, начиная с Мейерхольда и кончая помощником режиссера.

В Художественный совет, который не заседал, а возлежал большей частью на пляже, входили Гнесин, Мейерхольд, Кульбин, Ю. Бонди, Бычков, Соловьев (вначале Сапунов и Пронин). Иногда на пляже к совету присоединялись актеры и тут принимались общие решения.

### 5

Осенью 1913 года была организована студия на Троицкой улице.

Образовалось три класса. Главный класс и общее руководство Мейерхольда, затем класс В. Н. Соловьева и класс М. Ф. Гнесина. Соловьев учил нас технике итальянской комедии масок.

Мейерхольд в своем классе занимался пантомимой, которой он главным образом увлекался в тот период. Однако все, что он делал, могло пригодиться и для драмы. Много внимания уделялось выразительности рук. Мейерхольд утверждал, что руки на сцене играют громадную роль. Один из главных примеров, которые он приводил, были руки Сары Бернар в «Даме с камелиями», особенно в момент смерти, когда зрителю из-за партнера, заслонявшего Маргариту, были видны только кисти рук артистки и по ним становилось ясно, что все кончено. На глазах у зрителя Умирали руки.

Мейерхольд рекомендовал нам учиться жонглировать. Было приобретено несколько мячиков. Всеволод Эмильевич давал задания на дом и занимался в классе этюдами, в которых главную роль играли руки.

Боролся Мейерхольд прежде всего с так называемым «переживанием». Некоторых смущало его заявление — «не нужно ничего чувствовать, а играть, только играть». Это было понято, как требование холодного, механического исполнения роли. Но Мейерхольд вовсе не проповедовал Холодность. Он все время говорил об азарте и радости, которую актер Должен испытывать во время игры. Он был против истерического состояния.

{58} Всеволод Эмильевич придавал громадное значение музыке. Сам он был очень музыкален и прекрасно разбирался в ее тонкостях. Отсюда понятно, что он заинтересовался «музыкальным чтением», с которым познакомил нас еще в Териоках М. Ф. Гнесин. Михаил Фабианович нашел новый прием хорового чтения. Если бы музыкальное чтение появилось во время «Сестры Беатрисы», говорящий хор нищих и монахинь получился бы безупречным. Это утверждал сам Мейерхольд. Гнесин написал музыкальное сопровождение к хору из «Антигоны» и «Финикиянок». Хор говорил определенными музыкальными интонациями на мелодию, сочиненную композитором. Слова отдельных действующих лиц были заключены в музыкальный размер, некоторые строфы имели мелодию с сопровождением музыки. Трудность музыкального чтения заключается в том, что нельзя сбиваться на пение, что малейшая фальшь при таком произнесении текста заметна в хоре. Под каждой строчкой подписывали ноты и музыкальные паузы. Такое чтение учило абсолютно ритмично передавать стихотворения. Это чтение в музыкальном ритме, но без обязывающей мелодии.

Ассистентом Гнесина был Сергей Михайлович Бонди. Для «Антигоны» Гнесин делал все сам. Роль Антигоны была размечена им. Исполнительница имела возможность по-своему делать повышения и понижения и насыщать эмоцией произносимый текст, но должна была держаться почти в таких же рамках, как певица.

Слова:

«Полиник мой возлюбленный, о, погибший безвременно…» —

имели определенную мелодию и сопровождались аккомпанементом. Хор помещался на огромном столе. Антигона на полу. Она говорила то стоя, то падая на колени.

Студию в первый же год ее существования посещали многие деятели искусства. Отрывок из «Антигоны» был показан поэту Вячеславу Иванову, художнику Головину и композитору Скрябину. Роль Антигоны исполняла Клепинина. Не только потому, что сама она была даровита, но, конечно, главным образом благодаря новому приему, исполнение это производило впечатление совершенно чарующее. Найденный Мейерхольдом рисунок движений удался Клепининой, которая была очень пластична. Мейерхольд исходил из античных образов. Софокл осуществлялся гармонично и музыкально. Недаром отрывок из «Антигоны» так взволновал Скрябина. Он сказал Гнесину, что использует этот прием в своей мистерии, напишет сам музыку и включит нас всех в великое представление на берегу Ганга. Головин также по достоинству оценил музыкальное чтение Гнесина, рассказал о нем директору императорских театров Теляковскому. Последний поручил Михаилу Фабиановичу написать музыку для «Царя Эдипа» и выучить актеров музыкальному чтению. Постановка не осуществилась только из-за войны.

Соединение трех разных классов на первый взгляд может показаться странным (в особенности класса Соловьева и Гнесина), но Мейерхольд вовсе не хотел ограничивать студийцев и себя пантомимой или приемами старой итальянской комедии, хотя бы и расширенными и измененными в духе требований современности. Музыкальное чтение обогащало технические приемы театрального искусства. Главное же значение музыкального {59} чтения, как я уже говорила, заключалось в том, что оно разрешало проблему хорового чтения.

Занимаясь пантомимой, Мейерхольд вначале давал тему, но скоро начал требовать, чтобы мы сами выдумывали сюжет, сами искали мизансцены, а он только поправлял, указывал ошибки.

Так был показан придуманный мною этюд «Две Смеральдины». Принцип симметрии в движении по площадке и персонажи были заимствованы из старой итальянской комедии. Участвовали: Тиме, Сергеев и Веригина.

Мы условились с Сергеевым, чтобы он держался центра. Служанки Смеральдины дурачили своего господина. Они всячески дразнили его, ставили в глупое положение, и все выходило так, как будто это случайно и они ни при чем. Переодевались докторами (просто делали гримасу и меняли походку). Тиме вырывала Панталону зуб и т. д. В общем получалось смешно. С Тиме играть было весело и делала она все очень смело.

Кроме Тиме студию посещали еще некоторые актеры Александринского театра — Есипович, Лешков, Студенцов и другие. Из театра Рейнеке-Незлобина приходили иногда Крамов, Волохова. Вообще в первую зиму состав был текучий. Откристаллизовалась группа только на второй год. Вначале у нас была идея учредить студию для занятий с людьми, сценически подготовленными. Мейерхольд так и говорил, что это будет нечто вроде академии для актеров, но потом стали принимать совсем сырой материал, и Всеволод Эмильевич увлекся мыслью сделать из поступивших «нового актера».

Однажды в середине зимы 1913 года мы шли из студии и очутились в кавказском погребке. Мейерхольд с Соловьевым затащили туда на шашлык Любовь Дмитриевну, Кузьмина-Караваева, Николая Павловича Бычкова и меня. Шашлык оказался неважным, вино — кисловатым, но зато настроение было прекрасное. Говорили о студии, о ее будущем, и Николай Павлович подал мысль издавать журнал, который отражал бы искания студии. Все подхватили эту идею и начали обсуждать ее с большим азартом. Мы долго не могли расстаться в тот вечер. Тут же собрали сто рублей. Этой скромной суммой и началось издательство журнала. Сотрудники писали даром, обложка делалась даром. Редакция помещалась в квартире Мейерхольда и подписываться на журнал заставляли прежде всего родственников. Журнал выходил в небольшом количестве экземпляров, в продажу поступало немного. В первый же вечер стали выдумывать название. Сразу решили, что это будет журнал доктора Дапертутто (псевдоним Мейерхольда), а на названии «Любовь к трем апельсинам» остановились окончательно через несколько дней. Разумеется, сейчас же был поднят вопрос об участии Блока. Любовь Дмитриевна выразила сомнение, захочет ли он участвовать в нашем предприятии; по ее словам, Блок не чувствовал никакого пристрастия к комедии масок, которая как раз интересовала издателей. Однако Любовь Дмитриевна ошиблась. Когда Блоку предложили взять на себя редакцию поэтического отдела, он согласился и даже сам давал свои стихи в журнал. В первой книге было напечатано его стихотворение, посвященное Анне Ахматовой, в четвертой — Цикл, озаглавленный «Кармен», а в первой книге 1916 года — «Голос из хора». На суд Александра Александровича поступал собственно весь номер целиком, и Любовь Дмитриевна рассказывала, как он иногда сердился за какие-нибудь промахи, принимая наши дела близко к сердцу.

{60} 30 марта 1914 года редакция журнала «Любовь к трем апельсинам» устроила вечер с докладами в Тенишевской аудитории с целью пропаганды своих идей. Выступали: Мейерхольд (Доктор Дапертутто), В. Н. Соловьев (Вольмар Люсциниус), К. А. Вогак, К. К. Кузьмин (Тверской), К. М. Миклашевский, Е. А. Зноско-Боровский, В. П. Веригина.

Мейерхольд говорил о гротеске смело, интересно, порой вызывающе, но обязательно весело.

Разразилась мировая война. Сложившиеся обстоятельства на продолжительный период оторвали меня от студии.

Я вернулась туда в самый разгар занятий и увидела, что работа вошла в профессиональное русло и вместе с тем появилось много нового. Ученики сделали успехи; было очевидно, что нарождалась новая техника.

Много работали над пантомимами. Некоторые были сделаны действительно блестяще. Особенно запомнилась в «Трагедии о Гамлете, принце Датском» «мышеловка» и сцена безумия Офелии. Эти сцены волновали зрителей своей насыщенностью и действенностью. В них заключалось какое-то особое обаяние, острота и благородство. Трудно передать словами, что сделал Мейерхольд — тут, очевидно, его дарование встретилось в какой-то точке с театральностью Шекспира. «Гамлет» доходил до зрителя без слов. Особенно запомнились: Гамлет — Нотман, Офелия — Бочарникова, Грей — исполнительница роли актера-отравителя. Я не присутствовала на первых репетициях этого этюда и не знаю, как Мейерхольд подходил к образу Гамлета. Актеры интермедии находились внизу, перед сценой. Грей выходила из-за двери зала, шла по дорожке, преувеличенно выступая, как крадущийся злодей, и вливала яд в ухо спящему королю.

Таким образом, действие начиналось наверху, продолжалось внизу, перед сценой, и сейчас же с противоположной стороны был дан новый толчок появлением Грей. Фигура Гамлета возвышалась над всеми. Он держал книгу в руках, обращался к матери, к Офелии и, главное, к комедиантам. Все это было сжато до последнего предела. Чрезвычайно интересно была сделала сцена безумия Офелии. Запомнился красивый изгиб шеи, кисти рук, ладонями вниз, точно раздвигающие плотное пространство, неожиданные повороты фигуры, как будто бы кто-то невидимый кружил ее.

В этом фрагменте трагедии «Гамлет» Мейерхольд лаконично выразил, в сущности, все самое главное. В основном троим исполнителям ролей — Гамлета, Офелии и актера-отравителя — режиссер сообщил приемы игры, точно и ярко выражавшие образ и момент действия. Внушить так вдохновенно свой замысел молодым неопытным актерам, властно заставить их привести его в исполнение мог только художник, обладавший большой силой творческого воздействия и великой верой в возможности театрального искусства.

## **{****61}** А. Дейч Немногое, что память сохранила…

На афишных столбах Киева расклеены анонсы о предстоящих гастролях группы Вс. Э. Мейерхольда. Что-то свежее, необычное в этих объявлениях: и репертуар, и состав актеров, почти совсем не знакомых киевскому зрителю, и прежде всего — громкое имя Всеволода Эмильевича. Киевские театралы, никогда не видавшие постановок Мейерхольда, тем не менее знали его хотя бы по тому шумному столичному скандалу, который разразился в 1907 году в театре В. Ф. Комиссаржевской.

После разрыва с Комиссаржевской режиссер создал свою труппу и продолжал идти путем условного театра, который он в ту пору горячо отстаивал.

Анонсы о предстоящих гастролях взволновали молодежь. Гимназисты старших классов, студенты, курсистки старались во что бы то ни стало попасть на спектакли приезжей труппы. Как сейчас, помню длинные очереди, стоявшие в вестибюле театра «Соловцов», где помещалась касса дешевых билетов. Но стоило подняться на несколько ступенек вверх, откинуть тяжелую портьеру, скрывавшую дверь во внутренний коридор театра, и там, глотнув неповторимый запах декораций, красок и дорогих духов, можно было подойти к другой кассе, где продавались билеты в партер, бельэтаж и ложи бенуара. У этой «дорогой» кассы, где за окошечком гордо восседала могиканша театра «Соловцов», знакомая всему Киеву кассирша Злочевская, было пусто. Степенная публика, аристократическая и денежная, воздерживалась от посещения спектаклей неведомых актеров.

И по вечерам, когда уютный, окутанный голубым бархатом, как теплым одеялом, зрительный зал озарялся веселыми ожерельями электрических лампочек, партер был необычно пуст, зато балконы и галерка гудели встревоженными голосами молодежи. Гастроли труппы Мейерхольда проходили весной 1908 года великим постом, когда сезон обычно заканчивался и основная труппа соловцовцев разъезжалась по другим городам.

Я хорошо запомнил один спектакль мейерхольдовской труппы. Назывался он «Вечер нового театра» и состоял из постановки «Балаганчика» А. Блока и «Концерта новой поэзии». Это был программный спектакль, утверждавший символистский условный театр. Молодежь, живо откликавшаяся на все новое, горячо спорила о путях сценического искусства. Мы, киевляне, уже предшествовавшим сезоном, когда у нас властвовал К. А. Марджанов, были подготовлены к восприятию «новых веяний». В ту пору Марджанов увлекался символикой Ибсена, Д’Аннунцио, Ведекинда, Жулавского. Благодаря необычайно сильной труппе соловцовцев и большому таланту Марджанова спектакли имели успех у киевлян, и даже театральные староверы стали привыкать к импрессионизму марджановского толка. И все-таки, как я сказал, значительная часть зрителей относилась настороженно к предстоящим гастролям мейерхольдовцев.

«Вечер нового театра» внешне выглядел так, как и прочие гастроли Мейерхольда, — ряды партера, усеянные немногочисленными зрителями, балконы и галерка, набитые молодежью.

{62} Зал притих, когда раздвинулся обычный бледно-голубой занавес театра и на сцене оказался составленный из легких переносных ширм балаганчик. В зале горел полный свет, и зрители с любопытством глядели, как из-за красного со звездами занавеса балаганчика выходил Автор и усаживался в первом ряду партера, словно он хочет смотреть спектакль.

Звучит тревожная, волнующая музыка М. А. Кузмина. Красный занавес навивается. Свет по-прежнему горит в зрительном зале. За длинным столом на сцене, обтянутой одноцветными холстинами («сукнами»), сидят гротескные фигуры мужчин в черных костюмах и дам в бальных платьях. Это, как явствует из ремарки Блока, «мистики обоего пола». Их речи выспренни и туманны, они напоминают какие-то колдовские заклинания. Но чувствуется, что и драматург и режиссер иронически относятся к этим персонажам «Балаганчика», посмеиваются над их «потусторонностью». Может быть, это было слишком тонко сделано и не доходило до большинства зрителей, но в трактовке «мистиков» таился большой разоблачительный смысл. Ведь спектакль шел в один из тех тяжелых годов, когда торжествовала реакция, лучшие идеалы освободительного движения были поруганы в шатких слоях интеллигенции, и на сцену истории вышли всякие «мистические анархисты», порнографы и создатели «лиг свободной любви». По-видимому, А. Блок именно так, «по-балаганному», то есть издевательски, хотел изобразить растерянных, испуганных интеллигентов типа Д. Мережковского, Д. Философова, Зинаиды Гиппиус и иных им подобных. В первоначальных черновиках «Балаганчика» поэт называет своих мистиков «дураками и дурами».

Однако общий иронический тон вступления к «Балаганчику» не был правильно воспринят зрителями. Они не поняли, всерьез или в шутку звучали на сцене отрывистые, восторженно патетические интонации мистиков, ждущих прибытия некоей сверхъестественной небесной невесты.

Но вот взгляд зрителя останавливался на одиноко сидевшем в углу сцены Пьеро. В традиционном белом балахоне с красными пуговицами-помпонами, с широким белым воротником, этот бледный безусый человек мало напоминал обычного Пьеро старинных пантомим и любительских костюмированных вечеров. Пьеро многие из нас знали с детства по французской чувствительной песенке:

При сияньи лунном  
Милый друг, Пьеро,  
Одолжи на время  
Мне твое перо.

Трогательно и глупо звучали эти слова, и сам Пьеро представлялся глупым и смешным увальнем, обманутым ловкой красоткой Коломбиной, уходящей к звенящему бубенцами Арлекину в пестрой лоскутной одежде. Но этот Пьеро — его играл Мейерхольд — был иным. Он сохранял лирическую наивность, присущую персонажам старинной комедии, но вместе с тем в нем было что-то родственное и его веселому сопернику Арлекину: насмешливость и дерзость, издевательство над окружающей пошлостью, Все это придавало образу Пьеро в исполнении Мейерхольда остроту и заставляло следить за ним от первого появления до последнего слова и жеста.

{63} Пьеро начинал свою песню-монолог несколько глухим, монотонным голосом:

Неверная! Где ты? Сквозь улицы сонные  
Протянулась длинная цепь фонарей,  
И, пара за парой, идут влюбленные,  
Согретые светом любви своей.

Слова, ничем не «окрашенные», сдавленные, отрывисто звучали, словно падали на дно глубокого колодца, а оттуда доносились еле слышным эхом, вызывая чувство неосознанной и затаенной печали. С сожалением вижу, что трудно, почти невозможно *описать* впечатление, рожденное этой необыкновенной читкой тревожных, простых и насквозь лирических стихов. Самое удивительное, что при кажущемся однообразии исполнения Мейерхольда была в его Пьеро бесконечная смена настроении, калейдоскоп движений и жестов. Длинные тонкие руки, скрытые еще более длинными рукавами балахона, то свободно взлетали над телом, прикованным к стулу, то бессильно падали, вытягиваясь, почти прикасаясь к коленям.

Но как только зритель входил вместе с Пьеро в мечтательную область, любовной тоски, резкий диссонанс врывался в спектакль: из зала выбегал на сцену обиженный *Автор* и протестовал против искажения его пьесы, написанной, как он утверждал, в строгих реалистических тонах.

Такое разрушение сценической иллюзии, обычное для романтического восприятия действительности, столь свойственное, скажем, Гофману или Гоцци, никогда не принимается равнодушно зрителем. Чаще всего он протестует против такого насильственного перевода его восприятия из «высокого» стиля в «сниженный», земной.

Едва *Автор* произнес первые слова протеста, как в зале возникло недоумение, легкий шум пронесся над креслами. Наиболее наивные приняли за «чистую монету» выход *Автора*. Раздались крики: «Не мешайте смотреть пьесу!» Но все еще было в рамках допустимой «зрительской» реакции.

Под напыщенные и по-прежнему восторженные возгласы *мистиков*, под вздохи ожидающего Коломбину печального Пьеро вдруг появлялась, очень красивая девушка и останавливалась среди сцены. Испуганные мистики откинулись назад, рукава их повисли, закрыв руки, головы поникли, ушли в воротники сюртука. Здесь, как, впрочем, и во всей постановке «Балаганчика», Мейерхольд довольно точно следовал ремаркам Блока.

Пьеро преображался, увидев любимую; тонкое выразительное лицо загоралось светом радости, из глаз уходила печаль, и даже голос теперь звучал не глухо, как раньше, а по-детски звонко.

Изменились жесты и движения Пьеро. Они стали мягче и округлее, в словах появилась теплота и нежность, зазвучала насмешка над мистиками, увидевшими в простой девушке видение неба.

Как ни было трудно зрителю, неискушенному в творчестве Блока, пробиться сквозь философичную ткань «Балаганчика», но мастерство Мейерхольда, обаяние созданного им образа буквально заколдовывали, словно гипнотизировали нас. И уже мы не помнили начала сцены, овеянной тоской Пьеро. Он был перед нами другой — счастливый, дерзкий в своем счастье, желающий бежать с Коломбиной из душного царства мистики и пошлости. Напрасно председатель мистического собрания {64} уверяет Пьеро, что это не его любимая Коломбина, а Смерть. Пьеро не хочет этому верить, но тень смущения и растерянности ложится на его лицо. Теперь оно снова переменилось: серое и безжизненное вначале, потом радостно оживленное, оно становится застывшим и печальным. Стоит Арлекину, появившемуся неожиданно, весело зазвенеть бубенцами, бойко произнести свою песенку, и Коломбина — образ вечно изменчивой Женственности — готова оставить Пьеро.

Изумителен был момент, когда Пьеро — Мейерхольд ничком падал на пол, как-то совсем плашмя, как может упасть доска, вещь, безжизненное тело. Снова сказывалась в мастерстве Мейерхольда-актера исключительная пластичность, гибкость, доходившая до акробатичности. Арлекин уведет Коломбину, снова выбежит взъерошенный *Автор* с протестом против бессмыслицы балагана, а мы все будем сидеть в театральных креслах, застывшие, во власти мастерства Мейерхольда. Даже красный занавес, закрывая на миг сцену балаганчика, не выведет нас из сладкого оцепенения.

Звучит длинная навязчивая мелодия какого-то шарманочного вальса. В этой гложущей сердце музыке — тоска уездного захолустья, сознание пустоты и призрачности провинциального прозябания. А на сцене — нечто, напоминающее парк, уныло существовавший в любом городке. На садовой скамейке Пьеро печально рассказывает об измене подруги. Но это уже другая печаль, не та пассивная, безнадежная, которой была озарена игра Мейерхольда в первой картине. В просветленной печали Пьеро слышны порой мажорные нотки; голос — увереннее и крепче, глухие тона сменились более звонкими.

Новое испытание для зрителя: надо понять философскую символику трех пар влюбленных, вырывающихся на просцениум из толпы масок, — паяцев, турок, рыцарей и дам. Сознаюсь, я не понял тогда значения этих трех пар влюбленных, прошедших перед нами в бешеном вихре маскарада.

Первая пара была олицетворением тихой и кроткой идиллической любви. Он и Она присаживались на скамейке и шептали нежные, по-блоковски трепетные, слова любви.

Она  
Как вверху позолота ветха,  
Как мерцают вверху образа.

Он  
Наша сонная повесть тиха,  
Ты безгрешно закрыла глаза.

Эту пару влюбленных сменяла вторая. Она вырывалась из круга пляшущих масок. Он гнался за ней, мелькало черное и красное пламя их плащей. Когда они опускались на скамейку, рядом с задумчивым и молчащим Пьеро, из уст этих влюбленных лились слова страсти. Сразу менялся темп музыки, ритм диалога становился напряженным и взволнованным.

И эту пару уносила нахлынувшая волна масок. На скамейке обнаруживались рыцарь и дама. Он — строгий, торжественно задумчивый, с большим деревянным мечом в руке, и Она — покорно повторяющая, как эхо, последние слова его реплик. Это любовь рабская, любовь женщины, видящей в рыцаре своего властелина.

{65} Большинство зрителей пребывало в явном недоумении. Им было трудно определить свое отношение к происходящему на сцене. Какой-то бойкий паяц подбегал к влюбленному рыцарю и дразнил его, высовывая язык. Тогда рыцарь, взмахнув деревянным мячом, ударял паяца по голове. А тот, подбежав к краю просцениума, падал на пол, свесив голову в пропасть оркестра, и пронзительно кричал:

«Помогите! Истекаю клюквенным соком!»

В зале вспыхнул скандал. Какой-то господин средних лет вскочил со своего места в партере и, нелепо размахивая руками, вопил:

— Издевательство! Опустите занавес!!

А студент в потрепанной тужурке, с остроконечной рыжей бородкой тоже вскочил и где-то в углу, в задних рядах партера, кричал:

— Замолчи, черная сотня! Рождается новый театр!

Со всех сторон кричали, свистели, аплодировали, но почти все требовали продолжения спектакля. Зал несколько успокоился, когда сцена озарилась смолистыми факелами и хор масок, возглавляемый Арлекином, исполнил каким-то напевным речитативом гимн торжествующей жизни. Из печального иллюзорного царства масок, где «никто любить не умеет», Арлекин хочет уйти в широкий мир. Он выпрыгивает в окно балаганчика, но даль оказывается нарисованной, неживой. Арлекин падает в пустоту. Одной бездумной веселой любовью нельзя существовать, как бы говорили автор и режиссер. Любовь требует и самопожертвования, и молитвенной коленопреклоненности, и большой душевной чистоты. Только тогда несет она, быть может, короткие, но глубокие радости.

Пьеро — Мейерхольд прежде всего носитель этой душевной чистоты. Он совершает чудо преображения, когда вслед за карнавальным опьянением наступает серое, трезвое утро. Смерть, пугающая своим приближением пеструю толпу масок, снова превращается в Коломбину, красивую девушку, любимую Пьеро.

Но в сердце Пьеро — разочарование. Он видел, как «ее звенящий товарищ увел», он не верит в любовь Коломбины, да и ее самое считает не настоящей: «Она картонной невестой была». Здесь-то прорывается у Мейерхольда дерзость и сила жизнелюбия Пьеро. Конечно, эти чувства окрашены грустью, но вера в торжество какого-то нового дня звучит даже тогда, когда Пьеро на просцениуме произносит заключительные слова маленького монолога, достает дудочку и играет тоненькую, протяжную мелодию.

«Мне очень грустно. А вам смешно?» — тихо, но настойчиво спрашивает Пьеро, обращаясь прямо в зрительный зал, стоя на карнизе оркестра, и гейневская издевка над самим собой явно слышалась в его словах. Балаганчик жизни с его неизъяснимой мечтой о прекрасной любви, с резкой пошлостью маскарада, с быстрыми переходами от радости к отчаянию, от смирения к бунту представал перед зрителями в этом поэтическом мимолетном спектакле. Но от зрителя требовалось слишком многое: он Должен был обладать восприимчивым сердцем, склонным к романтической мечте, к разгадыванию символики автора лирической драмы, первого сценического произведения Блока. «Балаганчик» во многом не доходил до зрителя, если говорить о большинстве театральной публики в этот вечер. В антракте шли оживленные споры. Поклонники «нового искусства» задорно наскакивали на староверов, считавших все это «шарлатанством».

{66} В артистическом фойе гудели киевские критики. Они не поняли спектакля, не могли оценить его значения в творчестве Вс. Э. Мейерхольда. В киевских газетах появились главным образом издевательские рецензии и фельетоны. Насмешки осыпали не только «Балаганчик», но и концерт, следовавший за постановкой пьесы.

… На сцене, затянутой строгой однотонной материей, полукругом сидели актеры и актрисы. Каждый по очереди вставал, читал стихотворение А. Блока, С. Городецкого, Ф. Сологуба и снова садился на свое место. Помнится, участвовали Басаргина-Блок (жена поэта), Волохова, Будкевич, Неволин, Зонов. И здесь не обошлось без скандала.

Когда звучали прекрасные строфы «Незнакомки»:

И медленно пройдя меж пьяными,  
Всегда без спутников, одна,  
Дыша духами и туманами,  
Она садится у окна… —

кто-то бойко крикнул…

— Хорошенького понемножку, довольно!

Актриса смутилась и замерла, занавес закрылся. А в зале происходило невообразимое: балконы и галерка неистово аплодировали, топали ногами, вызывали Мейерхольда. И тут же негодующие крики, свистки, слова перебранки. Перед занавесом появился Мейерхольд. Высокий, худощавый, с тонкими чертами умного и выразительного лица, с горящими глазами, он попросил тех, кому не нравится, покинуть зал, чтобы не мешать желающим слушать.

И концерт новой поэзии был доведен до конца.

Свыше полувека прошло с тех пор. Не часто приходилось мне брать в руки томик лирических драм Блока и поддаваться магии «Балаганчика». Но когда это случалось, для меня «Балаганчик» немыслим без интерпретации Мейерхольда, без его изумительного актерского и режиссерского мастерства. Он сумел воплотить в многоплановых образах героев и героинь кукольной драмы, театра марионеток живые чувства и страсти. Все это было просто, обычно и ничуть не манерно, хотя и легко было бы сбиться на такую манерность. Всеволод Эмильевич Мейерхольд нашел ключ к блоковской драме и открыл ее сложное содержание без насилия, «без отмычек».

## **{****67}** В. Бебутов Неутомимый новатор

### Начало знакомства

Петербург, 1907 год. Гастрольные спектакли великой итальянской трагической актрисы Элеоноры Дузе в Большом зале консерватории. Огромная очередь. Запись с вечера накануне продажи билетов. Ночью проверка. Неявившиеся безжалостно вычеркиваются блюстителями порядка (вихрастый блондин — студент и стриженая курсистка в темных очках).

Я стою усталый и невыспавшийся. Курю и волнуюсь. До открытия кассы еще часа два. Оглядываюсь. Всматриваюсь. Изучаю лица, стремясь от скуки определить профессию и характер соседей. Вдруг открывается дверь вестибюля, и я вижу — Мейерхольд, в сером пальто и мягкой фетровой шляпе. Он на мгновение останавливается, окидывая очередь растерянным взглядом, и скромно занимает последнее место. Я с ним незнаком, но хорошо его знаю по спектаклям театра В. Ф. Комиссаржевской. Его постановки, одушевленные поэтической силой оригинального творческого выражения, своеобразное актерское (вернее, артистическое) дарование неповторимой индивидуальности сделали меня, зрителя, его страстным приверженцем. Мне вдруг неудержимо захотелось оказать ему хотя бы небольшую услугу.

С минуту я колебался, но затем принял решение: подошел к блюстителю очереди и сказал, что еще ночью просил рядом с моей фамилией отметить Вс. Э. Мейерхольда, который не мог быть на проверке по нездоровью. Студент, по-видимому, знал имя прославленного друзьями и ославленного врагами реформатора театра. Не найдя его в списке, он перемигнулся со мной, сказал, что, очевидно, сменная по очереди его не вписала; отметив Мейерхольда рядом с моим номером, он тем самым передвинул его человек на двадцать вперед. Тогда я подошел к Мейерхольду и, приподняв свою студенческую фуражку, {68} сказал ему: «Вы не на своем месте, Всеволод Эмильевич! Вы записаны в очередь передо мной».

Учинив это маленькое жульничество, я покраснел. Всеволод Эмильевич широким жестом протянул мне руку, крепко пожал и потряс мою и, улыбнувшись глазами (он понял мой; маневр), спросил, как мое имя. Я назвал себя.

— Вы не потомок известного полководца Бебутова?

— Это мой прадед, — ответил я.

Мейерхольд взял меня под руку и мы передвинулись к моей очереди.

Мы разговорились. Мейерхольд спросил, где я учусь, и, узнав, что я, пробыв год на юридическом, перешел на историко-филологический, сказал, что я поступил правильно.

— Вот я со второго курса юридического сбежал в Филармонию и на сцену, но, мне думается, будь я на историко-филологическом, то не покинул бы его до окончания.

Тут я открываю Всеволоду Эмильевичу свою душу и говорю о затаенной мечте с гимназических лет — посвятить себя театру.

Незаметно, за разговорами, проходит «очередная страда» (выражение Мейерхольда). Мы у кассы. «Будем сидеть рядом», — говорит Всеволод Эмильевич и берет нам два места в десятом ряду партера на «Даму с камелиями».

Всеволод Эмильевич прощается и приглашает меня посетить его. Дает адрес: улица Жуковского, 11, кв. 7.

— Мы на спектакле договоримся, когда вы ко мне придете. Лучше по утрам.

### На спектакле Дузе

Большой зал консерватории, длинный и узкий. Пятьдесят рядов партера. Сомнительная для драматического спектакля акустика. По счастью, мы сидим близко. С первого выхода Элеоноры Дузе ясно, что она не будет играть парижскую куртизанку. Из акта в акт она переодевается, но всегда в белое. «Страдающая чистота в белых одеждах», — замечает Всеволод Эмильевич. Голос большого диапазона; тембр неизъяснимой музыкальной прелести; смена голосовых регистров от нижнего до верхнего выражает все тончайшие чувствования почти в инструментальном качестве звучания. Все выразительно: крылья рук, перистый трепет пальцев, выразительна даже спина, которая то сутулится, то постепенно выпрямляется, давая ощущение роста всей фигуры на глазах удивленного зрителя.

Вот в первом акте она борется с внезапно вспыхнувшим тяготением к ней Армана (Armando — *итал*.), она боится, что у него это чувственный порыв, который быстро угаснет. Она смеется горьким смехом. Страдальческая улыбка. И вдруг — расцвет веры в счастье, обновляющее все существо. Она с жертвенной готовностью протягивает ему обе руки, и, когда он, склоняясь, целует их, голова ее медленно поникает. Вот‑вот она поцелует волосы Армана, но голова ее поднимается, глаза останавливаются на линии горизонта, как бы вопрошая судьбу; она высвобождает руки и прижимает ладони к горящим щекам. Играет Дузе почти без грима и краснеет и бледнеет у нас на глазах. «Она держит нас в колдовском плену», — говорит после первого акта Всеволод Эмильевич.

{69} Второй акт, рисующий счастье — сельскую идиллию любовников, — Дузе преображает чарами своей великой души, и весь зал завидует заурядному актеру, играющему Армана в приемах сентиментального резонера. Мы влюбленными глазами следим за каждым движением и звуком голоса Дузе. «Я ревную ее к этому ничтожеству», — говорит взволнованный Мейерхольд, строго взглянув на меня и ища ответного впечатления.

Не зная итальянского языка, я выучил роль Маргариты Готье наизусть и перевожу иные реплики. Когда я усердствую не в меру, он говорит:

— У нее я все понимаю или догадываюсь, а когда не понимаю, то все равно я во власти ее гениального алогизма.

Спектакль продолжается. Идет сцена с отцом Армана (исполнитель ужасен!). Упитанный буржуа-резонер требует во имя счастья (брака) своей дочери жертвы — отказа от Армана, разрыва с ним.

Я не могу описать магического искусства Дузе в этой сцене, но помню, что у меня лились слезы, которые я безуспешно старался унять с помощью носового платка. Мейерхольд взглянул на меня глазами, в которых тоже стояли слезы, и мы конфузливо отвернулись друг от друга, но и у соседей заплаканные лица.

— Я давно уже не испытывал ничего подобного, — говорит Всеволод Эмильевич в антракте.

Но вот кульминационный взрыв роли. Сценическое чудо. То, чего никогда никто не видел, не увидит и не испытает.

В четвертом акте Арман, не знающий благородно-жертвенной причины ее «измены», выиграв огромную кипу ассигнаций за карточным столом, зовет всех гостей и в гневном монологе, заканчивающемся словами: «Так будьте вы все свидетелями того, что я ничего не должен этой женщине», — швыряет разлетающиеся бумажки ей в лицо.

Бернард Шоу в одной из своих статей, посвященных Дузе, пишет, что она в этой сцене «издает крик умирающего зверя». Это не совсем точно. Действительно, этот страшный трагический крик мы все слышали. Она вначале ведет себя как побиваемая камнями. Защитный жест рук, сломившееся тело. Она кричит: «Армандо!» Бесконечно повторяя это имя, простирает к нему руки, потом закрывает лицо руками, снова руки тянутся к нему с мольбой, затем ладонь закрывает кричащий рот, готовый открыть тайну ее жертвы. Руки бессильно падают. Лицо — трагическая маска. Но вот оно оживает. «Армандо» звучит уже с рыданиями в голосе. Губы дрожат. По бледному осунувшемуся лицу бегут слезы. Она осушает их, прижимая ладони к щекам, «Армандо» звучит уже почти шепотом. Маргарита Шатается и падает на пол.

Мейерхольд сидит потрясенный, а во время этой сцены издает почти беззвучный крик и вздрагивает. Потом хватает меня за руку.

Занавес упал. В зале истерические вопли, вой, буря, обвал грохочущих Рукоплесканий. Дузе долго не выходит на вызовы. Но вот занавес взвивается, и на сцене стоит измученная, словно испепеленная после жертвоприношения (она действительно принесла себя в жертву) гениальная артистка.

Последний антракт.

Мы с Всеволодом Эмильевичем в курительной (а может быть, это было в вестибюле). Молчим. Говорить очень трудно. Я достаю пачку папирос и предлагаю Мейерхольду. К нам подходит с заискивающей улыбкой какой-то {70} актер. Спрашивает: «Ваши впечатления, Всеволод Эмильевич?» Видимо, ждет, что режиссер условного театра начнет критиковать игру Дузе. Мейерхольд смотрит на него холодными серыми глазами и говорит, чеканя слова: «Вульгарной критике тут не место. Здесь возможно только заражение, поклонение и изучение». Повернувшись ко мне и отбросив дым папиросы легким взмахом левой руки, он вдруг спрашивает меня: «А вы не заметили, сколько раз она сказала “Армандо”»? Я растерянно посмотрел на него и сконфуженно пробормотал: «Я не мог считать».

— Да это и невозможно, — говорит Мейерхольд. — Вот Вера Федоровна, — продолжает он, — однажды читала, вернее, играла передо мной таблицу умножения, выразив всю возможную гамму чувств: гнев, мольбу, благородное негодование. Нежные упреки, любовное признание. Брезгливое отвращение. Горькую печаль. Задумчивую мечтательность. Отчаяние. Восторг. Скуку. Да всего и не перечислишь. Но ведь у нее был богатый лексический материал. А у Дузе одно только слово — «Армандо». Я очень хотел бы узнать, сколько раз она его произнесла.

Вот и последний акт. Дузе на кушетке. У ног белый мех. Одиночество умирающей. Она смотрит на свои пальцы с нежной и мудрой жалостью.

— Посмотрите, как похудели ее пальцы, — шепчет мне Всеволод Эмильевич. Я тоже начинаю верить и видеть похудевшие пальцы. — Тут важен не объект, а гипнотизирующее зрителя отношение к нему лицедея, — говорит по окончании Мейерхольд.

Смерть Маргариты и все, что предшествует ей, Дузе играет преображенная счастьем — ее Армандо вернулся к ней. Никакого натурализма. Почти никакого кашля чахоточной, которым злоупотребляют многие исполнительницы.

Мы выходим из театра. Я провожаю Всеволода Эмильевича на улицу Жуковского. Он приглашает меня навещать его и назначает день встречи.

Возвращаюсь домой на Петербургскую сторону. Иду, очарованный и завороженный Мейерхольдом, с которым мечтал познакомиться еще в пору его спектаклей в театре В. Ф. Комиссаржевской — «Балаганчик», «Сестра Беатриса», «Жизнь Человека» и «Победа смерти». Я счастлив тем, что меня свел с любимым артистом случай и мне не пришлось быть в положении надоедливого психопата. Ночь провел без сна. Говоря языком Шекспира, Элеонора Дузе «зарезала сон».

На следующий день Дузе снова играет «Даму с камелиями». Я смотрю на афиши, как лиса на виноград. Тянет еще раз посмотреть эту же пьесу в целях «изучения», как сказал Мейерхольд. Я снова пошел на спектакль и был захвачен не меньше, чем накануне, но решил удовлетворить любопытство Мейерхольда и прилежно сосчитал количество криков «Армандо». Их было пятнадцать!!! Да, да! — ровно пятнадцать.

На следующее утро я отправился к Мейерхольду.

### У Мейерхольда на улице Жуковского

Я звоню. Дверь открывает сам Всеволод Эмильевич. Жмет мне руку и ласково обнимает. Я смущен и растроган встречей. Он ведет меня в столовую: «Сначала будем завтракать». — Знакомит меня со своей семьей. Жена Ольга Михайловна — сестра Екатерины Михайловны Мунт, которую я видел в роли Вендлы в «Пробуждении весны» Ведекинда. Ольга Михайловна {71} верный страж его отдыха и покоя после неустанного, вдохновенного труда и неуемной растраты сил и нервов.

Три дочери. Старшая Маруся и две совсем маленькие Таня и Ирина. — «Три сестры», — говорит Всеволод Эмильевич.

Скромный завтрак. «Давайте съедим яичницу на зло врагам», — говорит Мейерхольд. Он наливает в венецианские бокалы вино. «Это разливное вино, у Елисеева — 32 копейки бутылка. Полное торжество формы над содержанием», — шутит он, чокаясь со мной и мелодически звеня венецианскими бокалами.

Потом в его кабинете, где круглый стол, рукописи, книги и ничего лишнего, мы пьем кофе и беседуем. Рассказываю ему о втором спектакле Дузе. «На этот раз я сосчитал количество “Армандо”», — говорю я. — «Сколько? Сколько их было?» — спрашивает Всеволод Эмильевич, впившись в меня глазами. Солнечное утро. Синее небо за окном. И глаза у него уже не серые, а голубые. «Их было пятнадцать!» — с торжеством заявляю я. Мейерхольд хватает меня за плечи: «Это верно? Не меньше?» — Он словно сомневается в добросовестности моего счета. «Ну что вы, Всеволод Эмильевич! — разве я стану вас обманывать!» — «Ах, какая великая… (Мейерхольд делает многоточие). Как ее назвать? Вот во французском языке наряду с comedienne (комедиантка) есть и tragédienne, как перевести? — *трагедиантка*». И Мейерхольд лукаво улыбается.

Всеволод Эмильевич расспрашивает меня подробно о моих впечатлениях от его постановок в театре В. Ф. Комиссаржевской.

Не буду останавливаться на этой беседе. Постановки эти достаточно известны. Коснусь лишь одного любопытного момента. Поделившись своими впечатлениями, я отметил некоторую скупость и статичность барельефных мизансцен и спросил Всеволода Эмильевича, не кажется ли ему, что смена сюжетных положений в некоторых его постановках (исключая динамическую «Победу смерти») требует, даже в его замыслах, большей свободы движений актера.

— Ну, конечно, — вскрикивает Мейерхольд, — но я ведь не могу порвать художественно-изобразительную ткань мизансцен и движений тела, допустив ужасные жесты, которые вы видите на любой сцене натуралистического театра. Ах, как необходима студийно-лабораторная работа и до чего неправильно технически незавершенные опыты выносить на суд зрителей и враждебной прессы. А ведь мне до сих пор приходилось это делать после ухода из Художественного театра, и в провинции, в Театре Новой драмы, и в театре В. Ф. Комиссаржевской.

Тут Всеволод Эмильевич рассказывает о разрыве с Комиссаржевской и о предстоящей ему работе в императорских театрах, куда он был приглашен Теляковским.

— Хотите помочь мне? — спрашивает Мейерхольд.

Я в восторге и отвечаю по-мушкетерски:

— Моя шпага к вашим услугам.

— Так вот, — говорит Всеволод Эмильевич, — я готовлюсь к постановке «Тристана и Изольды» Вагнера. Собираю материалы. Задумал статью. У меня есть записи. Если у вас найдется свободное от занятий в университете время, я буду вам очень признателен, если вы поможете мне в этой Работе. Кроме того, мы будем беседовать. Вы мне будете рассказывать об интересных лекциях, а я вам — о театре.

{72} Я с восторгом соглашаюсь.

— Вижу, что вы обречены театру, но смотрите, сначала закончьте образование.

Мейерхольд оказался очень упрямым и, устраивая меня впоследствии на генеральные репетиции и спектакли Мариинского, Александринского и Михайловского театров и на вечера «Дома интермедий», не пускал меня на свои студийные занятия, не желая, как он сказал, делать из меня недоучку, — он чувствовал, что я легко могу покинуть университет.

Мы стали часто видеться. Я очень боялся утомить его или надоесть своими посещениями, но он был неизменно дружественно настроен и рыцарски вежлив. Иногда озоровал и, тоскуя по сцене, показывал мне талантливейшие импровизации.

Однажды зашла речь о гротеске. Поговорив о Гоголе, Гофмане, Калло и о сценическом воплощении гротеска в трагическом и комическом аспектах, Мейерхольд привел свой любимый пример гротескного поведения человека в быту.

— Вот похороны. За траурной процессией идут в чинном, церемонном шествии лицемеры. Они довольны. Они, как у Л. Н. Толстого в «Смерти Ивана Ильича», уверены, что к ним это не имеет никакого отношения, что это (смерть) могло случиться только с Иваном Ильичом. Вот идет такой церемонный лицемер с застывшим лицом. Вдруг ветер срывает с него шляпу. Он пытается поймать ее в воздухе. Может быть, подпрыгивает, но шляпа несется по воздуху, падает на землю и катится. Человек пытается ее поймать, комические ужимки, прыжки. Наконец он хватает ее, оглядывается на соседей, пристыженный тем, что нарушил чинную церемонию. Шляпа в грязи. Он брезгливо держит ее двумя пальцами в перчатке, не рискуя почистить, и идет с развевающимися волосами, с обнаженной головой.

Вдруг Всеволод Эмильевич срывается с места, бросается в переднюю, хватает шляпу и гениально показывает мне весь этот этюд-гротеск. Техника движений и мимическая выразительность лица и тела его просто баснословны. Я вижу, как ветер срывает шляпу, как он пытается поймать ее в воздухе над головой. Вот шляпа катится по комнате. Он прыгает через лужу, подобрав руками брюки, чтобы не забрызгать их грязью. Вот он хватает шляпу, но ветер снова вырывает ее из рук. Вот он споткнулся о камень мостовой и летит вперед с вытянутыми руками. Споткнувшись второй раз, он падает, шлепается в грязь, но ему «повезло» — шляпа тоже улеглась. Он подымает ее. И шляпа мокрая и он мокрый. Руки брезгливо широко расставлены. Он лезет за носовым платком и пытается почиститься. Конфузливо озирается и встречается глазами со мной — свидетелем этого «безобразия». Но мне не до того, чтобы в качестве содействующего помогать ему играть: я аплодирую, хохочу до слез. Мейерхольд хохочет тоже. В дверях появляется испуганная и строгая Ольга Михайловна.

— Что у вас тут происходит? — спрашивает она.

— Ничего! — это сценическая иллюстрация к статье о гротеске, — говорит веселый Всеволод Эмильевич.

### **{****73}** Мейерхольд в работе над Тристаном

Мы сидим в кабинете Мейерхольда над грудой собранного материала к постановке вагнеровского «Тристана». Я предельно счастлив, попав в лабораторию исканий и смелых опытов великолепного реформатора (на этот раз *музыкального театра*). Делаем выписки и обдумываем наиболее существенные требования Рихарда Вагнера в его знаменитом труде «Опера и драма».

Я читаю вслух выборки из отдельных глав. Всеволод Эмильевич пишет. Вдруг он бросает перо, вскидывает голову, закрывает глаза, как бы желая сосредоточиться на какой-то существенной мысли; потом порывисто встает, потягивается.

— Да! да! да! — упрямо и настойчиво твердит он.

Я смотрю на него и любуюсь. Он еще молод — ему тридцать четыре года. Чеканный профиль. Он открывает твердо сомкнутые губы и хочет что-то сказать, но внезапно, взглянув на меня, сидящего за столом, говорит: «Никогда не садитесь так близко к столу. Стул ставьте к столу на таком расстоянии, чтобы вы легко могли встать». Я смущаюсь этим сценическим уроком хорошего тона. Он глядит на меня ласково и чуть насмешливо, отходит к окну и минуту смотрит на синее небо с кучевыми облаками; открывает окно — мы накурили за работой. Ходит по комнате и, вдруг остановившись, говорит:

— Я нашел наконец самое существенное прозрение Вагнера, которое должно быть руководящим началом в сценическом воплощении «Тристана». Вот! «*Поэт найдет свое искупление там, где мраморные творения Фидия оденутся в плоть и кровь*». — Он читает эти строчки вдохновенно. — Этим все сказано, — говорит Мейерхольд. — Тут ясно все: ожившая скульптура. Полное сокрушение натурализма. Все сценическое поведение должно исходить из музыкальной формы, из партитуры, а не из либретто, которое до сих пор (о, ужас!) ставили в операх. Вот когда должны умолкнуть мои враги, которые ругали меня за статуарность, за барельефы и горельефы. Ведь если из «Тристана» вытрусить слова, то что остается певцу? Вокальная партия, а это (голос) у Вагнера тоже один из инструментов сложнейшей партитуры. Значит — *пантомима* — вот принцип решения. А из слов либретто все, что можно выжать, — это символические «*День и ночь*». *День* — это заботы рыцарского долга, верность вассала своему сюзерену, своему королю, и забота о чести его невесты. А *ночь* — это действие Колдовского любовного напитка, тайны любви и смерти и, наконец, «Liebestod». Но все это выражено в музыке. Подумайте, как должен быть счастлив оперный певец в «Тристане». Вся сфера чувствований решена за него композитором и вся заключена в партитуре. Значит, основное — это организовать движение… — Давайте выйдем на улицу, пройдемся.

В следующие встречи Всеволод Эмильевич посвящает меня в детали своего постановочного замысла. Они отчетливо вырисовываются в его воображении. Он говорит о корабле, о матросах, которые подымаются по вантам и реям на фоне паруса. О ритуале питья любовного зелья, о роковом объятии любовников, о решении второго акта без ненавистной ему «Blumenbank» (цветочной скамьи), на которую усаживают любовников в Байрейте.

{74} — Какая пошлость, — говорит с брезгливостью Мейерхольд. — Ну разве можно этот страшный и величественный в постижении тайн любви и смерти, самый длинный из всех дуэтов всех опер, приносить в жертву такой мизансцене? Теперь я понимаю, почему Вагнер закрывал ладонями глаза своих друзей на спектаклях своих опер.

Мейерхольд задумался. Я смотрю на его лицо, на лицо великого лицедея. Его глаза! То мечтательный взгляд Вертера, то фаустовское стремление проникнуть в сущность вещей и явлений жизни и искусства, то ирония Мефистофеля. Взгляд его устремлен в будущее спектакля.

Он очнулся, поймал мой взгляд, спрашивает:

— Почему вы смотрите на меня и молчите?

— Меня восхищает и удивляет, — говорю я, — как отчетливо вы видите контуры будущего спектакля.

Мейерхольд улыбается:

— Вы помните у Сервантеса в «Дон-Кихоте» говорится о художнике, который рисовал, сам не зная что, и, если выходил лев, он подписывал — «лев», а если собака, подписывал — «собака». Есть режиссеры вроде этого художника. Я не из их числа…

Я долго не вижу Всеволода Эмильевича, он все время занят на репетициях «Тристана». Но вот наконец генеральная. Мейерхольд устроил меня в одном из первых рядов партера. Дирижирует престарелый Э. Ф. Направник, главный капельмейстер Мариинского театра, о котором есть упоминание Достоевского в «Братьях Карамазовых». Это было так давно, что я не берусь описывать спектакль, — боюсь быть неточным. Главное, что поразило меня в творческой работе Мейерхольда — это полное слияние движений и мизансцен с музыкальной тканью партитуры. Это была революция в опере. Смелое, могучее новаторство, первое подлинное решение музыкальной драмы.

Когда на гастроли (в концертах и в опере) приехал из Байрейта в Петербург знаменитый дирижер Феликс Мотль, он дирижировал и мейерхольдовским «Тристаном». Как известно, оркестр в театре Вагнера в Байрейте закрыт в целях достижения мягкости звучания. Певцы там как бы господствуют над полем битвы. Мотль дирижировал с привычными для него навыками звучности, но, так как в Мариинском театре оркестр открыт, звучность и мощь партитуры намного превосходила интерпретацию Направника и порой почти закрывала голос несколько горлового тембра И. В. Ершова.

Темпы Феликса Мотля были значительно стремительнее темпов Направника, и спектакль кончался минут на пятнадцать-двадцать раньше обычного. Мейерхольд, страстно увлеченный магическим искусством Мотля, на предшествовавших репетициях вносил сценические коррективы, чтобы слить сценическое поведение исполнителей с исполнением великого дирижера.

В беседа с Мейерхольдом Мотль сказал ему, что впервые он видит постановку, так согласованную с партитурой, а Ершов, с блеском осуществивший партию-роль, был приглашен в Байрейтский театр, где пел вагнеровского Зигфрида и был увенчан сыном Вагнера[[11]](#footnote-12) лавровым венком.

### **{****75}** Инцидент на генеральной «Бориса Годунова»

Я приглашен Всеволодом Эмильевичем на генеральную «Бориса Годунова» в его постановке с участием Шаляпина.

Сижу, затаив дыхание. Я много раз видел и слушал великого певца в операх и в концертах. Отношение к нему публики доходило до идолопоклонства.

Вот наконец площадь соборов. Великолепная по композиции и краскам декорация А. Я. Головина. От собора, из которого сейчас выйдет Шаляпин, по площади Кремля тянется красная дорожка. Дабы отгородить царя от народа, Головин поставил вдоль красной дорожки низенькую (фута полтора) переборку. Шаляпин выходит из собора. Золотой идол в царском облачении. Бармы. Парча с драгоценными камнями. Шапка Мономаха. Посох. Он остановился. Сейчас запоет, и мы будем слушать его чудесный бас и кованую лепку слов. Но что это? Шаляпин останавливает жестом оркестр. Трижды ударяет посохом о злосчастную переборку, которая закрывает от зрителя его ноги до икр, и бросает в темноту зрительного зала фразу: «Виноват! На спектакле это придется убрать».

Мейерхольд с Головиным в ложе над оркестром. Художник замялся — ему, видимо, жаль этой детали. Тогда Мейерхольд с легкостью балетного танцовщика поднимается, опирается на барьер и делает, говоря балетным языком, перекидное жете (jeté). Вот он на сцене. Сам, без помощи рабочих сцены, отрывает крепко пришитую гвоздями к полу сцены переборку и бросает ее за кулисы. Шаляпин благодарит его милостивым жестом (в образе) и продолжает репетицию. Переполненный зрительный зал, который в тревоге замер во время этой заминки, издает вздох облегчения.

В одном из антрактов я подхожу к Мейерхольду и говорю ему, что зрители восхищены его уступчивой находчивостью и быстротой, с которой он устранил эту помеху.

— А что же мне оставалось делать? — говорит Всеволод Эмильевич. — Он перестал бы петь и сорвал бы генеральную. Ведь я заметил, как его грозное лицо ко мне «тихонько обращалось». Помните «Медного всадника»?

Мейерхольд нервничает. Волнуется. Он не удовлетворен спектаклем. В противоположность «Тристану», гармоничному во всех частях, здесь постановщика удовлетворили только массовые сцены. Они решены в монолитном единстве группы, «без мейнингенской индивидуализации», как говорил Всеволод Эмильевич. Мне очень запомнились великолепные барельефные композиции массовых сцен первых картин, польские сцены, обряд пострижения, а в остальном — это была помпезная гастроль Шаляпина, который возвышался как памятник над барельефами постамента.

### Мейерхольд-зритель

Вспоминая о Мейерхольде — зрителе Дузе, я отмечал ту силу непосредственного впечатления, которому он всей душой отдавался при виде подлинного большого искусства.

Этой способностью непосредственного восприятия Мейерхольд очень напоминал своего учителя К. С. Станиславского, который с большим {76} увлечением наивного зрителя смотрел выдающихся артистов самых разнообразных школ и течений в искусстве.

Однажды я спросил Всеволода Эмильевича, какое впечатление произвел на него Мамонт Дальский?

Как известно, перед этим великим трагиком благоговел Шаляпин, называл его Кином русской сцены и брал у него уроки драматического искусства.

Мейерхольд рассказал мне, что не так давно он пошел смотреть Дальского в «Гамлете», заранее критически настроенный.

— Ведь у каждого из нас свой Гамлет, — говорит Всеволод Эмильевич. — Идет вторая картина. Ужасная декорация тронного зала. Не лучше и актер, играющий короля. Инстинктивно ненавидимый Гамлетом, Клавдий обращается к нему с лицемерной маской — «наш любезный сын». Мамонт Дальский конвульсивно хватается левой рукой за кинжал, из глаз его вылетает молния и ударяет в меня. Тут я забыл о всякой критике и пошел за ним в полном доверии.

И Мейерхольд с увлечением говорит о Мамонте Дальском:

— Он всегда боролся с внутренним натурализмом (самый опасный вид натурализма) — вот его театральное credo. Подлинные слова Мамонта: «Ни в коем случае не должно быть совпадения личного настроения актера с настроением изображаемого лица — это убивает искусство и создает впечатление невыносимой обывательщины. Я играю Гамлета всегда в противоречии с настроением, в котором прихожу в театр: если я прихожу бодрым и энергичным, то играю его мечтательным, нежным и трепетным, а когда я настроен на лирическую грусть, то играю со всем страстным пылом и мужеством». — Это и есть основа перевоплощения, — заключает Мейерхольд.

Как-то раз я встретил Всеволода Эмильевича на гастроли сицилианского трагика Ди Грассо. Шла наивная в своей безвкусице мелодрама. Герой должен мстить. Какой-то негодяй обольстил его невесту. Ди Грассо ищет обидчика и наконец находит, сталкивается с ним. Со звериным сладострастием хищной пантеры он мягко крадется к врагу и внезапно прыгает ему на грудь, сжавшись в кошачий комок.

Тот откидывает с криком голову, и Ди Грассо перегрызает ему горло. Течет кровь.

Зрительный зал неистовствует — одни зрители в восторге, другие возмущены и содрогаются от отвращения. Большинство уверено, что здесь болезненная акция — психопатология.

Мейерхольд зорким глазом мастера сцены сразу разглядел суть этого приема.

— Это ловкий технический прием, — говорит он. — Здесь три момента: *первый* — подготовка[[12]](#footnote-13) (то, что в балете называется préparation), *второй* — прыжок и *третий* — поддержка (как в балете).

В свои упражнения по биомеханике Мейерхольд ввел этот прием — этюд, который он так и наименовал: «*Ди Грассо*».

Наряду со способностью целиком отдаваться чарам великих актеров Мейерхольд ясно видел в полном обнажении игровой прием.

### **{****77}** «В борьбе за право быть»

На печатном оттиске своей статьи «К постановке “Тристана и Изольды” на Мариинской сцене» Всеволод Эмильевич написал мне следующие примечательные строки:

*«В. М. Бебутову в знак благодарности за сотрудничество, а главное — за постоянную поддержку огня в печи духа в минуту, когда автор этих страниц падал обессиленным в борьбе за право быть»*.

Благодарная, нервная, трепетная и всегда правдивая и искренняя во всех творческих порывах, замыслах и свершениях, его природа никогда не мирилась с приспособленчеством, ложью и компромиссом. Он всегда шел своим путем новатора, рыцаря театральности.

Его огромный творческий диапазон режиссера-постановщика в петербургский период, его работы во всех жанрах и сферах драматического я музыкального театра, виртуозное мастерство режиссера, актера и педагога, его литературное дарование, подмеченное еще А. П. Чеховым, — все это у менее взыскательного к себе мастера привело бы к творческому самоуспокоению, к работе «на технике» и к стяжательству внешнего успеха; а к этому были все основания. Незнакомые с петербургским периодом деятельности Мейерхольда заглазно упрекают его в формализме и считают непризнанным новатором, едва ли не оставлявшим холодными широкие массы зрителя. Это абсолютное заблуждение. Такие его спектакли в Мариинском театре, как «Тристан и Изольда» Вагнера и «Орфей» Глюка, а в Александринском — «Дон-Жуан» Мольера и «Маскарад» Лермонтова, имели огромный успех благодаря глубине замысла и неповторимой красоте формы, органически слитой с замыслом.

Неудачи иных его опытов, по его же словам, объяснялись тем, что ему зачастую приходилось без студийно-лабораторной подготовки выносить поиски новых форм сценического выражения на суд враждебной прессы и настороженной публики.

Влюбленный в магию Театра, одушевленный намерением превратить театр в самостоятельное искусство, в борьбе с так называемым «театром суфлера», Мейерхольд зачастую относился к материалу иных пьес (иногда и классического репертуара) как к предлогу для своего рода парафраз, транскрипций виртуозного блеска, подобных музыкальным транскрипциям Листа. «Есть же, — говорил он, — транскрипции: Шуберт — Лист, Вагнер — Лист и др.».

И тем не менее необходимо помнить, что Мейерхольд всегда смотрел прежде всего в существо пьесы и, глубоко проникаясь мироощущением Драматурга или композитора, выражал его в яркой форме, наиболее отвечавшей этому мироощущению. Таковы были его работы петербургского периода.

Я не касаюсь здесь иных опытов (интерпретации классиков в ТИМе), которые в стремлении расширить границы авторского замысла превращали пьесу в предлог для автономного режиссерского воплощения.

Иногда Мейерхольд любил цитировать смелое изречение Муне-Сюлли: «Chaque texte n’est qu’un prétexte» (Каждый текст — только предлог).

А врагов у Мейерхольда было неисчислимое количество. Среди них {78} актеры, режиссеры и та часть зрителей, которые тяготели к пошлейшей мещанской драматургии Трахтенберга, Рышкова, Невежина и прочих. Поднимался ропот и в среде актеров императорских театров, которые дремали в «неведенье счастливом» под гипнозом мнимых традиций застоя и упадка и чурались, как черт ладана, живого традиционализма и новшеств беспокойного реформатора сцены и театра.

Услужливая желтая пресса и пресса черносотенная подняли разнузданную травлю. Интриги имели место особенно в первую пору деятельности Мейерхольда в качестве актера и режиссера императорских театров. Порой они приводили к смехотворным результатам, вызывая даже вмешательство министерства двора.

Так, например, в спектакле «Венецианский купец» наряду с Ге, игравшим Шейлока, участвовал Вс. Мейерхольд в роли принца Арагонского. Он имел огромный успех и на всех спектаклях уходил со сцены под дружные аплодисменты зрительного зала, возбуждая, естественно, зависть всей труппы.

Однажды директор императорских театров Теляковский получил от министра двора барона Фредерикса запрос: «На каком основании артист императорских театров г. Мейерхольд, уходя со сцены, вызывает на каждом спектакле аплодисменты?»

Всеволод Эмильевич рассказывал, что Теляковский, с улыбкой сообщив ему содержание запроса вельможи, сказал: «Ну, уж тут ни вы, ни я ничего не можем поделать. Разве что вам — начать играть плохо или мне — заменить вас менее даровитым актером».

Разумеется, ни о какой замене речи быть не могло и Мейерхольд продолжал играть роль Арагонского с неизменным успехом.

### Беседа о «Дон-Жуане»

Сколько мне помнится, эта встреча моя с Всеволодом Эмильевичем была в октябре 1910 года — дня за два до премьеры мольеровского «Дон-Жуана» в Александринском театре. Я не видел Мейерхольда около двух месяцев. Не желая отрывать его от напряженной творческой работы, не звонил ему и не искал встречи. Но вот он сам пригласил меня, и я был безмерно счастлив. Он встретил меня приветливо, но я сразу почувствовал озабоченность, волнение, которые прорывались через уверенность в победе его огромного и прихотливого замысла. Войдя в комнату, Мейерхольд бросился в кресло, закурил и, высоко подняв руку, опустил ее со сжатой в пальцах папиросой на взъерошенную голову. Я заметил, что он похудел и побледнел за время репетиционной работы. Молча смотрю на него. Вот он заговорил.

— Я вас позвал, во-первых, потому, что, считая своим адептом, хотел *позеркалить* в вас свой замысел «Дон-Жуана», а кроме того, причисляя вас к своим ученикам, считал нужным подготовить к восприятию первого представления.

И Всеволод Эмильевич протягивает мне билет в пятом ряду партера на премьеру «Дон-Жуана».

Он ясно и просто говорит о своем замысле, пока еще без тех сжатых формул и изысков, которыми изобилует его впоследствии вышедшая статья.

{79} — Есть много разных Дон-Жуанов: Дон-Жуан испанских легенд, Дон-Жуан Тирсо де Молины, Байрона, Мериме, Пушкина, Толстого, Ленау, Моцарта и аббата да Понте и, наконец, нарицательный дон-жуан дамского обихода («Какой вы донжуан!»).

Дон-Жуан Мольера имеет свои резко отличительные черты и стоит обособленно в тайном авторском замысле. Это — марионетка, с помощью которой Мольер сводит счеты с толпой своих бесчисленных врагов. Он носитель масок: то маска беспутства, безверия, цинизма и притворства «смешного маркиза» двора Людовика XIV, то маска автора-обличителя, то маска Мольера перед коварной женой-изменницей, то маска устроителя придворных спектаклей, то маска конечной развязки пьесы.

Оценивая великолепного исполнителя главной роли, обращайте внимание на смену этих масок в его сценическом поведении.

Мейерхольд говорит мне о значении просцениума и *обстановки*, которая, игнорируя *археологию* старинного театра, воссоздает *синтез* эпохи и условий Театра Мольера.

Об этом Всеволод Эмильевич говорит вкратце и добавляет:

— Остальное я доверяю вашему восприятию. За одно могу отвечать: зная ваше пристрастие к моим постановкам, на этот раз я уверен в том, что вы будете поражены «Дон-Жуаном». Я готов бросить театр, если эта постановка не будет иметь огромного успеха. Но, предчувствуя победу, я волнуюсь, как перед генеральным сражением. Мало ли какие случайности могут быть помехой…

### На премьере «Дон-Жуана»

Счастливый обладатель билета на премьеру, я вхожу в Александринский театр.

Как сейчас помню, любовь к Мейерхольду вызывает во мне то же волнение, которое много лет спустя я неустанно испытывал на премьерах своих постановок.

Я вхожу в зрительный зал задолго до начала представления и останавливаюсь пораженный открывшимся передо мной зрелищем. Занавес отсутствует. Овал зрительного зала с красным бархатом лож, огромным порталом спектакля связан со сценой в *гармонический* ансамбль. Восхищенный взгляд тонет в роскоши кулис, ширм, ламбрекенов и гобеленного занавеса на заднем плане, который временно скрывает тайны живописных чудес А. Я. Головина. Весь этот корабль спектакля как бы вплывает в гавань зрительного зала благодаря просцениуму, перекрывающему широкую оркестровую яму. Над просцениумом три большие люстры восковых свечей, связанные по фитилям нитками. У боковых порталов на постаментах большие канделябры тоже с натуральными восковыми свечами.

Нарядная толпа зрителей наполняет ложи и партер. Слышен гул и шепот восхищения. Что-то готовится. Вот вышли из-за кулис с противоположных сторон арапчата. Это слуги просцениума с длинными палками, на которых зажженные свечи. Они поджигают нитки люстр. Огонь бежит по нитками и воспламеняет все свечи в люстрах и канделябрах. Живой огонь дает ту вибрацию света, которой лишено электричество.

{80} Когда поднимается на заднем плане гобеленовый занавес, мы видим не просто декоративные задники, а великолепные полотна Головина в золоченых рамах, меняющиеся на каждый акт.

Зрители императорского Петербурга, считающие хорошим тоном «ничему не удивляться», сидят ошеломленные версальской роскошью этого причудливого театрального королевства.

Приготовив сцену, арапчата звонят в колокольчики, из-за противоположных кулис выходят костюмированные и в париках суфлеры с томами пьесы, садятся за ширмами, в вырезе которых видны их головы, и спектакль начинается.

Арапчата вносят на просцениум золоченое кресло, и из глубины возникает монументальная фигура расфранченного Варламова — Сганареля. Фаворит публики под дружные аплодисменты выходит на просцениум освещенного зрительного зала, усаживается в кресло и преспокойно закладывает в обе ноздри изрядную понюшку табаку. Чихает. Улыбается. Приветливо осматривает зрителей партера и лож. Ему необычайно уютно. *Впервые* ему приходится играть при освещенном зрительном зале.

Он как бы ощупывает глазами лица зрителей, вступая с ними в реальное, доверчивое общение. Я дважды поймал на себе его взгляд. Мои знакомые в зале говорили мне потом, что он неоднократно к ним обращался. Роковая, магическая черта, отделявшая сцену от зрительного зала, начисто стерта…

Когда через несколько дней после ошеломляющего успеха этой постановки я встретился с Мейерхольдом, он, уже торжествовавший полную победу, улыбаясь, процитировал мне французское письмо Пушкина: «Какое к черту правдоподобие в зале, разделенной на две половины, в одной из коих помещается две тысячи человек, будто бы невидимых для тех, кто находится на подмостках».

— Я уничтожил это деление на две половины и у меня в «Дон-Жуане» зрительный зал не только предполагается видимым сценой (актерами), но он — одно целое со сценой.

Мейерхольд оказался трижды прав, он добился *правдоподобия театрального*, и лучшим примером тому служит искусство Варламова.

— Что ни говори Аристотель и все философы, а ничего на свете нет лучше табаку, — басит чудесный актер после понюшки табаку.

Курильщикам хочется покурить. Что это? — Натурализм? Реализм? Условность? Стилизация? — Настоящее искусство не нуждается в ярлыке.

{81} Роскошный свиток спектакля разворачивается. Вот на сцене молодой Юрьев, блещущий красотой, танцевальной грацией движений и меняющий по ходу модуляций образа (того, что Мейерхольд называл масками) парики. То золотистый, то черный, как смоль, то каштановый с рыжинкой.

В антракте недоуменно спрашивают иные критиканы: почему меняется цвет волос? — Не понимают, что при версальском дворе парик — это головной убор.

Арапчата кадят благоуханным ладаном, а крестьянки Шарлотта и Матюрина наполняют зрительный зал ароматом парижских духов, которыми пропитаны их нижние юбки. При встрече после спектакля Всеволод Эмильевич говорит мне:

— По контрасту с версальской роскошью темперамент Мольера-комедианта должен звучать с особой силой; вот почему в сферу восприятия зрителей я включил и обоняние. В самом деле, почему это должно быть привилегией и монополией только церковного обихода (ладан) и почему бы театру не воздействовать на все пять органов чувств?..

В этом удивительном спектакле действительно были поставлены на службу все пять органов чувств зрителя. Слух обеспечивал текст великого Мольера и музыку Рамо, *зрение* — танцевальную и мимическую грацию, созданную великим режиссером и балетмейстером (в одном лице) Мейерхольдом, *обоняние* — аромат кадильниц и духи; осязание? — Да! и *осязание* играющих в почти осязаемой близости на просцениуме версальских комедиантов — исполнителей ролей (двойной план); а что касается до вкуса, то и он имел место метафорически: вкус у Мейерхольда и Головина был абсолютный.

Весь этот монолитный, праздничный спектакль доставил подавляющему большинству зрителей совершенное *эстетическое* (прошу не читать «эстетское») наслаждение.

Через несколько дней после премьеры «Дон-Жуана» я зашел к Всеволоду Эмильевичу поделиться переполнявшими душу чувствами. Он спросил, какое впечатление произвела на меня танцевально-пантомимная основа спектакля и «свободный жест мольеровского актера». Я говорю ему, что меня очень порадовало то обстоятельство, что он сбросил с себя корсет условной формы барельефных и примитивистских фиксаций движений, которые были уместны при воплощении пьес Метерлинка, Пшибышевского и Блока.

Мейерхольд встрепенулся:

— Да! Но ведь вы и в «Дон-Жуане» должны были заметить организованность движения, правда, на другой основе. Мольер говорил, что танец — искусство, так как он организован. А Муне-Сюлли выдвинул такое требование: «Трагедию мало сыграть, ее надо еще протанцевать». Если это положение применимо к трагедии, то, насколько же оно повелительнее должно прозвучать в осуществлении комедии Мольера.

Мейерхольд задумался и, встрепенувшись, спросил меня встревожено:

— А вы не думаете, что мои враги донесут на меня в святейший, правительствующий синод и мне запретят кадильницы, арапчат; ведь это функция церковного обихода! Чего доброго, меня еще отлучат от церкви, как Л. Н. Толстого, — шутит он.

### **{****82}** От Мейерхольда к Станиславскому

В годы своего студенчества я успел пересмотреть и тщательно изучить все постановки Мейерхольда в Мариинском, Александринском театрах, в театре В. Ф. Комиссаржевской и в Доме интермедий; видел его как актера в ряде ролей; я был очарован и околдован его искусством, его мятежным, ищущим духом реформатора театра. Но это не помешало мне посещать спектакли Московского Художественного театра во время его весенних гастролей в Петербурге в сезоны с 1906 по 1910 год. Я пересмотрел по нескольку раз спектакли «Три сестры», «Вишневый сад», «Бранд», «Доктор Штокман», «Горе от ума», «Месяц в деревне» и «Синюю птицу». Я был поражен стройным до концертной слаженности и необычайно сильным ансамблем этих по-настоящему *художественных* спектаклей. Те, кому не привелось видеть этот театр в пору его расцвета, не могут даже представить себе всей силы его воздействия и заразительности. Особенно пленил меня К. С. Станиславский в ролях Штокмана и Ракитина. Когда я делился с Всеволодом Эмильевичем своими впечатлениями, я не мог не заметить легкого раздражения, которое он испытывал. Впрочем, о Станиславском он говорил всегда с нежностью и прибавлял: «мой учитель».

Не успел я сдать последний государственный экзамен, как прибежал к Мейерхольду на консультацию по поводу моей дальнейшей судьбы.

— Ну, поздравляю вас, теперь вы свободны. Чего же вы хотите?

Я говорю ему, что на всю жизнь сохраню в памяти сердца все, что он мне дал, но что я мечтал бы попасть в Московский Художественный театр и дополнительно поучиться и поработать там. Всеволод Эмильевич вдумчиво и зорко посмотрел на меня, подумал и сказал, что советует мне держать экзамен в «режиссерский класс».

— Кстати, помимо руководителей театра вы встретитесь там с Гордоном Крэгом, который ставит в этом сезоне «Гамлета». Будьте мудрой пчелой и в годы учения собирайте мед со всех цветов, а дальше идите *своим* путем.

Мы долго обсуждали вопрос подготовки к экзамену. У меня был реферат о пушкинских «Сценах из рыцарских времен», который я с успехом читал на Пушкинском семинаре С. А. Венгерова. Всеволод Эмильевич знал эту мою работу. И вот он советует мне добавить к литературному анализу еще и театральный, собрать материал эпохи и, кроме того, изготовить макет одной из картин по моему выбору.

— Таким образом, вы сначала будете экзаменоваться у меня, а потом уже, если я в вас не обманусь, поедете в Москву.

Я с большим увлечением принялся за работу и через месяц представил на суд моего мэтра весь материал, кроме макета, который я вычертил (до его утверждения не клеил). Макет представлял собой «Пир в замке Ротенфельда» — последняя картина пьесы. Готические своды шли в глубину в перспективном сокращении, а под ними на всю глубину сцены возносился (тоже в перспективном сокращении) пиршественный стол в виде лестницы. Я прочел Всеволоду Эмильевичу режиссерскую экспозицию пьесы и показал собранный материал эпохи. В клейке макета по моему чертежу Мейерхольд мне помогал.

На протяжении всего этого импровизированного экзамена на Мейерхольде словно маска строгого и взыскательного профессора-академика. {83} Но вот я останавливаюсь на той пушкинской ремарке, где в своеобразной Жакерии косари (крестьяне) ударяют косами по ногам рыцарских лошадей. Лошади, раненые, падают. Иные бесятся.

— Нельзя же эту сцену давать с натуральными лошадьми, научить их падать и беситься, — говорю я. — Значит, это должно быть решено в характере пушкинского «условного неправдоподобия» — в характере гротеска.

Вдруг Всеволод Эмильевич вскакивает с места, сбрасывает с себя маску академика-экзаменатора и кричит в порыве артистического одушевления:

— Это великолепно. Вы разрешите мне внести эти строчки в мою статью о гротеске?

Я сижу смущенный:

— Всеволод Эмильевич, я так много от вас получил, что, конечно, вы можете располагать этим пустяком.

— Это не пустяк, — восклицает он. — Это ключ ко всей постановке! Ее решение.

Он протягивает мне руку, пожимает и трясет мою, и торжественно заявляет: «Я ставлю вам пять с плюсом».

Через несколько дней я сдал экзамен в Московский Художественный театр, был принят по конкурсу и послал Всеволоду Эмильевичу письмо с подробным отчетом. Теперь мне предстоит встречаться с ним редко (только во время весенних гастролей МХТ в Петербурге), и лишь после Великой Октябрьской революции мы объединяемся на дружной совместной работе.

## **{****84}** А. Смирнова В студии на Бородинской

Осенью 1914 года в помещении Бестужевских курсов, где я училась на физико-математическом факультете, появилось объявление:

СТУДИЯ Вс. Эм. МЕЙЕРХОЛЬДА (1914 – 1915)

Изучение техники сценических движений. Основные принципы сценической техники импровизационной итальянской комедии (Commedia dell’arte) и применение в новом театре традиционных приемов спектаклей XVII и XVIII веков.

Музыкальное чтение в драме.

Практическое изучение вещественных элементов театрального спектакля — устройство, убранство и освещение сценической площадки, наряд актера и предметы в его руках.

Занятия ведут *К. А. Вогак, М. Ф. Гнесин, Е. М. Голубева, В. Э. Мейерхольд, В. Н. Соловьев*.

Занятия по понедельникам, средам и пятницам от 4 до 7 часов. Работающие в студии вносят ежемесячно 3 – 5 рублей. Хроника студии в издающемся журнале «Любовь к трем апельсинам».

Адрес студии: Бородинская ул., д. 6.

Объявление меня заинтересовало, и я решила пойти по указанному адресу, но не одна, а захватив с собой двоих добрых друзей — моего {85} двоюродного брата, Алексея Смирнова, студента старшего курса архитектурного факультета Академии художеств, несколькими годами старше меня, и ученика реального училища Колю Щербакова, с которым я занималась в качестве репетитора по математике.

Дом № 6 на Бородинской улице принадлежал построившим его гражданским инженерам и там был концертный зал человек на 250 – 300, с отдельным входом, вестибюлем, фойе и несколькими небольшими подсобными помещениями. Часть дома осенью 1914 года была занята под госпиталь для раненых солдат.

Из просторного вестибюля широкая лестница вела во второй этаж и в зал. Зал был освещен, в глубине находилась небольшая эстрада-площадка. Ряды стульев были сдвинуты, на освободившемся пространстве перед эстрадой на полу был разостлан большой синий ковер. Этот ковер остался от спектаклей «Незнакомка» и «Балаганчик» Блока, поставленных Мейерхольдом весной того же года в зале Тенишевского училища.

В зале сидели студийцы в костюмах, сохранившихся от блоковского спектакля. Здесь же присутствовали гости и выздоравливавшие раненые солдаты из госпиталя.

В то время когда мы вошли, Мейерхольд работал со студийкой Бочарниковой, ставил пантомиму — сцену Офелии. Он следил за ее исполнением, останавливал, разъяснял, показывал.

Тогда же меня поразил мейерхольдовский показ, и я запомнила его. На одну деталь я обратила особое внимание. Когда Бочарникова вступала на разостланный перед эстрадой ковер, он так и оставался ковром, по которому она изящно двигалась, нагибаясь за воображаемыми цветами. Когда же на ковер вступал Мейерхольд, вы вдруг ясно чувствовали, что Мейерхольд двигается по траве, близ воды, и что цветы, которые он собирает, растут около воды. Особенно поражали его руки: цветы в его руках становились видимыми, а когда он перебирал их, то чувствовалось, что у одних цветов длинные стебли, а у других короткие. Меня поразило также, как менялось лицо Мейерхольда, вся его фигура: то мы видели перед собой нормального жизнерадостного человека, то ощущали помутившийся рассудок Офелии, и сцена сумасшествия в этом минутном показе была необыкновенной по совершенству.

По окончании работы над этюдом началась массовая пантомима. Мейерхольд и здесь продолжал руководить, останавливая, разъясняя, показывая. Массовые пантомимы сменялись сольными. Все это было так увлекательно, что мы не заметили, как пролетели три или четыре часа занятий.

К нам подошел один из студийцев — Нотман. Мы сказали ему о своем Желании заниматься в студии, и он подвел нас к Мейерхольду.

Запомнилось мне, как настойчиво Мейерхольд расспрашивал, понравилось ли нам в студии, увлекает ли нас то, что мы видели, интересно ли, убеждает ли. У новых людей он постоянно допытывался, доходит ли до них то, чего он добивается в своей работе. Мейерхольд сказал, что хотел бы познакомиться с нашими возможностями, а для этого нам необходимо показаться. Под впечатлением только что увиденного мы предложили приготовить собственный этюд-пантомиму, который мы проработаем самостоятельно дома. Вся обстановка в студии была такой естественной и простой, что мы ни минуты не колебались и ни в чем не сомневались.

{86} Мейерхольда и окружавших его студийцев явно удивило наше предложение. Он улыбнулся и согласился. По-видимому, наше искреннее восхищение ему понравилось и было приятно.

Мы трое с увлечением принялись работать над пантомимой. Алексей Смирнов придумал несложный сюжет: дама устраивает ловушку двум кавалерам и всячески потешается над ними, пока ее обман не обнаружен и она не попалась.

И вот наступил день «экзамена». Смело, радостно, без малейшего смущения, взволнованные желанием показать свою пантомиму, мы выбежали на сценическую площадку и бодро начали, попросив пианиста предварительно поиграть Шопена. Он выбрал «Фантазию-импровизацию». Показ разворачивался бойко, как вдруг в третьей части мои партнеры перепутали мизансцены и принялись импровизировать. Я не стерпела, тут же их остановила; они попытались возразить, я на них прикрикнула, восстановила забытое ими, и на этот раз мы благополучно добрались до конца.

Студийцы сдержанно посмеивались над нашими пререканиями, Мейерхольд тоже улыбался, но мы этого не замечали и закончили под аплодисменты. Наша смелость, видимо, пришлась по душе Мейерхольду. Он поздравил нас с приемом в студию.

Для нас открылись двери студии, и мы получили возможность знакомиться с новыми формами театра, с великими театральными традициями прошлого. Мы наглядно убедились в том, как много можно черпать из сокровищницы различных театральных эпох, увидели, что существовавший в то время театр узкой, одноплановой, камерной формы не является единственным.

И мы поняли, что познание этой сокровищницы требует иной, новой, более совершенной актерской техники, овладеть которой чрезвычайно увлекательно, но очень трудно.

Студия в те годы была творчески необходима самому Мейерхольду. Вместе с нами, студийцами, с такой же радостью и интересом, как и мы, он окунался в театральное прошлое. Для него студия была своеобразной лабораторией — здесь он делал для самого себя открытия в области театральных форм и методов актерской игры и техники. Все это сообщало работе студии своеобразный, нисколько не ученический характер. И хотя Мейерхольд являлся для нас учителем, «мастером» («мэтром» — как его называли), мы, присутствуя при его работе и участвуя в ней, смело вмешивались в нее, часто предлагали поправки и изменения, и Мейерхольд принимал или отвергал их с горячностью, не уступавшей нашей.

Занимаясь с нами в студии, он сам учился; любая находка, любое открытие радовали его. Он сам говорил, что студия является для него отдушиной после его репетиций и постановочных работ в императорских театрах. Часто он приходил в студию прямо с репетиции из театра, переодевался в рабочий студийный костюм, подобно всем нам, и приступал к занятиям.

Студийцы, которые «работали» в этот день, выносили и расстилали большой синий ковер перед эстрадой. «Рабочей площадкой» являлись как эстрада, так и ковер перед нею и боковые лестницы, ведущие на нее из зрительного зала. Мы пользовались также средней дверью в задней стене, к которой примыкала эстрада-площадка.

{87} Вслед за ковром в зрительный зал вносили все аксессуары, необходимые для работы, — корзины, бамбуковые палочки, коврики, мячи, бубенцы, а также в дополнение к костюмам шпаги, плащи, шляпы и т. п. Делали это сами участники этюда или пантомимы.

Кроме того, приготовляли также и занавес на бамбуковых палках. Его ставили в углу возле эстрады-площадки и пользовались им по мере надобности — выносили и заслоняли им все, что надо было скрыть от глаз зрителей.

«Рабочая площадка» занимала почти половину всего помещения. Занятия происходили при полном освещении — даже в ночных сценах. Но тогда актер был обязан играть так, чтобы не возникало сомнения относительно того, что он действует в темноте[[13]](#footnote-14).

Мейерхольд обычно следил за работой и вел все репетиции сидя за столиком, помещавшимся в центре зрительного зала.

Ко времени нашего появления в студии много пантомим, этюдов и сцен было уже запущено в работу, а часть начала создаваться при нас и с нашим участием. Сюжеты этюдов были незатейливы — например, сценический пересказ житейского события, приключения, бытовой сценки или чего-либо прочитанного. Часто их придумывали и ставили сами студийцы.

Мейерхольд к работе над этюдами приступал по-разному. То он сразу включался в постановку, иногда же долго присматривался, делал частные замечания, но целое оставлял без переделок. Порой его режиссерская фантазия до неузнаваемости изменяла то, что ему предлагали. На наших глазах он с необычайной четкостью ставил сценические задачи, сообщал всей вещи иной характер, находил для нее стиль и придумывал мизансцены, углубляющие взаимоотношения действующих лиц. Мейерхольд воодушевлял студийцев, и они придумывали, подсказывали, вносили свое в то, над чем он работал. Эту подсказку он охотно принимал.

Попутно Мейерхольд говорил о необходимости актерской техники, без которой нельзя справиться с задачами, возникающими по ходу данного этюда или пантомимы. Эти замечания относились к характеру выразительности самых простых движений — шага, походки, бега, манеры садиться, вставать, отступать, вскочить на что-либо, спрыгнуть и т. п. И тут же перед нами раскрывались законы этих движений, которыми все мы владели очень плохо.

Мейерхольдовские показы убеждали нас в силе выразительности самых обыденных и обычных движений, когда они переносились на сцену и там получали форму. Не раз Мейерхольд тут же вспоминал о китайских и японских актерах, о совершенстве их техники обращения с аксессуарами. От нас он требовал овладения искусством обращаться на сцене с самыми простыми вещами, умения подать или принять предмет, перебросить и подбросить его.

— Для этого нужна виртуозность, — говорил он и советовал учиться У жонглеров. Попутно он вспоминал о жонглерах французского народного театра XVII и XVIII веков, которые одновременно были и замечательными актерами.

{88} Часто подлинные предметы заменялись у нас воображаемыми. Этой работе уделялось очень большое внимание и много времени.

Особенным выдумщиком был Мейерхольд, когда в этюдах и пантомимах встречались комедийные положения и ситуации. Весело, непринужденно находил он новые штрихи и детали и часто развивал их даже чрезмерно, так что потом ему приходилось отказываться от своих выдумок, если они встречали возражения или мешали ходу действия, и опять же делал он это легко.

Однако, ставя перед собой определенные задачи и добиваясь их осуществления в области техники актерского искусства, Мейерхольд не был настойчив и заботлив в том, что касалось взращивания отдельных актерских индивидуальностей. Мы были соучастниками его работ. Законы актерского мастерства постигались нами в его постановках пантомим, этюдов, сцен. Если кто-либо успевал и овладевал поставленными перед ним задачами, Мейерхольд замечал его и нагружал новыми задачами, вместе с тем обогащая и развивая самые этюды.

Много и увлеченно работал он над массовыми этюдами-пантомимами. Сначала ставил их как режиссер, а потом любил участвовать в этюдах наравне со студийцами.

Мейерхольд любил также импровизации и часто проводил с нами такие занятия в сопровождении музыки. Сам он или кто-либо из студийцев задавал тему, и тотчас же группа учеников, быстро сговорившись, бралась выполнять задание. Труднее всего было в импровизациях построить и совместить движения свои и партнеров и суметь безошибочно ответить действиями на действия. Вместе с тем это было и крайне увлекательно.

Добиваясь в работе с учениками вольной и легкой импровизации, он очень досадовал на нас за то, что мы не в состоянии так же проявить себя в импровизации словесной, речевой.

Кроме того, Мейерхольд требовал, чтобы исполнение обычных наших этюдов не было раз и навсегда зафиксированным, а чтобы они исполнялись как бы впервые, чтобы нате исполнение носило как бы импровизационный характер. Многие пантомимы и этюды сохранились в студии на протяжении нескольких лет, потому что в них всякий раз привносилось что-то новое, и они не теряли свежести.

В это время Мейерхольд находил и утверждал в студии многое из того, что частично проводил в спектаклях, которые ставил в профессиональных театрах. Мы служили для него хорошим и податливым материалом и были сообщниками его театральных исканий.

Мы считали своей обязанностью знать все, что происходит в студии, кто над чем работает в данное время. Мы следили за чужими этюдами, в которых не участвовали сами, и делали это так внимательно, что могли заменить любого исполнителя в случае его болезни, вынужденного отсутствия или просто усталости. Это развивало внимание, сосредоточенность, превращало нас в постоянных участников всей работы студии в целом, хотя каждому приходилось участвовать лишь в нескольких этюдах, сценах и пантомимах.

Никто из нас не гонялся за ведущими ролями. Мейерхольд так интересно разрабатывал маленькие роли, незаметных, казалось бы, персонажей, уделял так много внимания «слугам просцениума» и маленьким {89} эпизодическим выходам, умел так тонко их отделать, что мы священнодействовали, вынося какое-нибудь знамя, фонарь, корзинку, цветок или, платок для действующих лиц. Особенно внимательно и любовно Мейерхольд следил за этими выходами и громко похваливал и восхищался, когда кто-либо выразительно, пластично делал самое обыкновенное сценическое движение или подавал какие-либо аксессуары. Своим темпераментным отношением ко всему исполняемому он внушал нам, что на сцене все важно и существенно, все заметно, что каждая мелочь имеет значение.

В зале студии на занятиях кроме неработающих в этот день учеников и более или менее постоянных и даже случайных гостей всегда присутствовали, как я уже говорила, раненые солдаты в своих больничных халатах. Внимание зрителей-солдат, их смех, отношение к исполняемому Мейерхольд высоко ценил. Он чутко прислушивался к их мнениям и замечаниям, интересовался их оценкой и очень с ними считался.

Наши занятия, как уже было сказано, всегда происходили при полном свете в зрительном зале. Это, а также и привычка работать в присутствии зрителей приучало нас постоянно чувствовать аудиторию и ориентироваться на нее.

Этюды и пантомимы по большей части сопровождались музыкой. Мейерхольд не позволял примитивно акцентировать музыку, работать в такт музыке, а требовал, чтобы мы во время исполнения ощущали ее как фон. Он преследовал танцевальность и бранил нас, если ее обнаруживал, — совершенно так же, как, уча выразительности движения, не терпел «жантильничания», «миловидности» в жестах и манерах.

Сам он необычайно остро чувствовал ритм музыки и стремился то же внушить и нам. Сменами ритма он владел виртуозно и как постановщик и как исполнитель-актер. Бывало, прослушав музыкальное произведение, мы пытались фантазировать и сценически вскрывать его. Музыкальное сопровождение даже в дни обычных занятий шло у нас блестяще.

Как правило, нам аккомпанировали превосходные пианисты, и среди них одним из лучших был Сергей Алперс. Молодой, очень одаренный, он сам выбирал музыкальные произведения, отвечавшие нашим пантомимам и этюдам. Особенно запомнилось мне вдохновенное исполнение им «Мефисто-вальса» Листа в качестве сопровождения для одной из массовых пантомим. Такое музыкальное сопровождение поднимало настроение, хотелось все отдать, чтобы достигнуть такой же выразительности в движении.

Так же как о музыкальном сопровождении, Мейерхольд заботился об Убранстве сценической площадки для спектакля, о костюмах и аксессуарах. Сам он в театре работал в то время с Александром Головиным и совместно с ним создавал для каждой постановки своеобразное решение в соответствии с замыслом спектакля. В студии художником был Юрий Михайлович Бонди, энтузиаст, влюбленный в театр, настоящий соратник Мейерхольда в его поисках нового на основе изучения театральных традиций прошлого. Кроме Юрия Михайловича начинал тогда работать молодой художник А. В. Рыков, готовивший оформление вечера-показа работ студии.

{90} Занятия Мейерхольда проходили неровно — после темпераментных, проведенных с подъемом репетиций и уроков, бывало, наступала какая-то пауза. Мейерхольд приходил в студию угрюмый, сумрачный, воображал, будто болен, на занятиях только присутствовал. Ему, как обычно, показывали этюды, он молча смотрел и никак не реагировал, а потом молча уходил. А на следующем уроке мог снова загореться, брался за какой-либо этюд, и то самое, что в прошлый раз он принимал, не отметив никаких недостатков, подвергалось такой обработке, таким поправкам на каждом шагу, что обнаруживались и бедность содержания и убожество формы.

В моменты напряженного творчества Мейерхольд был необычайно сосредоточен, полон энергии. Стоявшие рядом с ним как бы ощущали работу его фантазии. Перед своим внутренним взором он словно видел и всю сцену сразу, и каждую ее часть, и любой действенный момент получал наглядную сценическую форму.

Вскоре после нашего поступления началась подготовка к первому вечеру студии. Из числа работ были отобраны наиболее характерные, чтобы по возможности разнообразно продемонстрировать приемы испанского народного театра, итальянской Commedia dell’arte, французского народного театра, китайского театра, русского балагана и т. д.

В пантомимах и этюдах, включенных в программу вечера, Мейерхольд и Соловьев хотели дать почувствовать характер народных театров различных эпох и стран, простоту, доходчивость и заразительность театральных приемов площадного театра. Их целью было также продемонстрировать своеобразие актерской техники этого театра, ловкость и выразительность движений, виртуозный, почти жонглерский характер обращения с аксессуарами — разными корзинами, мешками, палками, апельсинами, трубами, платками, цветами, мячами, лентами, а также с деталями костюмов — плащами, шляпами, тростями, зонтами, поясами, а в отдельных случаях башмаками, туфлями, масками и т. п. Актеры старались овладеть походкой, характерной для различных персонажей. За композицией пантомим и этюдов постоянно следил Мейерхольд, иногда поручая их отработку Соловьеву.

Мейерхольд и Соловьев горели желанием создать свой театр, основанный на принципах старинного народного театра. Подготовляя показ работ студии, немало вечеров и ночей они провели тогда в кабинете Всеволода Эмильевича и безбожно курили. При составлении программы вечера эрудиция Соловьева помогала столько же, сколько фантазия Мейерхольда, а увлеченность обоих была безмерна. Обдумали общий характер и план показа, отобрали наиболее типичные работы, придумали соответствующие названия пантомимам и этюдам. Кроме того, решено было включить в программу и поставить интермедию Сервантеса «Саламанкская пещера». К пантомиме безумной Офелии из «Гамлета» прибавили сцену «Мышеловки».

Постановку интермедии Сервантеса «Саламанкская пещера» осуществил В. Н. Соловьев.

Незатейливый сюжет — жена и служанка провожают мужа в поездку, а в его отсутствие принимают ухаживающих цирюльника и сакристана {91} (псаломщика). Неожиданное возвращение мужа расстраивает пирушку и веселое времяпрепровождение любовников. Основное внимание было сосредоточено на движении, а слово носило вспомогательный, почти импровизационный характер.

Решенная в грубоватых площадных приемах народного театра, интермедия Сервантеса требовала темпераментной подачи отдельных моментов, владения четким и острым рисунком движения и жеста при внезапных сменах ритма. Мизансцены чрезвычайно богато и разнообразно развивали и раскрывали действие.

Та работа с аксессуарами, которой мы начали заниматься в учебном порядке, получила здесь применение. Например, в сцене проводов мужа огромный длинный пояс, метра в три, требовал очень ловкого обращения с ним двух женщин — жены и служанки, которые, стоя по обе стороны мужа, «засупонивали» его, причем проделывали это парадно и торжественно, но вместе с тем всячески издеваясь и измываясь лад ним.

Фонари, скатерти, сервировка стола, гитара у сакристана служили поводом «обыграть» эти предметы ловко, почти жонглерски. Прятание любовников, когда возвращается муж, его стук за сценой — все это разрабатывалось тщательно, на все лады, с выдумкой.

Оформление, придуманное художником Рыковым, годилось для любой площадки. Слуги просцениума устанавливали его на глазах у зрителя. Студийные костюмы исполнителей дополнялись отдельными деталями, характеризующими данный персонаж. Специально написанной музыки же было, зато широко были применены различные стуки, шумы и т. п. на сцене и за сценой. Из музыкальных инструментов введена была только гитара для песенки сакристана, роль которого исполнял Алексей Смирнов.

Характерны были в ролях хозяйки и служанки актрисы Ильяшенко и Веригина, очень проворные и ловкие, каждая в своем образе. Шульпин — хозяин — был одновременно и подлинно чистосердечен, и доверчив, и подозрителен. Неповоротливый, медлительный, серьезный (манера детской наивности в клоунаде), он по-настоящему смешно выглядел в тех сценических положениях, какие были ему предложены. Нотман был характерным студентом, типичным для испанского театра эпохи Сервантеса.

Соловьев очень увлекался, особенно когда бывал доволен какой-либо своей находкой, и тогда без конца повторял удавшееся место, но плохо связывал отдельные куски в единое целое. Актерам порой надоедали бессмысленные повторения, и тут мы воочию убеждались в мастерстве и композиционном умении Мейерхольда уравновесить все части спектакля: как искусно он умел воспользоваться находками, деталями, придуманными Соловьевым и актерами! Само действие становилось более выпуклым. Он точнее подчеркивал, оттенял важные сценические моменты, затушевывал непомерно разросшиеся второстепенные и делал это ярко и неожиданно для нас. Точно так же замечательно нашел Мейерхольд начало спектакля и его завершение. Мы наглядно увидели, как его богатое воображение сочетается с театральным опытом и знанием театральных приемов, наблюдали, как он прикидывает и выбирает то, что ему нужно в данный момент.

{92} Когда объяснял, показывал и мизансценировал Всеволод Эмильевич, у него все было оправданно и мотивированно, осмысленно, а не только имело внешнюю форму. Так, например, превосходно отработал Мейерхольд стуки в ворота за сценой при возвращении хозяина — их было десять, и при каждом новом стуке менялось поведение и размещение персонажей, а соответственно и мизансцены. Это была не суетня, а четкое реагирование каждого в соответствии с его характером.

Первый стук — не поверили, замерли; второй — бросились отпирать; третий стук — спохватились, что открывать нельзя; четвертый стук — принялись прятать любовников; пятый — убирать посуду и вино; при шестом — проверять, все ли в порядке; при седьмом — приводить себя в порядок; при восьмом — отпирать; при девятом и десятом — встречать. И служанка и госпожа — обе старательно помогали хозяину раздеться и всячески мешали ему оглядеть комнату и посмотреть в их лица. Усадив хозяина за стол и хорошенько угостив вином, они гасили его подозрения.

Мейерхольд блистательно показывал, как реагирует каждый из действующих лиц на стуки. Однако, к сожалению, несмотря на все выдумки Соловьева и поправки Мейерхольда, слишком сложные мотивировки не оправдывали простых и примитивных речей, произносимых у Сервантеса действующими лицами, а кроме того, некоторые исполнители-студийцы впервые говорили со сцены, а потому вся интермедия оказалась недостаточно убедительной и завлекательной. Кроме того, постановка интермедии была решена в характере гротеска и требовала такого же актерского исполнения — в манере Калло (столь любимого всеми нами в студии), а гротеск чрезвычайно трудная форма, требующая большого мастерства.

Мейерхольд очень любил гротеск, и мы в студии увлекались этой формой исполнения. Гротеск способен преобразить любое самое обыденное и реальное положение вещей, делая его необычайно острым, сильно воздействующим и запоминающимся. Больше других в «Саламанкской пещере» гротеск в актерской игре удался, пожалуй, Смирнову — сакристану и Веригиной — служанке.

Исходя из нашей сценической площадки, Мейерхольд распланировал сцену «Мышеловки» из «Гамлета»: наверху, в центре эстрады, сидели король и королева, у их ног — Гамлет, а «сцена на сцене», исполняемая по заданию Гамлета актерами, разыгрывалась внизу, на ковре. Актеры и Гамлет появлялись из зрительного зала, а король и королева из двери в центре эстрады. Исполнялась сцена «Мышеловки» в приемах площадного театра. Соответственно развитию действия, изображаемого актерами {93} на ковре, изменялось поведение королевы, короля и Гамлета, возлежавшего у ног королевы и наблюдавшего за нею. Королеву играли Ильяшенко и Рашевская (в очередь), короля — Смирнов, Гамлета — Нотман. Высокий, стройный Нотман двигался очень ловко и связывал то, что разыгрывалось на ковре, с тем, что происходило на эстраде: легко спрыгивал с эстрады на ковер и потом обратно, к ногам королевы. Интересно проводил он предварительный сговор с актерами, исполняющими сцену убийства Гамлета-отца, но недостаточно эмоционально и заразительно ликовал и торжествовал после ухода короля и королевы со сцены.

Затем шла сцена сумасшествия Офелии. Бочарникова — Офелия была очень пластична, но ее исполнение представляло лишь бледный оттиск того, что показывал, чего добивался от нее Мейерхольд.

Сцену эту Мейерхольд разрешал следующим образом: самой Офелии он не давал порывистых движений. Все, что она делала, было как бы глубоким внутренним монологом, необычным по своей отрешенности от жизни. Странность поведения Офелии, ее безумие подчеркивала и акцентировала нянька Офелии (студийка Гейнц).

Офелия собирала цветы у пруда, плела венок, время от времени как бы припоминала что-то, прекращала свою работу, прижимала цветы к груди, а потом снова продолжала собирать их, и они были для нее словно живыми, одушевленными. Двигалась она по овалу, на синем ковре, внизу, перед эстрадой, создавая впечатление, что все это происходит вокруг какого-то небольшого пруда.

Работая над пантомимой, при каждом ее показе Мейерхольд углублял найденное Бочарниковой — Офелией, подсказывал ей бесчисленные варианты обращения с цветами (предметы были воображаемыми), характер выразительности отдельных моментов или остановок, поспешное собирание цветов около пруда.

Этюд исполнялся на фоне музыки. Повторность движения — кружения вокруг пруда — создавала щемящее впечатление обреченности. Вместе с тем получалась какая-то странная картина — возвышенная лиричность в душевном состоянии Офелии сочеталась с обыденным поведением няньки, которая вглядывалась, не понимая, а иногда помогала Офелии поднять цветок, который та отбрасывала. Но потом она начинала догадываться, понимать, приходила в отчаяние и ужас и, не зная что предпринять, следовала за Офелией по пятам; замечая непоследовательность ее поведения, плакала.

{94} Сочетание возвышенного, почти трагического, с обыденным, почти тривиальным, приближало всю эту сценку к характеру шекспировской драматургии.

Мне хочется остановиться на том, как Мейерхольд разработал и развил нашу пантомиму, показанную еще при поступлении в студию. Введенные нами аксессуары — мяч, маски, и т. п. — по-видимому, навели Соловьева, а потом и Мейерхольда на мысль сообщить этой пантомиме характер французской картинки XVIII века, в духе произведений Ланкре. Мейерхольд совместно с Соловьевым окрестил ее на французский лад «Collin maillard», то есть «жмурки».

Из примитивной, неуклюжей сценки Мейерхольд построил композиционно стройный, разработанный, разбитый на части сюжет — содержательный, богатый шутками и неожиданными поворотами, с четким чередованием сольных кусков, дуэтов и трио, с интересным началом и концовкой. Действие разворачивалось и внизу, на ковре, и на эстраде-площадке, и на ведущих на нее небольших лесенках.

Мейерхольд часто говорил нам, что надо «работать на музыке», а не «под музыку», очень выразительно показывая, как добиться пластики, как пользоваться аксессуарами, как не мешать партнеру, ведя с ним игру. По его словам, отношение к рукам партнера, к его голове, лицу, волосам, должно быть внимательным и бережным, словно это драгоценные хрустальные предметы или хрупкая фарфоровая ваза.

Вряд ли нам, неумелым, удавалось выполнить хоть сотую часть того, что он требовал от нас, но осмысливать каждое свое появление на сцене и находить для него соответствующую форму — стремление к этому крепко вложил в нас Мейерхольд. А главное, мы видели, как велико многообразие возможных вариантов содержания и как тщательно надо выбирать и это содержание и форму для него.

Непримиримый враг псевдокрасивости и всякой слащавости, Мейерхольд внушал нам любовь к подлинной характерной выразительности, требующей от актера непрерывной тренировки своего тела и работы над ним. Вместе с тем он ни на минуту не забывал о ритме исполняемого этюда, сцены, эпизода.

Последним номером в программе вечера-показа работ студии был фрагмент из китайской пьесы «Женщина, кошка, птица и змея». Роли служанки и слуги получили я и Алексей Смирнов. Видя, как мы увлечены работой с предметами на сцене, Мейерхольд дополнительно подбрасывал нам новые аксессуары и при этом учил, что на сцене даже половую тряпку можно развернуть и подать так, что она покажется зрителю драгоценной парчой, но что точно так же настоящая парча и драгоценности могут на сцене увянуть, утратить всякую ценность, показаться тряпкой и простыми камушками.

Когда мне, служанке, Смирнов передавал бумажную розу, он делал это так, с таким выражением, что роза казалась прекрасной и ароматной. А когда он разворачивал платок, то разворачивание этой тряпки казалось самым увлекательным действием и заинтересовывало и меня и всех присутствующих на сцене. Когда же он доставал из платка воображаемый перстень и поворачивал, якобы держа его между пальцами и любуясь им, то всем казалось будто в руке у него действительно настоящий перстень, сверкающий драгоценными каменьями.

{95} Мейерхольд, импровизируя, усложнил и отношения слуг между собой и их взаимоотношения с госпожой. На сцене все было им так построено, что все вещи казались нам великолепными — ковер будто расшитым золотом, веер, который подавали госпоже, разрисованным великолепными узорами. Фрагмент китайской пьесы был построен так правдиво и убедительно, что все эти розы, веера, кольца, палочки, фонари, подушки, подносы, посуда переносили нас в воображаемую китайскую обстановку. С китайским театром мы тогда знакомились только по рассказам и едва начинали понимать, как сложна у китайцев техника актерского мастерства.

Мейерхольд любил показывать отдельные штрихи исполнительницам женских ролей и делал это необыкновенно убедительно. Внимательно следил он за игрой каждого актера, и так жил ритмом, содержанием и формой каждой роли, что когда врывался на сцену и показывал что-либо, то делал это как раз вовремя, не мешая исполнителю, а действительно помогая, подсказывая и задачу и форму ее сценического решения. Его показ всегда был содержателен, всегда включал точную задачу: я не помню у него показа одной лишь внешней формы, хотя ею он владел в совершенстве.

В связи с этим мне вспоминается незабываемая репетиция «Шарфа Коломбины» в «Привале комедиантов» — сцена смерти отравленной Коломбины. Мейерхольд показывал актрисе, как следует держать бокал, наполненный вином (Арлекин накапал в него яд). И снова руки Мейерхольда — как тогда, когда он показывал Бочарниковой сцену сумасшествия Офелии, — поражали особой выразительностью, жили, были одухотворены, и все мы видели бокал, до краев наполненный вином, хотя бокала и не было.

Следующая за тем сцена умирания Коломбины была подлинным танцем смерти. И хотя Коломбина — Клавдия Павлова была профессиональной танцовщицей, однако ее исполнение не достигало и сотой доли выразительности, красоты и убедительности показа Мейерхольда. Это было не умирание, а борьба со смертью, жажда жизни, стремление победить. Мейерхольд показывал, как постепенно борющееся тело теряет силы, как силы покидают ноги, торс, руки. И вдруг в этой борьбе происходил взлет, протест против смерти — казалось, что тело все еще с кем-то борется, но постепенно сдается. Потом следовало падение и вслед за ним замирающее движение кистей рук.

Исполнял Мейерхольд эту сцену на музыке, но не в такт, а в совершенно самостоятельном, параллельном ритмическом рисунке человеческого тела. Это было прекрасно, необыкновенно пластично, правдиво подсмотрено у жизни.

Пока продолжалась подготовка к вечеру-показу, Мейерхольд посещал студию аккуратно, занимался и репетировал с энтузиазмом, энергично, увлекательно. Часто после репетиций в студии он приглашал нас в цирк, он высоко ценил работу цирковых артистов, хорошо знал цирковые жанры.

Обычно мы вместе с Мейерхольдом устраивались где-либо в верхних ярусах, почти на галерее, и он объяснял нам особенности и тонкости мастерства цирковых артистов. Очень он любил клоунов и обращал наше внимание на то, что каждому из них обязательно присуще большое обаяние, предельная простота поведения на манеже и непринужденное общение со всеми исполнителями и со зрителями, и притом каждый клоун, {96} кроме того, в совершенстве владеет одним из цирковых жанров — либо акробатическим, либо музыкальным, либо разговорным.

Как-то после занятий Мейерхольд пригласил несколько человек студийцев к себе домой — в их числе были Грипич, Алперс, Смирнов и я. С тех пор часто почти всегда в таком составе мы после репетиций бывали у Всеволода Эмильевича. Жил он неподалеку, на 5‑й роте.

Его жена, Ольга Михайловна, часто посещала наши занятия вместе со старшей дочерью Марусей, шестнадцатилетней девочкой. Ольга Михайловна очень сочувствовала мечте Мейерхольда создать студию для будущего своего театра. Она не была актрисой и никогда непосредственно не участвовала в театральной работе, но, насколько помнится, в то время поддерживала его принципиальные творческие и художественные начинания и неодобрительно относилась к компромиссам, чем бы они ни были продиктованы. Она постоянно его укоряла, когда он, изменяя собственному творческому «я», искал популярности или денег, которые, кстати сказать, очень были нужны ему и семье. Помню разговоры и споры в нашем присутствии, когда по телефону из Суворинского театра напоминали о приглашении на постановку. Так как Мейерхольду это было лестно, то разговаривал он мягко и соглашался, а Ольга Михайловна, не стесняясь нашим присутствием, требовала от него, чтобы он был твердым, резким и отказался от сделанных ему предложений: ведь Суворинский театр был враждебен всем убеждениям и принципам Мейерхольда.

Жили Мейерхольды весьма небогато, постоянно нуждались. Поженились они очень рано. Во всех переменах и перипетиях, которыми щедро одарила Мейерхольда его театральная судьба, Ольга Михайловна всегда была его настоящим другом и опорой в трудную минуту.

Кроме старшей дочери были еще две девочки — Ирина, впоследствии режиссер и театральный педагог, и Татьяна.

У Мейерхольдов была обычная петербургская квартирка из четырех небольших комнаток — кабинет Всеволода Эмильевича, столовая, спальня, комната девочек. В кабинете стоял простой письменный стол, диван, книжный шкаф, перед камином ковер, и так же скромно были обставлены все остальные комнаты.

Принимали нас, студийцев, очень гостеприимно, угощали домашними пирогами — почему-то запомнились мятные пряники, орехи. Казалось, что и здесь мы продолжаем играть в «угощение»: несмотря на скромность всего обихода это чем-то напоминало праздник.

Дома Мейерхольд был прост, шутил, дурачился. После чая мы обычно отдыхали, сидя на ковре перед камином. Мейерхольд был неистощим на выдумки, затевал разные игры, веселые и остроумные, и все переводил на театральные импровизации. Однако я совсем не помню Мейерхольда как собеседника. Он очень хорошо слушал, как бы «наматывая себе на ус», остроумно, неожиданно реагировал, подтверждая или не соглашаясь, но Я не помню его длинных интересных высказываний, задушевных бесед.

Когда Мейерхольда приглашали в гости, особенно если он знал, что остальные пришли ради того, чтобы повидать и послушать его, он в таких случаях бывал сдержан и молчалив и обычно вел разговор только с соседкой по столу. В поведении его, а особенно в разговоре на таких вечерах не было ровно ничего интересного: он производил впечатление человека, скорее, застенчивого, чем общительного.

{97} Как-то, после занятий в студии, Мейерхольд пригласил нас по обыкновению к себе домой, а по пути шепотом сообщил мне, что сегодня день его рождения. На мой вопрос: «Сколько же вам лет, Всеволод Эмильевич?» — он не ответил, а показал на номер дома у ворот, мимо которых мы проходили, и сказал: «Столько же, сколько на этом фонаре». А на фонаре стояла цифра 41. Было это 28 января 1915 года.

День рождения был отмечен скромно. На этот раз, как и на других вечерах, говорили о горестных газетных новостях того времени, о войне. Не помню, чтобы у Мейерхольдов дома серьезно спорили или вели разговоры по вопросам литературы, хотя имена литераторов в беседе фигурировали постоянно. О своих вкусах, симпатиях и антипатиях к литераторам он высказывался определенно и резко — он не любил никого из современных писателей и поэтов, за исключением Блока, перед которым преклонялся. Футуристов он сторонился. Многие из них тянулись к Мейерхольду, но все предложения футуристов, будь то писатели, поэты или художники, Мейерхольд неизменно отклонял.

Из живописцев — участников группы «Мир искусства» — Всеволод Эмильевич с нежностью вспоминал Сапунова, к тому времени уже покойного, хорошо отзывался о Судейкине, Борисе Григорьеве, но больше всех любил Головина, с которым уже несколько лет работал в театре. Из композиторов тех дней он выделял Скрябина и дирижера Сафонова — с ним он встречался, когда тот бывал в Петрограде, а также дружил с его дочерьми, музыкантшей и художницей, второй из них он позировал дома. Режиссеров-современников, работавших в Петрограде, Мейерхольд не любил, особенно Евтихия Карпова и Александра Бенуа, а Евреинова высмеивал. Вообще в артистической среде тех лет Мейерхольд казался чужаком, был одинок, сторонился всех, побаивался, и из чувства самосохранения в своих статьях и выступлениях на диспутах нападал на всех. Он непрестанно лелеял мечту о своем театре, искал сообщников, предпочитая находить их среди людей нетеатральных. Желание быть понятым и принятым простонародной аудиторией было его настойчивой мечтой — об этом он постоянно повторял нам. Душевное мещанство интеллигенции того времени он ненавидел, а режиссеров, потакающих и угождающих этим вкусам, презирал. Поэтому он очень тяготился обстановкой и атмосферой театров — императорских и Суворинского, где ему приходилось служить и работать. Об этом часто говорили у него дома, и он сам и Ольга Михайловна.

Вскоре после нашего поступления в студию, в беседе со студийцами, он говорил о том, что буржуазному зрителю не может нравиться то, что мы сейчас делаем в студии, но народу (и тут он сослался на пример наших зрителей — солдат) это не может не быть близким: ведь то, что мы Делаем, базируется на традициях подлинного народного театра. И часто Всеволод Эмильевич не только повторял, а просто твердил нам, что будущий театр непременно должен быть народным и созданным Для народа.

Сюжеты этюдов и пантомим, над которыми мы работали, в большинстве случаев были реальны, жизненны, строились на острых комедийных положениях. Самого Мейерхольда увлекало здоровое, жизнерадостное и реалистическое в своей основе искусство народного ярмарочного балаганного театра.

{98} Например, вот сюжет этюда «Две корзины, или Кто кого провел»: рыночная сценка между двумя торговками яблоками, которые подозревают в воровстве друг друга, тогда как на самом деле их морочит и обкрадывает воришка.

Исполнялся этот этюд так: предварительно из зрительного зала выходили слуги просцениума по двум проходам между стульями и несли по корзине с яблоками, а другие слуги просцениума расстилали коврик поверх нашего обычного синего ковра. И наконец третьи, такие же слуги, появлялись из двери в центре эстрады с фонариками в руках, спускались с лесенок и становились по бокам коврика у эстрады.

Тут с обеих сторон, от стен зрительного зала, появлялись две старухи-торговки, в платках, с палками, и усаживались около корзин. Пока они устраивались, прохожий мальчик-воришка утаскивал яблоко и задевал одну из старух, а та поворачивалась и, подозревая соседку, смотрела на нее. Так как это повторялось несколько раз, то каждая из старух постепенно вскипала, пока им не надоедали взаимные обвинения и они не набрасывались друг на друга, опрокинув при этом корзинки. Рассыпавшиеся яблоки подбирали подбежавшие посторонние и слуги просцениума, и тогда старухи начинали гоняться за ними, после чего либо ни с чем возвращались к себе, либо яблоки возвращались к ним в корзины. Исполнение напоминало по характеру цирковую клоунаду.

В «Двух корзинах» все студийцы были слугами просцениума, изображая также посетителей базара, роли же старух исполняли Кулябко-Корецкая и Петрова. Первая из них, маленького роста, полная, белокурая, с веселыми серыми глазами, подвижная, вся какая-то круглая. Сочно, весело, чрезвычайно ловко, по-клоунски, и в то же время с медвежьей неповоротливостью, изображала она старуху — торговку яблоками. Свои аксессуары — шаль на плечах и палку — она обыгрывала и использовала с театральной точки зрения необычайно изобретательно.

Проделывала она все сосредоточенно, темпераментно, искренне и непосредственно.

Ее партнерша, Петрова, была достойным соперником в этом соревновании на сценической площадке. Невысокая брюнетка, сухощавая, она тоже была очень ловкой, подвижной. Свою торговку она делала более суетливой и изобретательностью и хитроумными выдумками часто побеждала импровизированные выходки Кулябко-Корецкой. Однако Петровой не хватало сочности и детской клоунадной непосредственности, которыми так хорошо владела Кулябко-Корецкая. Последняя была подлинной прирожденной клоунессой. Когда спустя год она овладела рядом технических приемов клоунады — жонглированием, танцем, сохранив вместе с тем темпераментное, непосредственное отношение к происходящему на сцене, — ей по заслугам было присвоено звание первой «комедиантки студии».

Пантомима «Уличные фокусники», исполненная на вечере-показе студии, представляла собой сценку фокусников-комедиантов, одну из тех, какие можно было в то время наблюдать во дворах домов, на площадях или на улицах. Комедианты выходили и выносили свой коврик и аксессуары, нужные им для жонглирования, — мячи, булавы, а также шпагу для глотания, змею, корзины. Иногда среди труппы бывали гитарист и танцовщица с бубном. Последнюю, помню, исполняла Ада Корвин (неплохая {99} профессиональная танцовщица, которая занималась в студии). Под звук бубна она танцевала со змеей — пластично, гибко, отклоняя корпус назад и почти касаясь головой земли, а искусственная змея так и вилась вокруг ее туловища, рук, ног, причем руки были так гибки, что сами казались змеями.

Между комедиантами-жонглерами намечались сцены — то лирические, любовные, то комедийные, а иногда и трагические (напоминавшие мотивы из оперы «Паяцы»). Веселое чередовалось с печальным, шутливое с трагическим. Все в целом было близко ярмарочному площадному балагану, которому свойственно отсутствие полутонов.

Сюжет пантомимы «Арлекин — продавец палочных ударов» решался, как и вся постановка, в духе итальянской импровизированной комедии. Действие строилось на взаимоотношениях между слугой и его господами, молодыми и старыми: слуга их обманывал и всячески над ними потешался, устраивал всевозможные каверзы.

Точно не помню, как развивался сюжет, но в моей памяти сохранилось, что в режиссерской планировке были широко использованы все возможности нашей эстрады и сценической площадки. Слугой был Генрих Нотман — жизнерадостный, ловкий, сильный, стремительный, легко преодолевавший пространство, когда ему бегом или прыжками приходилось убегать от преследовавших его злых и неповоротливых стариков. Через всю эстраду он проносился в два прыжка, а когда нужно было, соскакивал с эстрады на ковер или обратно вскакивал на нее. Стариками были Елагин и Шульпин: они подозревали слугу, а он гордо, с независимым и невинно-лукавым видом вышагивал по эстраде, делая вид, будто не он причина всех недоразумений. Легко и услужливо он спрыгивал с эстрады, когда его призывали влюбленные (Ильяшенко и Заметинская).

В руках у Нотмана была палочка — ею он владел с мастерством настоящего жонглера. На голове он носил шляпу с бубенцами, которой мы в студии охотно пользовались, так как в ней было что-то веселое, разудалое, шутовское.

Все студийцы, не занятые в ролях, были слугами просцениума, — мы выносили фонари во время ночных сцен между молодыми влюбленными. Из массовых пантомим самой интересной была «Охота», сюжет которой заключался в том, что охотники, вооруженные луками и стрелами, подстерегают и подстреливают птицу. Колорит пантомимы был восточный. Исполнялась она и на ковре перед эстрадой и на самой эстраде. Из зрительного зала по обоим проходам выбегали эластичной походкой восточных наездников охотники с луками в руках и размещались по обеим сторонам ковра перед эстрадой, а на эстраде из средней двери появлялась птица и сразу же скрывалась.

Тогда охотники, сначала припавшие к земле, поднимались по лестницам на эстраду, и там выстраивались по ее сторонам, прильнув друг к другу, напряженно ожидая появления птицы. Разведчики выползали вперед, все так же карауля птицу, потом, сделав знак остальным, сползали по лестницам вниз, на покрытую ковром площадку, там устраивались У самой эстрады и ложились, едва завидев наверху птицу.

Она снова вылетала из центральной двери и кружилась по эстраде, порхала, перелетала с одного ее края на другой (своеобразный танец {100} птицы). Охотники внизу в это время следили за птицей, расступившись в обе стороны, приготовляли стрелы, достав их из колчанов, и стреляли в нее. Некоторые не попадали и только пугали ее, но, когда стрела попадала, птица отступала, пыталась улететь, снова начинала кружиться, борясь со смертью, и тут ее догоняли и поражали другие стрелы. Она пробовала подняться (это был танец смерти) и, наконец, обессилев, сломленная, сраженная, падала на руки охотников-победителей, которые, высоко взнеся птицу над головами, торжественно, ликуя, уносили ее через зрительный зал.

Все это исполнялось под музыку — чаще всего под «Мефисто-вальс» Листа или под импровизацию одного из наших пианистов.

Всеволод Эмильевич любил сам участвовать среди охотников. Видя, как он двигается и действует, мы понимали, как нужно ползти и выразительно следить за птицей, как натягивать тетиву лука и послать стрелу (и лук и стрела часто бывали воображаемыми).

Работая над пантомимами, Мейерхольд умел необыкновенно удобно устанавливать различные положения и столкновения персонажей между собой, давать им определенные физические действия. Разносторонние, разнообразные упражнения пробуждали у нас находчивость, изворотливость, кипучую энергию, умение выйти из положения, приспособиться к неожиданности.

Неудовлетворенность службой в императорских театрах, желание порвать с условно-декадентским театром, в основу угла поставить свежий источник традиций народного театра — все это заставляло Мейерхольда особенно дорожить своей студией, где он имел возможность свободно экспериментировать, не столько даже в области режиссерских приемов, сколько в поисках нового метода актерской игры. Занимаясь со студийцами, он сам постоянно находил для себя что-либо новое, и мы, присутствуя при его работе, невольно учились на его примере и старались, сколько могли, поспевать за мэтром. Он до такой степени заражал нас любовью к тому, что мы все делали, что фактически мы работали не только во время студийных занятий, но никогда не переставали думать о своей работе в студии, не отрывались от мыслей о ней. Придуманное и сочиненное мы приносили в студию и здесь старались осуществить и выполнить. Мейерхольд очень поддерживал всякую нашу выдумку — творческую инициативу, как мы сказали бы теперь. Он замечательно умел поощрить, восхититься чужой работой, даже превознести исполнителя. Разумеется, это еще больше подстегивало всех нас — являлось желание подражать тем товарищам, которых он расхвалил, и таким образом получалось хорошее творческое соревнование.

К Мейерхольду мы испытывали *особую* «зависть» — преклонялись перед его изобретательностью, творческим воображением, выразительностью его показов. Хотелось всеми силами, любым путем достигнуть такого же мастерства.

Мейерхольд не обучал нас последовательно сценическому искусству, он сам работал на наших глазах, и мы учились у него. Занимаясь с нами этюдами и пантомимами, он заставлял нас сознательно выполнять поставленные перед нами задачи. Мы должны были знать и уметь ответить на вопросы: «Чего я добиваюсь, как поступаю и как действую для этого? Чего я добиваюсь от партнера, что ему причиняю, что получаю от него, {101} как реагирую?» — словом, все время действие, действие и действие! Мейерхольд не признавал никаких отговорок с нашей стороны — мы не смели сказать ему: «Я подумаю, подготовлю это дома, сделаю потом». Он требовал от нас постоянной готовности, работы тут же, на месте. Мы должны были сейчас же добиваться всего, что он указывал, сразу выполнять задание. А сам он при повторениях наших работ был неутомим и неистощим в указаниях.

Вспоминается встреча с Всеволодом Эмильевичем спустя двадцать лет после нашей работы в его студии на Бородинской.

Летом 1936 года театр имени Вс. Мейерхольда гастролировал в Киеве, и мы, Алексей Смирнов и я, случайно встретились с Всеволодом Эмильевичем в кафе гостиницы «Континенталь». Он стал рассказывать нам, как намерен работать над постановкой «Бориса Годунова» Пушкина, и, лукаво посмотрев на нас, прибавил: «А ведь Борис Годунов был татарин, охотник — об этом забывают. Помните нашу пантомиму “Охота” в студии? Лук, стрелы… — И потом сказал: — Я ведь теперь очень дружен с Константином Сергеевичем, часто бываю у него. Он меня постоянно приглашает к себе на занятия. И знаете, чем он занимается теперь в своей студии с учениками? Тем самым, чем мы занимались в студии на Бородинской в 1915 году».

У Мейерхольда много времени отнимали репетиции в Александринском театре. Мы, студийцы, с огромным интересом относились к каждой новой работе мэтра. Так было и при постановке им пьесы З. Гиппиус «Зеленое кольцо», когда в спектакле согласилась участвовать М. Г. Савина. Она была очень хороша, глубоко психологически сыграла роль матери, а внешне была остра и выразительна.

После ярких площадных приемов народного балагана, на которых строились наши этюды в студии, преимущественно комедийные и даже близкие к народному фарсу, нам было особенно интересно наблюдать, как Мейерхольд разрешал психологический бытовой спектакль. Глубина раскрытия подтекста сочеталась у Мейерхольда с театральной выразительностью мизансцен, и это позволило сделать спектакль действенным и гораздо более значительным, чем пьеса. Особенно хороши были сцены молодежи, сидящей возле круглого стола. Мейерхольд сумел сделать их очень жизненными, содержательными и театральными.

Следующим спектаклем Мейерхольда в 1915 году был «Стойкий принц», юбилейный спектакль Ю. Э. Озаровского. Сценическое решение являлось продолжением «Дон-Жуана» Мольера, да и портальное и кулисное оформление были те же, что в том спектакле. А. Я. Головин написал несколько новых маленьких (как и в «Дон-Жуане») живописных завес-вставок, да по его же эскизам было изготовлено несколько необходимых по действию объемных, «пратикабельных», предметов и заново сшиты костюмы. Для нас, студийцев, в этом спектакле было много хорошо нам знакомого — открытая на протяжении всего спектакля сцена без занавеса., слуги просцениума, экономность и выразительность декоративного убранства.

На меня, как на зрителя, «Стойкий принц» произвел впечатление строгого, лаконичного спектакля о мужестве, искренней вере, стойкости, {102} и, по-моему, даже звучал как протест против церковных оков. Ничего мистического или фантастического я в постановке не увидела.

Как-то, месяца за два до премьеры «Стойкого принца», Мейерхольд принес в студию богато иллюстрированные монографии о художниках раннего Возрождения — Беато Анджелико и Боттичелли, стал восторгаться композицией фигур на картинах этих мастеров, и мы все не могли не присоединиться к нему. Тут Мейерхольд заговорил о том, что у них надо учиться композиции и, возможно, следует переносить на сцену заимствованное у них размещение фигур.

Большинство студийцев сразу же согласилось, но Алексей Смирнов стал возражать Мейерхольду и напомнил ему, что сцена вследствие своей трехмерности подчиняется другим законам, чем плоскостная картина, и что буквальное перенесение живописного изображения на сценическую площадку даст обедненное, схематическое представление о сценическом моменте и, главное, то, что получится, будет мертвенным.

Мейерхольду доводы Смирнова, по-видимому, показались убедительными. Позднее он не раз вспоминал эту беседу и говорил об ошибочности своего увлечения статической картинной композицией, особенно при постановках в театре Комиссаржевской.

Кроме «Стойкого принца» в 1915 году Мейерхольд поставил также комедию Шоу «Пигмалион», премьера которой состоялась на сцене Михайловского театра, в благотворительном спектакле в пользу раненых воинов. Главные роли играли Рощина-Инсарова и Горин-Горяинов. Интересно, что на премьере в массовке первого акта, возле здания театра, участвовал Мейерхольд. Под черным зонтиком он вместе со всеми спасался от ливня под портиком театра и делал это так интересно и увлекательно, что своим примером заражал участников этой сцены. Он защищался от дождя все время по-разному — то казалось, что дождь хлещет ему в лицо, то бьет ему в спину. То он подбегал к порталу, то пробирался под ним по диагонали из одного конца в другой, возможно, что по нему ориентировались исполнители этой сцены, так как репетиций было мало, а массовые сцены Мейерхольд любил разрешать разнообразно и по рисунку и по поведению участников, которых он делил на группы, причем каждой из этих групп давал свое особое задание.

После вечера-показа студии мы принялись за работу над постановкой пьесы Кальдерона «Врач своей чести». Сначала Мейерхольд предоставил нас самим себе.

Все мы быстро запомнили и выучили свои роли, старательно отделали монологи и диалоги. Читать мы старались то громко, то тихо, то нараспев, то скороговоркой, вникали в литературные образы Кальдерона. Встречались мы часто, подолгу обсуждали характеры персонажей, их поступки, переживания, приводящие к этим поступкам, поведение каждого из них, манеру говорить и т. д.

Наши занятия казались нам очень содержательными, однако от репетиции к репетиции все начинали повторяться. Мы забрались в тупик, нам стали казаться невыносимо длинными и нудными некоторые сцены и монологи, и мы начали предлагать сокращения: каждый предлагал свое, и на репетициях начались ссоры.

Тогда мы обратились к Мейерхольду с просьбой прийти к нам. Прежде всего он прослушал всю пьесу в нашем чтении, а потом заговорил {103} о Кальдероне — об авторе, о котором мы, роясь в тексте, совсем забыли, стал рассказывать о том времени, когда жил Кальдерон, о стиле его пьес, какие приемы он любил, какие темы брал, какими драматургическими средствами пользовался, каков был его темперамент и т. д.

Мейерхольд так превозносил драматургическое построение пьес Кальдерона, блеск литературных образов и текста, что нам стало стыдно за те сокращения, которые мы предлагали сделать.

Потом Мейерхольд перешел к содержанию и идее пьесы «Врач своей чести», к тому, что именно прежде всего характеризует ее.

Попутно Мейерхольд затрагивал и возможный облик и образ этого спектакля в целом, уже как бы видел характер живописного театрального оформления — где и как, в какой сцене живут и движутся действующие лица. Он предполагал, воображал, строил. И тут же говорил о музыкальном звучании.

Наконец он перешел к характеристике отдельных персонажей, столкновениям между ними, к их страстям. Перед нами вырастали образы, созданные Кальдероном, их характеры и взаимоотношения.

Но самым увлекательным был тот действенный разбор, которому Мейерхольд подверг пьесу. Предложив нам сразу взять в работу первые сцены, он тут же сочинил и задал этюды, просил подготовить их и показать ему на следующей нашей встрече. Перед каждым из исполнителей он поставил четкие, конкретные, действенные задачи. Так, например, для того чтобы могла правильно зазвучать первая сцена, где госпожа взволнована несчастьем и говорит о том, что она только что видела, а служанка ее успокаивает и предлагает различные способы помочь несчастью, Мейерхольд предложил Щербакову, который играл принца, промчаться на воображаемом коне и упасть с него, а слугам поднять его и унести (в этом можно усмотреть зерно будущей «предыгры»). Тогда сцена двух женщин сразу приобретала определенный ритм, уже не казалась длинной; ведь теперь существовала четко поставленная задача — выйти из положения, помочь. Таким же образом Мейерхольд прошел еще несколько сцен первого акта, так же разобрал их и задал к ним этюды, потребовав, чтобы монологи мы говорили «от себя» — можно произносить свои слова, но лучше не импровизировать, если текст уже заучен.

Пьеса Кальдерона ожила для нас. За чудесной внешней оболочкой мы ощутили ее сущность. Все рассказанное и открытое нам Мейерхольдом разбудило наше воображение. Уходя с репетиции, мы уже видели будущий спектакль — нам казалось, что надо только его выполнить.

До этой встречи с Мейерхольдом нами порой овладевал страх. Нам думалось: «Ну, этюд, пантомиму, конечно, трудно исполнить, но все-таки это пустяки по сравнению с пьесой. Там все ясно, а в пьесе! Тут надо как-то по-особому, должно быть, работать».

Мейерхольд освободил нас от этого страха.

Все то, что он предлагал, казалось простым, ясным, целесообразным, а вот для исполнения этого нужно было умение, которым мы не обладали. И тут вспоминаются слова живописца-педагога П. П. Чистякова: «Узнать это одно, а уметь — другое… А умение — это сто раз повторение». Именно так и поступал Мейерхольд, добиваясь от нас тут же, на месте, выполнения поставленных перед нами задач. Он не уставал повторять неудавшиеся куски, не жалея ни себя, ни нас.

{104} В мае 1915 года студия прекратила на лето свою работу. Мейерхольд уехал в Москву, где на кинофабрике «Русская золотая серия» сговорился ставить фильм «Портрет Дориана Грея» по Уайльду. В противоположность другим режиссерам, Мейерхольд на всех диспутах о кино и театре отстаивал ту точку зрения, что кино не может и не должно убить настоящий театр. Ему и самому было интересно попробовать сниматься в кино, и он взял на себя не только постановку, но и роль лорда Генри.

В конце лета 1915 года, по возвращении в Петроград, я позвонила по телефону Всеволоду Эмильевичу. Он предложил мне на следующий день после конца репетиции дождаться его у артистического подъезда Александринского театра, а также передал приглашение Ольги Михайловны отобедать у них дома. В назначенный час я стояла у артистического подъезда. Мейерхольд вышел, прикрыл за собой дверь и, прежде чем двинуться дальше, сказал: «Ни разу за годы службы в императорских театрах я не входил в эту дверь и не выходил из нее без опасений, без страха, что могу получить в спину удар кинжалом». «Острый кинжал за спиной» — так чувствовал Мейерхольд враждебное отношение к себе в стенах императорских театров.

По дороге из Александринского театра на 5‑ю роту Измайловского полка Мейерхольд рассказывал об атмосфере, царящей в императорских театрах и мешающей ему работать. Но тут же с радостью отметил, что у него установились хорошие отношения с М. Г. Савиной после его работы над постановкой «Зеленого кольца». Он надеялся, что теперь ему будет много легче и удастся осуществить некоторые из его замыслов.

Тут же Всеволод Эмильевич развил мысль, что режиссер — это капитан корабля, что, ведя репетицию, он должен так же владеть собой, как капитан на мостике во время плавания. Позднее, бывая на репетициях «Маскарада», я убедилась, что именно так он вел себя.

За обедом у Мейерхольдов продолжался разговор о том, что в связи с изменением отношения Савиной к Всеволоду Эмильевичу многое изменится в театре, и даже в студии, так как Савина теперь стала единомышленницей Всеволода Эмильевича и обещала во всем помогать его начинаниям.

Вечером Мейерхольд вызвался проводить меня. На углу Садовой и Невского мы сошли с трамвая и пошли пешком по Садовой, потом пересекли Марсово поле. Он был откровенен и разговорчив в тот день, что с ним бывало далеко не всегда, развивал мечты о студии и будущем театре. Помню, что в этот вечер он несколько раз вспоминал о Ленском, с любовью и уважением говорил о нем.

Но настроения Всеволода Эмильевича были удивительно переменчивы. Он внезапно резко оборвал разговор, простился, подсадил меня в трамвай и поспешно удалился.

Надеждам Мейерхольда на помощь Савиной не суждено было осуществиться. 8 сентября 1915 года Савина скончалась. Эта потеря для Мейерхольда была тяжелым ударом. Долго не мог он оправиться, нервничал еще больше, чем прежде, еще больше стал всего опасаться, всюду и во всем видели козни. Подозрительность его еще усилилась.

Занятия в студии возобновились в сентябре. Перед началом занятий Мейерхольд произнес большую яркую речь. Он объявлял студию преддверием {105} будущего театра, говорил о необходимости для всех нас особенной сплоченности и преданности своему новому будущему театру, а также друг другу. В заключение он заявил, что у нас за обиду кого-либо одного на защиту должна становиться вся студия: «Один за всех, все за одного! Сплоченно надо отстаивать работу студии в целом и каждого в отдельности!»

Мейерхольд начал работать над небольшими этюдами на различные технические задачи и старался исходить из определенной программы, используя те навыки, которые мы приобретали на тренировочных занятиях.

Вновь пришедших в студию обучали элементам мастерства, а, с другой стороны, они попадали под опеку старших студийцев, которые вводили их в старые пантомимы и этюды, а то и сочиняли и ставили с ними новые. Это было для многих из нас началом самостоятельной режиссерской работы.

Мейерхольд никогда не отказывался ознакомиться с постановочными работами учеников. Иногда только поправлял отдельные места и куски, но бывало и так, что загорится и переставит все от начала до конца. Смотрел он наши работы дружелюбно, относился к ним не свысока, не как мэтр, не диктаторски, а давал только указания и советы, никогда не предписывая рецептов.

Но все же Всеволод Эмильевич, можно сказать, не помогал по-настоящему. Дело в том, что он не умел вдумчиво отнестись к чужому замыслу, не умел подсмотреть и педагогически подсказать нужные изменения, исправить ошибки, исходя из того, что было задумано автором данной работы.

Вместе с тем для нас имел огромное воспитательное значение его контроль — принятие или непринятие показываемой ему работы, его реакция на малейшее проявление плохого вкуса, пошлости или на пустую игру формами.

Интерес к студии в кругах актеров, писателей, художников все возрастал. Многие добивались разрешения побывать у нас — в их числе был и Владимир Маяковский. Дело в том, что в сезон 1915/16 года для посторонних не было свободного доступа на занятия. Только по-прежнему постоянно присутствовали раненые, чья реакция сделалась необходимой для нас.

По просьбе одной из студиек Мейерхольд разрешил привести Маяковского. В то время только что вышла поэма «Облако в штанах» — маленькая книжка в желтой обложке. Придя в студию, Маяковский захватил с собой стопку экземпляров этой книжки. Явился он в студию, по своему обыкновению одетый в желтую кофту. Все мы во главе с Мейерхольдом расселись на стульях, расставленных полукругом против эстрады, а для Маяковского тут же был приготовлен столик.

Столиком Маяковский пренебрег. Легко вскочив на эстраду, он попросил подать ему снизу несколько стульев — ему подали, кажется, около дюжины, — и на них он, расставив их на эстраде, разложил экземпляры своей ярко-желтой книжки. Потом надел шапку с бубенцами, приготовленную для одной из наших пантомим, набросил на спинки стульев поданный по его просьбе плащ и начал речь, обращаясь к нам.

{106} Первые слова этой речи я хорошо запомнила: «Почему-то, когда тебе дают пощечину или тебя бьют, — всегда спрашиваешь: “Какое вы имеете право?” — словно для того, чтобы кого-либо ударить, надо получить разрешение!» Из остального, что он говорил, помню только, что его речь была дерзкой, вызывающей — настоящей «пощечиной общественному вкусу». Закончив ее, Маяковский прочел нам «Флейту позвоночника» (он как раз в это время заканчивал ее), потом «Облако в штанах», «Войну и мир». Вел он себя дружелюбно, был весел, остроумен, но и застенчив одновременно, а по отношению к Мейерхольду держался почтительно.

Перед тем как всем разойтись, он каждому подарил по экземпляру «Облака в штанах» с автографом. Размашисто написав что-то карандашом на книжке, он поднес ее Мейерхольду, а тот прочел написанное и быстро сунул книжку в карман пиджака.

Когда Маяковский распрощался и ушел и разошлись почти все студийцы, Мейерхольд вынул из кармана книжку и показал мне надпись, сделанную Маяковским: «Королю театров от короля поэтов», — а потом снова спрятал книжку в карман.

В конце 1915 года занятия в студии, по видимости, шли своим чередом, но только Мейерхольд стал работать крайне неровно, то с необычайным подъемом и воодушевлением, то бывал вялым, пассивным, унылым, мрачным. Больше всего мы не любили «молчаливого» Мейерхольда. Он сам в такие моменты считал себя больным, так как был очень мнителен.

Теперь я понимаю, что он все больше и больше испытывал неудовлетворенность своей педагогической работой. Его раздражало, что не только в студии, но и в театре ему приходилось постоянно сталкиваться с необходимостью обучать элементарным, азбучным истинам, которыми, несмотря на свой опыт и талант, часто не владели даже актеры, а не только мы, студийцы. Заниматься азбукой и обучать ей он не хотел. Все нетерпеливее становилось его стремление создать свой театр. Педагогика не увлекала и не привлекала его. Экспериментирование в студии без определенной и ясной цели было до некоторой степени впустую, несмотря на то, что Мейерхольд неоднократно разрабатывал найденные в студии приемы, перенося их в свои постановки, осуществляемые в профессиональном театре. К этому периоду относится кратковременное участие Всеволода Эмильевича в организованном Б. К. Прониным артистическом театре-кабаре «Привал комедиантов», в котором Мейерхольд поставил пантомиму «Шарф Коломбины» Шницлера с музыкой Донаньи. Шестью годами ранее он уже ставил эту пантомиму в недолго просуществовавшем «Доме интермедий». К постановке в «Привале комедиантов» он привлек В. Н. Соловьева и своих студийцев. Однако вскоре внутри «Привала» произошли организационные события, приведшие к уходу Соловьева и части студийцев не только из театра, но и из студии.

9 января 1916 года состоялась премьера «Грозы» в Александринском театре. Эту работу Мейерхольда критика отнесла к числу «декадентских», ее забраковали, как не выражающую стиль Островского. Я видела спектакль и на генеральной репетиции и не раз впоследствии. Трактовка драмы была действительно спорной, но сейчас мне вспоминаются мои непосредственные впечатления тех лет.

{107} Мейерхольд считал «Грозу» драмой не бытовой, а романтической, и в соответствии со своим пониманием строил спектакль. Он хотел воскресить, элементы подлинной народности, раскрыть в спектакле сценичность и театральность пьесы, отбросив весь накопившийся мусор и жанровый трафарет, которыми неизменно руководствовались при постановке пьес Островского.

Кроме того, Мейерхольд стремился возродить «музыку языка Островского» — ту самую музыку, которой на его памяти так совершенно владела в Московском Малом театре Ольга Осиповна Садовская. Он стремился также донести структуру, архитектонику драмы, постепенно раскрыть развитие и кульминацию действия, драматический конфликт, развязку. Ритм, атмосфера действия, русский характер были по-своему прочувствованы Мейерхольдом.

Художник А. Я. Головин был верным товарищем и соратником режиссера, воссоздавая на сцене красоту русской природы в декорации первого и последнего акта, особенно в сцене «В овраге». Чувствовалось, как там хорошо, тенисто, и зелень была какая-то особенно свежая, необычная, сочная, какая бывает на Волге.

Во всем, начиная с пейзажа и кончая убранством комнаты, утварью и костюмами, ощущался русский стиль, самобытный, национальный. Впер вые мы увидели его на сцене после того, как пьесы Островского и в Александринском и в других театрах, как правило, ставились в сборных декорациях, в «дежурных павильонах», штампованных, безвкусных, кочующих из одной пьесы в другую. Головин подсмотрел красоту русских народных орнаментов, узоров, вышивок, деревянной резьбы и т. п. И при этом все соответствовало и служило мысли, характеру, развитию сценического действия.

Например, декорация четвертого действия — у старой часовни — с выцветшими и наполовину осыпавшимися фресками, создавала обстановку, отвечающую настроению Катерины. Не было ничего мистического или религиозного и в сцене со старой барыней, только предгрозовая обстановка, ритм движений и поведение барыни, ее походка и восклицания, все это отвечало строю мятущейся души Катерины и вырывало у нее признание.

Сама же Катерина (Е. Н. Рощина-Инсарова) трактовалась как глубокая натура, «вся в себе», как бы прислушивающаяся к окружающей Жизни и собственным переживаниям. Ее возвышенная, экстатическая природа, чуткая и хрупкая, несла свой особый мир, свою правду, отличную от правды Кабанихи, Дикого и других.

Борис (Л. С. Вивьен) всем своим поведением, интеллигентной манерой выделялся среди окружающих и понятно было, что он казался Катерине каким-то особенным, что она полюбила его. И даже не важно было, каков Борис на самом деле.

Очень хорош был Лешков — Кудряш — смелый, веселый, жизнерадостный, красивый, прекрасно певший русские песни под гитару, и под стать ему Варвара — Ростова — непокорная, жизнелюбивая, не легкомысленная, а противопоставляющая свою волю деспотизму матери.

Тихон (Н. Н. Ходотов) был безволен, безличен, мягок, застенчив, боялся резкого слова матери, и только после гибели Катерины у него вырывался внезапный, но быстро гаснущий протест.

{108} Превосходные Дикой и Кабаниха — Уралов и Шаровьева, внешне благообразные, были властными, убежденными в своей правоте крепкими самодурами, хранителями старых устоев. В сценах Катерины с Кабанихой горько было за беззащитную перед свекровью молодую женщину, лишенную какой-либо поддержки со стороны мужа и окружающих.

Мейерхольд огромное внимание уделял музыкальному звучанию речи, ритму, особенностям языка Островского, а мизансцены были экономны, просты, строились на взаимоотношениях персонажей и подчеркивали развитие действия. Ничего назойливо навязчивого и выпирающего на первый план в работе режиссера не было. Спектакль был необычайно поэтичен, полон русского колорита, идущего от старинного русского зодчества, древних икон, народного искусства, и настолько целен и гармоничен во всех частях, что, казалось, будто он создался сам собой, а не в результате режиссерского замысла, воли и труда.

В сезон 1916/17 года Мейерхольд был чрезвычайно загружен режиссерской работой — больше, пожалуй, чем когда-либо раньше. С осени он возобновлял «Двух братьев» Лермонтова, поставил совместно с А. Л. Загаровым «Романтиков» Мережковского, совместно с А. Н. Лаврентьевым — «Свадьбу Кречинского», заканчивал постановку оперы «Каменный гость» и постановку «Маскарада».

Однако занятия в студии он старался не пропускать.

Много времени в эту зиму Мейерхольд уделял беседам с нами. Он садился у столика в зрительном зале, а мы рассаживались вокруг него, или же он стоял внизу на ковре, облокотясь об эстраду, а мы свободно размещались, кто где хотел. Форма этих бесед была непринужденная, но фактически велись они по плану, намеченному Мейерхольдом еще в начале учебного года. Он исходил из наших практических работ, но также и из тех мыслей, которые занимали его в связи с текущими постановками. Часто он говорил о теоретических принципиальных основах и вопросах театрального искусства, о японском и китайском театре, об условных приемах древнеиндусской драмы, и тут же упоминал о йогах, об особом способе дыхания, ведомом им, и указывал, что это может пригодиться для овладения сценическим дыханием и речью.

В связи со своей работой над второй картиной «Каменного гостя» Пушкина в студии и постановкой оперы Даргомыжского «Каменный гость» в Мариинском театре он говорил о Пушкине и пушкинской драматургии. Мейерхольд утверждал, что театр Пушкина очень мало раскрыт, и, в частности, с осуждением вспоминал о пушкинском спектакле в МХТ, где, по его мнению, не только не прозвучали тонкости мелодии пушкинского стиха, но стихотворная речь нарушалась в угоду неверным установкам.

Во время работы над возобновлением «Двух братьев» и постановкой «Маскарада» Мейерхольд говорил нам о драматических произведениях Лермонтова, об их связи с подлинными театральными традициями прошлого, которые можно проследить у него, как и у других классиков.

Разбирая драматургию Гоголя и Сухово-Кобылина, он говорил о своем желании осуществить постановку их пьес и вспоминал при этом, что два основных пушкинских тезиса: театр условен и театр народен — можно отнести к произведениям всех наших русских классиков. А вот современные {109} драматурги[[14]](#footnote-15) забыли, игнорируют подлинные театральные традиции и законы, и потому современный театр все более скатывается к злободневному натурализму и штампу, которые антихудожественны сами по себе.

Отрицательно относился Мейерхольд и к Евтихию Карпову, режиссеру-натуралисту и принципиальному врагу нового в театре, и к модернистским «изыскам» Таирова, и к реставраторству «Старинного театра». Особо он останавливался на том, что приемы старинных театров нужны современному театру не ради возрождения старых театральных форм, а в качестве источника для создания нового театра на основе подлинно театральных традиций прошлого. Точно так же и современная театральная техника должна вобрать в себя все основательно забытые богатства техники старого театра, и новый актер обязан обладать всеми навыками и знаниями, которыми владели актеры былых эпох.

Переходя к живописи, он говорил, что живопись, так же как и музыка, и танец в театре, должна приобретать особое качество, становиться театральной, сливать свои задачи с задачами драматического действия и помогать актерской игре.

Много говорил Мейерхольд о необходимости искать лицо настоящего театра, искать театральный язык. Часто его слова в беседах с нами звучали так, словно он хотел самому себе уяснить определенные положения, как бы проверял их на нас, ждал с нашей стороны возражений или подтверждения. Приходя в студию прямо с репетиций, он иногда делился с нами тем, что там только что произошло, со смехом рассказывал разные забавные случаи и эпизоды.

Наше общение с Мейерхольдом — беседы на театральные темы, самостоятельная работа, развернувшаяся в ту зиму, — носило какой-то свободный характер, ничто не стояло между нами и мэтром. Пожалуй, в этот год студию, скорее, можно определить как «вольную экспериментальную мастерскую» Мейерхольда. Досадно и грустно, что не было с нами в это время Владимира Николаевича Соловьева.

Отсутствие единомышленника и помощника несомненно чувствовал и Мейерхольд. Ведь он любил, чтобы рядом с ним был кто-то, на кого он мог бы опереться, чтобы кто-то следил за его действиями, останавливал или поощрял, любил посоветоваться в момент сомнения, а возражения только укрепляли его в том, что он придумал, решил, делал, придавали ему стойкость, веру ев себя.

Мейерхольд давал нам возможность посмотреть все поставленные им спектакли на генеральных репетициях или на премьерах. О некоторых из них хочу вспомнить.

Так, осенью 1916 года первой работой Всеволода Эмильевича в Александринском театре было возобновление «Двух братьев» Лермонтова. Впервые эта пьеса прошла полутора годами ранее в лермонтовском спектакле Литературного фонда, в январе 1915 года.

С 1911 по февраль 1917 года Мейерхольд не прекращал своей работы над «Маскарадом», а потому все время находился в кругу лермонтовских настроений, в атмосфере его творчества. В «Двух братьях» очень хороша была в роли Веры артистка Коваленская. Мейерхольд охотно занимал ее {110} в своих спектаклях. Красив и живописен был в роли старшего из братьев Ю. М. Юрьев. Декорации Головина, особенно в центральной сцене свидания двух братьев, таинственным светом и необычным решением пространства, неожиданной винтовой лестницей, по которой сверху спускалась Вера, создавали нужную атмосферу и усиливали впечатление от мизансцен, подчеркивали взаимоотношения героев пьесы.

В январе 1917 года Мейерхольд позвал нас, студийцев, на генеральную репетицию оперы Даргомыжского «Каменный гость» в Мариинском театре. От Мейерхольда мы знали, с какой любовью и как трепетно он относится к Пушкину и Даргомыжскому, он много раз говорил о замечательных певцах-актерах Алчевском, Курзнере, но увиденное превзошло все наши ожидания. Та гармония элементов сценического зрелища, которая предстала перед нами, была необычайной, редчайшей. И вместе с тем целый ряд приемов, увиденных на большой сцене профессионального оперного театра, оказался знакомым нам по студии.

Сцена была разделена на просцениум и собственно сцену: на втором плане находилось небольшое возвышение, к которому вели ступени почти во всю ширину этой сценической площадки, уменьшенной порталом. Такая планировка облегчала исполнение камерной оперы с ограниченным числом персонажей. Поэтому и смысл пушкинского слова замечательно полно и ясно доходил до слуха.

Были в спектакле и милые нашим сердцам «слуги просцениума», которые по ходу действия подавали и выносили на сцену нужную бутафорию. Вся гамма красок — серебро с черным и фиолетовым, а также белым (колонны, статуи), — которая при освещении приобретала цвет слоновой кости, создавала впечатление трагедии. Своеобразны и выразительны были мизансцены, причем наиболее существенные арии и дуэты выносились на просцениум и подавались первым, крупным планом.

Планировка комнат Лауры и Доны Анны была сходной, но отличалась тем, что комната Доны Анны была в черных и фиолетовых с серебром тонах, а комната Лауры — вся в цветах. «У Лауры» мы узнали и элементы сходства с той же пушкинской сценой, поставленной в студии, и музыкантов, которые были введены у нас и перекочевали в постановку оперы в Мариинском театре. Впечатляющей была статуя командора, когда она через Лепорелло приглашает Дон Гуана на ужин, и особенна в заключительной картине — появление статуи командора в глубине длинного коридора, откуда она двигалась на зрителя так, что становилось страшно. Очень выразителен был рисунок мизансцены Дон Гуана, мечущегося по просцениуму. Алчевский эту сцену проводил блестяще. Впрочем, он всю партию замечательно и пел и играл. Вот где недаром прошла работа Мейерхольда с актером! И актер-певец своим талантом только обогатил ее.

Этот спектакль обладал поистине шаляпинской силой воздействия и убедительностью, пение сливалось с движением актера, красивым, выразительным, всегда оправданным. Режиссер и художник — Мейерхольд и Головин — сделали все, чтобы помочь актерам-певцам донести до зрителя трагедию Пушкина во всей присущей ей театральности. И Испания была по-пушкински условная — не историческая и натуралистическая, а подчеркнуто театральная. Резко и четко были обрисованы человеческие судьбы.

{111} В начале февраля 1917 года начались усиленные репетиции массовых сцен в «Маскараде» Лермонтова. Для участия в них были приглашены и наша студия, и ученики Давыдова и Юрьева, и учащиеся школы Петровского.

Мейерхольд устроил весьма помпезную встречу своей студии. К моменту нашего выхода на сцену Александринского театра на ней уже сидели на стульях посредине актеры, а за ними участники массовых сцен, ученики Давыдова и Юрьева. Справа помещались ученики Петровского, слева были места для нас, студийцев.

Когда мы появились из правой кулисы, с трепетом ступая по полу сцены Александринского театра, Мейерхольд громко приветствовал всех нас, а потом стал поочередно представлять каждого, называя по фамилии. Смущенно заняли мы наши места и, когда все оказались в сборе, Мейерхольд обратился к присутствующим с речью, разъясняя смысл сцены маскарада. Он говорил о ее значении, о том, что здесь плетется интрига и готовится гибель Нины. Маски же, танцуя и преследуя свои собственные цели, одновременно участвуют в основной интриге. Они подсматривают за персонажами драмы, шепчутся, сплетничают, сообщают соседям то, что выведали, узнали. Наряды масок были разнообразны — и различные домино, и Арлекин, и Пьеро, и цыганки, и амуры, и шутовские гротескные маски, и множество других масок в костюмах всех веков и народов.

Нас познакомили с эскизами костюмов, потом мы прослушали музыку к сцене маскарада, потом Мейерхольд подозвал своего помощника Н. В. Петрова и по распоряжению последнего для нас поставили на сцене «выгородку». После перерыва нас всех, изображавших маски, разбили на группы, и каждой из групп, а также отдельным маскам Мейерхольд давал особые задания.

Массовые сцены Мейерхольд намечал на музыке, но без центральных персонажей, а потом уже вводил их и повторял отдельные сцены без конца.

И вот здесь, во время этих репетиций, мы воочию увидели и поняли, что имел в виду Мейерхольд, постоянно толкуя нам в студии о театре как корабле, и о режиссере как капитане корабля. Все сложнейшие массовые сцены (в которых участвовало порой до 200 человек) разворачивались по его воле, повторялись и уточнялись, постепенно достигая стройности и безошибочной чистоты. Актеры, которым тоже приходилось повторять свои сцены столько раз, сколько считал это нужным Мейерхольд, чтобы точно выверить и закрепить движение масс, сердились, ворчали, но все склонялось перед его волей. Дисциплина и тишина были идеальные. А Мейерхольд то возгласом «Юрьев, ваш выход», то «Юрий Михайлович, вам выходить», то «выход Арбенина» диктовал включение центрального персонажа в сложную полифонию движения многоликой и пестрой толпы.

Перед выходом Арбенина маскам надлежало выбежать, образовать группы шепчущихся и что-то друг другу сообщающих людей, а при выходе Арбенина все к нему подбегали; в их окружении он продолжал свой монолог, и тогда они бежали от него прочь, но к нему подбегали другие и т. д.

Юрьев сердился и, когда в сотый раз повторялся все тот же его выход, ворчал: «Проклятая арлекинада!» — но через мгновение снова звучал голос Всеволода Эмильевича: «Юрьев, ваш выход!»

{112} Во время перерыва Мейерхольд подзывает Николая Васильевича Петрова, приглашаются другие персонажи — Нина и Арлекин. Начинается сцена с браслетом (происходящая на банкетке посреди сцены, на переднем плане). За этой сценой подсматривают с двух сторон маски, потом, взявшись за руки, зигзагами пробегают перед банкеткой, скрываются в глубине сцены и снова такой же вереницей пробегают по первому плану. За этим следовал вальс, потом игра масок.

Впечатление получалось головокружительное, особенно, если учесть, что в этой картине использовались все планы сцены — глубина, средний и передний планы. И одновременно на авансцене происходили диалоги Нины и Арбенина. Действующие лица ни на мгновение не заслонялись этим калейдоскопом движения, их речи и поведение оставались видны — до такой степени были рассчитаны место действия и весь ритм сцены маскарада, то затухающего, то бурно разрастающегося.

В 1917 году, при первой постановке «Маскарада», Мейерхольд развивал и пантомимы отдельных масок, придумывая для них определенные сюжеты. В этих небольших пантомимах он опирался на свою студию, на нас, студийцев, зная, что его замечания нам понятны с полуслова.

В другой массовой сцене Мейерхольд добился впечатления азарта, страшного риска, опасности. За круглым карточным столом, вокруг которого стояли кресла, размещались игроки. Большая лампа под зеленым абажуром спускалась сверху и освещала только стол и игроков — одни из них стояли, другие сидели. Композицией фигур, стоящих и сидящих, их движениями, ритмическими перемещениями, позами, жестами и, главное, движениями рук, держащих карты, создавалось зловещее впечатление азартной картежной игры, атмосферы азарта.

Режиссерское мастерство этой сцены, ритм, различную степень напряженности действия и, наконец, ее кульминацию нельзя было не оценить как высшую ступень театрального искусства. Несмотря на всю пышность и праздничность оформления спектакля, костюмов, бутафории, весь спектакль пронизывала лермонтовская нота — тоскливая, щемящая. Маскарад становился символом суетности этой праздничной и пустой жизни. Но не менее сильно звучали и все интимные сцены, и можно только удивляться мастерству Мейерхольда в работе с отдельными исполнителями, так тонко были разработаны все диалоги и монологи, психологически правдиво построены эти сцены, а действенный режиссерский рисунок помогал актерам выявить всю глубину авторского замысла.

Очень музыкально было звучание речи у исполнителен, стихи произносились почти безупречно, и все же нам, студийцам, казалось, что не все исполнители-актеры до конца выполняют задачи, поставленные перед ними Мейерхольдом. И мы вспоминали рассказы Мейерхольда о Далматове, которому предназначалась роль Неизвестного и который уже начал ее репетировать. Безвременная кончина прервала эту замечательную работу. Мейерхольд говорил о необычайной артистической чуткости Далматова, сразу понявшего, что эпизодическую, казалось бы, роль Неизвестного надо выделить, сделать одной из ведущих, центральных. Далматов восхищал Мейерхольда великолепным сочетанием внешнего рисунка роли с глубиной ее внутреннего содержания.

Не пышным памятником самодержавию, как пытались утверждать это некоторые критики, был спектакль «Маскарада», а стремлением сорвать {113} маски, разоблачить в жизни тех дореволюционных дней маскарад, который губит все живое. Болезненно воспринимающий удары действительности, легко ранимый, Мейерхольд на самом себе, на своей работе испытал и безжалостность, и бессердечие, и лживость, и притворство, и подхалимство, господствовавшие в современном ему обществе.

Внимательно вглядываясь в окружающую жизнь, Мейерхольд видел всю ее чудовищность и всегда стремился осмеять ее, протестовать против ее косности, показать ее в гротеске, преувеличении, пародии. В сущности, тема маскарадности звучит во многих его спектаклях. И именно этим и был близок ему «Балаганчик» Блока с его провинциальным маскарадом и осмеянием мистиков. И уж, разумеется, не мистика привлекла Мейерхольда, когда он в 1914 году ставил «Балаганчик» и «Незнакомку», а все то же неприятие существующего и окружающего мира.

То же преувеличенное, гротескное мироощущение прозвучало в «Шарфе Коломбины», с рожами пошляков в сцене свадьбы, и тем же были близки Мейерхольду пьесы Сухово-Кобылина. Но всего ярче, с наибольшей силой он пытался передать это в светски парадном «Маскараде», где им проведена лирическая, до боли личная тема жертв этого маскарада.

Премьера спектакля «Маскарад» совпала с Февральской революцией, Свержение самодержавия было принято Мейерхольдом как нечто давно ожидаемое.

Летом 1917 года, когда мы — Алексей Смирнов и я — снова работали вместе с Всеволодом Эмильевичем на кинофабрике «Русская золотая серия» в Москве, Мейерхольд был полон веры в правду большевиков, горячо, вдохновенно говорил о В. И. Ленине. И Великую Октябрьскую революцию он принял радостно, восторженно, без малейших колебании, вдохновляемый новыми творческими замыслами Театрального Октября.

## **{****114}** А. Грипич Учитель сцены

### Ученье у Мейерхольда

Чтобы понять, к чему стремился Мейерхольд как учитель сцены, надо проследить процесс его работы с актером. Многие годы я мог наблюдать, как Мейерхольд по-разному начинал эту работу. То он выступал перед труппой с блестящей экспозицией будущего спектакля, то он долго вслушивался в читку пьесы по ролям и только после этого раскрывал актерам свой замысел, то вел с отдельными исполнителями беседы с глазу на глаз и после этого начинал репетировать отдельные сцены. В одном случае Мейерхольд говорил, что режиссеру надо сразу навалиться на акте ров своим замыслом, не давать им опомниться, увлечь их. В другом — что надо сначала вытянуть из актеров все, что у них есть, а потом уже работать с ними. И еще говорил Мейерхольд, что не всегда исполнителю ролл полезно знать все, что задумал режиссер.

Замысел спектакля у Мейерхольда возникал то необычайно быстро, то складывался годами. В режиссерском экземпляре Мейерхольд делал пометки, графические записи и рисунки мизансцен.

Мейерхольд готовился к репетициям и выходил к актерам во всеоружии. Но это не мешало ему в ходе репетиций импровизировать, искать новые решения, изменять уже заделанные сцены, если он находил повод в актерской инициативе. Однако при всех вариантах Мейерхольд оставался верен своему замыслу.

{115} Вообще ему был чужд трафарет, а тем более штамп в работе с актером. Но основное было неизменным: Мейерхольд всегда искал воплощение своего замысла в индивидуальности актера. Он искал и находил в ней материал, отвечающий его видению роли и, зацепившись за эту индивидуальность, развивал свой режиссерский замысел. И чем интереснее и оригинальнее был режиссерский замысел, тем неожиданнее Мейерхольд раскрывал индивидуальность актера. Еще в ранний режиссерский период, когда Мейерхольд работал в провинции, он писал: «Я ушел из Художественного театра, набрал труппу, приучил ее к ансамблю, раскрывал индивидуальности»[[15]](#footnote-16).

К тому времени, как я встретился с Мейерхольдом, он имел в своем распоряжении богатую актерскими талантами труппу Александринского театра, которой ему, правда, приходилось овладевать не без трудностей. В пьесе «Зеленое кольцо» З. Гиппиус впервые под режиссурой Мейерхольда выступила его непримиримая противница М. Г. Савина. Мейерхольд раскрыл совершенно новые стороны ее артистической индивидуальности. Он уловил тонкость манеры ее игры, причудливость характера и использовал это для создания иронического образа матери Финочки.

В «Дон-Жуане» Мольера Мейерхольд нашел в индивидуальности Ю. М. Юрьева и К. А. Варламова воплощение своего Дон-Жуана и Сганареля. В спектакле «Маскарад» Лермонтова в трактовке ролей этого спектакля Мейерхольд исходил из индивидуальности таких актеров, как Ю. М. Юрьев (Арбенин), В. П. Далматов (Неизвестный). В индивидуальности молодых актеров Н. Г. Коваленской, Е. И. Тиме, Е. П. Студенцова он увидел Нину, баронессу Штраль, князя Звездича и смело назначил их на эти роли. Позднее в «Великодушном рогоносце» Ф. Кроммелинка замысел Мейерхольда раскрылся через индивидуальности М. И. Бабановой, И. В. Ильинского, В. Ф. Зайчикова.

Актеры, прошедшие школу Мейерхольда, широко и многообразно проявляли свою индивидуальность. Они не замыкались в штампы, амплуа, не ограничивались типажом. В ролях они не играли себя, а *играли роли*, исходя из своих актерских данных. Их индивидуальность не шла против роли, ее не приходилось ломать или маскировать, а, наоборот, она составляла основу творческого процесса создания роли.

Специализация актеров Мейерхольда определялась пределами их индивидуальностей. Однако пределы эти были самого разного диапазона. Взять, например, Эраста Гарина, актера ярко выраженных специфических данных. А ведь Эраст Гарин создал такие запоминающиеся и не похожие друг на друга роли, как Хлестаков и Гулячкин, сыграл семь ролей в «Д. Е.», трансформируясь не только внешне, но и по самочувствию в каждой из многочисленных ролей.

Творчество самого Мейерхольда было чрезвычайно эмоционально, как эмоционально было и восприятие им явлений жизни. Достоинством актера Мейерхольд считал эмоциональную возбудимость. При этом он требовал, чтобы эмоциональность актера всегда проявлялась в действии, облекалась в форму.

Давая отпор противникам, пренебрегавшим значением формы в искусстве, Мейерхольд в полемическом азарте иногда щеголял парадоксальной {116} постановкой вопроса. Парадоксы Мейерхольда подхватывались и афишировались как новое слово в искусстве и некоторыми его учениками понимались как аксиома.

Если в отдельных постановках Мейерхольд допускал любование формой, то для поверхностных его учеников это становилось «символом веры» всего их творчества. И Мейерхольду в конце концов пришлось отказаться от подобных «последователей» (доклад «Мейерхольд против мейерхольдовщины»).

Надо подчеркнуть, что не всегда высказывания Мейерхольда того времени совпадали с его творческой практикой.

Мейерхольд испытывал влияние модных течений (символизма, импрессионизма), что подчас уводило его на окольный путь в искусстве. Но надо понять, что это были творческие искания нового.

Ему также было чуждо протокольное изложение сюжета.

Зритель, по Мейерхольду, волнуется не столько сюжетом пьесы, а *каким способом* актеры, проникнув в душу исполняемой пьесы, раскроют себя в многочисленных образах драмы, *каким способом* режиссер раскроет конфликт пьесы.

Приведу примеры, какими режиссерскими приемами Мейерхольд раскрывал конфликт пьесы, помогая тем самым актерам раскрыть *себя* в роли.

Вот сцена из второго действия «Норы» Г. Ибсена, поставленной Мейерхольдом летом 1918 года в Петрограде, в театре «Луна-парк», на Офицерской. Нора — Н. Г. Коваленская.

«Когда Крогстад уходит через переднюю и Нора, притворив дверь, убеждается, что письмо опущено им в ящик (за кулисами), она с подавленным криком бежит назад в комнату, к столу перед диваном. Короткая пауза.

Нора. Письмо!.. В ящике! *(Робко крадется опять к дверям передней.)* Лежит там… Торвальд, Торвальд… теперь нам нет спасения!»

Так написана сцена у Ибсена.

Что делает Мейерхольд? Он выносит наружную дверь на авансцену слева, и сквозь стекло в ящике для писем зритель вместе с Норой видит, как падает туда письмо Крогстада. Взор Норы прикован к письму. Даже когда приходит фру Линде, Нора не может оторвать глаз от письма и, застывшая в неподвижности, бросает ей слова почти беззвучно.

Оклик Хельмера из соседней комнаты заставляет Нору вскрикнуть, она вся меняется и далее ведет сцену в ажитации. По предложенным режиссером мизансценам Нора отвлекает мужа от ящика для писем, где остается лежать письмо Крогстада. Наконец Нора прибегает к последнему средству отвлечь Хельмера — к танцу.

Мейерхольд ставил сцену тарантеллы так: Нора, схватив тамбурин и шарф, увлекала Хельмера в правую кулису. Затем, когда Хельмер возвращался и Ранк играл на пианино, оба они освещались лучом света из-за кулисы, где пляшет Нора. По их лицам мелькали бегущие от нее тени. Слышался резкий стук каблуков, отбивающих бешеный ритм тарантеллы. Сам танец представлялся воображению зрителей.

Музыка обрывалась. Входила Нора — растрепанная и возбужденная. Взор ее устремлялся на почтовый ящик. Письмо Крогстада еще лежало там.

{117} Приведу другой пример, относящийся уже к 1925 году, когда Мейерхольд поставил «Мандат» Н. Эрдмана. Гулячкина играл Эраст Гарин.

Способ раскрытия этой роли воинствующего мещанина, приспособляющегося к Советской власти, состоял в том, что роль Гулячкина представлялась в героическом плане. Контрастным сочетанием героического пафоса с низменным содержанием роли Гулячкина достигалась большой силы политическая сатира.

Мейерхольд ставил актера в положение самостоятельного, свободного творца, вооруженного всей технологией актерского мастерства. И в своих работах и уча других он мечтал о совершенном актере, раскрывающем в ролях богатство своей индивидуальности.

Учиться к Мейерхольду приходили и совсем неподготовленные молодые люди и люди зрелые, оторвавшиеся от своих прежних профессий, ничего не имеющих общего с театром. Значительное число учеников Мейерхольда составляли прозелиты, пришедшие к нему из других театров, школ, студий в поисках живого источника театрального искусства.

Школа Мейерхольда, говорили злые языки, «проходной двор». Из многочисленного приема учащихся большинство отсеивалось, но для отбора талантов предоставлялись большие возможности. Мало было быть принятым, надо было заинтересовать Мейерхольда своей индивидуальностью.

Занимаясь с заинтересовавшими его учениками, Мейерхольд сразу вводил их, минуя школьные азы, в творческий процесс создания роли, будь то пантомима, импровизация или сцена из пьесы. Всего, что было необходимо предварительно знать для этого, учащиеся должны были достигать сами. То, с чего начиналось обучение во всякой другой школе — занятие техникой речи, постановкой голоса, гимнастикой, танцем и т. д., — в школе Мейерхольда вводилось по мере необходимости, а во время моего учения почти не было. Это заставляло учащихся самих усиленно работать над собой. Позже, на Курсах мастерства сценических постановок, Мейерхольд вводит ряд подготовительных предметов. Но и тут он не предваряет азами свой курс, а включает подготовительные предметы параллельно своему курсу и поручает вести их другим преподавателям. Наиболее полно Мейерхольд высказался по этому вопросу в 30‑х годах, когда был приглашен выступить в Государственном театральном институте имени Луначарского (ГИТИС). В то время я руководил в ГИТИСе кафедрой режиссуры и вел режиссерский курс. Только что была напечатана составленная мною первая программа по режиссуре (Наркомпрос РСФСР — Огиз — Учпедгиз, 1934).

Мейерхольд отвергал вузовскую систему подготовки режиссеров и ее учебную программу. Он утверждал, что обучение режиссеров может происходить исключительно при театре. Соответственно своим взглядам и вел Мейерхольд *наглядное обучение*.

Мейерхольд высоко ставил и сам занимался технологией мастерства актера и режиссера, был требователен в этом отношении к учащимся и не допускал никакого диллетантизма. Обучение начиналось с тренировочных занятий сценическим движением (умение распределять свои движения во времени и пространстве) и приводило к изучению композиции, к импровизации и пантомимическим этюдам, а затем к разработке сцен и отрывков из пьес.

{118} Ученичество у Мейерхольда было увлекательно, но в то же время трудно, требовало большой энергии, инициативы и преданности мастеру.

Нельзя забывать, что педагогика не была для Мейерхольда самоцелью. Педагогическая деятельность ему была необходима как эксперимент для его режиссерских работ, для новых постановок.

В результате школа Мейерхольда была более режиссерской, нежели актерской. И сам Мейерхольд, будучи Учителем сцены, всегда оставался режиссером прежде всего.

Уйдя из Художественного театра, Мейерхольд создает свою театральную концепцию «условного театра», которую развивает в разных вариантах до «Маскарада» включительно. «Условный театр» Мейерхольд противопоставлял «театру переживаний».

Вынужденный в период Товарищества Новой драмы переучивать актеров в новом направлении, потерпев крушение своих замыслов в Театре-студии на Поварской, разойдясь с В. Ф. Комиссаржевской, Мейерхольд после преподавания в театральных школах Дапемана и Полака делает первую попытку создать свою студию совместно с композитором М. Ф. Гнесиным в 1908 – 1910 годах на Жуковской в Петербурге.

Разрозненные пробы в театральной подготовке наконец приводят Мейерхольда к созданию в 1913 году театральной школы нового типа, экспериментально-учебной мастерской. Такова была Петербургская студия Вс. Э. Мейерхольда, помещавшаяся вначале на Троицкой, в зале Павловой, а потом переехавшая на Бородинскую. В перспективе Мейерхольда манило создание театра-студии.

Прежде чем перейти непосредственно к воспоминаниям о студии, я хочу закончить свой рассказ о работе Мейерхольда с актерами, как я мог это наблюдать сам.

Мейерхольд не давал рецептов ни в работе над ролью, ни в режиссуре. Мы учились у него на образцах его режиссерской работы.

Свои замыслы Мейерхольд не излагал в формулировках. Замысел он раскрывал путем описаний, сравнений, литературных, музыкальных ассоциаций, реминисценций, находил острые подсказы деталей, яркие примеры, возбуждал фантазию. Представление о будущем спектакле или роли возникало в сознании актеров непроизвольно. Мейерхольд давал обильную пищу актерскому воображению.

Главным для Мейерхольда было свое видение пьесы, эпохи будущего спектакля. Чтобы запечатлеть видение спектакля на сцене, ему не годились никакие готовые наборы сценических красок. Отсюда развивалось его неистощимое новаторство в области формы. Сегодня Мейерхольд выступал как гурман формы, завтра мог быть аскетом.

У Мейерхольда не было разделения процесса создания роли на два периода: психологического освоения содержания роли и воплощения роли в художественную форму.

Самочувствие актера в роли шло от найденной им для данной роли формы. Мейерхольд требовал «по-театральному уметь зажить на сцене».

«*По-театральному зажить на сцене*» и называлось *театральной игрой* в отличие от натуралистической имитации переживаний.

{119} Театральная игра — сценическое действие актера в сфере воображаемой жизни — так воспринимали мы Мейерхольда.

Для того чтобы актер мог свободно проявить себя в роли, Мейерхольд вооружал его соответствующей техникой. Творчество актера он сравнивал с творчеством пианиста, владеющего техникой пианизма.

Мейерхольд решал сценическую задачу всегда в определенном приеме (например, в приеме гротеска, трагического фарса, патетической романтики, урбанизма), подсказывал стилистическую манеру исполнения (например, в манере Калло, в традициях спектаклей XVII и XVIII веков, в стиле русского балагана, французской арлекинады), давал физические приспособления (например, диалог «на гигантских шагах», под игру на гармонике, монолог с упражнениями на рояле, сцена на переодевании), вводил музыку «для настроения», создавал обстановку, эмоционально действующую на актера (например, свечное освещение, импровизационный наряд актера, комбинацию станков и лестниц и т. д.), начиная с первых репетиций на сцене.

Репетировал Мейерхольд обычно отдельными эпизодами, всегда тщательно их отрабатывая и часто применяя свой замечательный показ.

Эпизоды сводились в акты, акты в спектакль, незадолго до премьеры, уже в оформлении. Большое значение Мейерхольд придавал хронометражу спектакля.

С момента ухода из Художественного театра Мейерхольда всегда окружала группа близких ему актеров. С этой группой он и переходил из театра в театр.

Иные отношения складывались у Мейерхольда с его учениками-режиссерами. Если уходы актеров рассматривались им как измена ему и его направлению, то с режиссерами, вчерашними своими учениками, становившимися творчески самостоятельными, Мейерхольд разрывал сам.

Б. Алперс в своей книге «Театр социальной маски» объясняет это глубоко принципиальными соображениями и линией непрерывного роста Мейерхольда.

Бывало, конечно, так, что на крутых поворотах творчества Мейерхольда отпадали от него те из его учеников, кто не выдерживал мейерхольдовского крена. Но основной причиной разрывов была нетерпимость ко всякой иной режиссуре, кроме его, мейерхольдовской. Это выработалось у Мейерхольда в результате долголетней борьбы за утверждение своего направления в искусстве. Заметим, что Мейерхольд, объединяясь с близкими ему писателями (Ал. Блок, Вл. Маяковский, Юрий Олеша), композиторами (А. К. Глазунов, А. Н. Скрябин, Сергей Прокофьев, Д. Д. Шостакович), художниками (Н. Н. Сапунов, С. Ю. Судейкин, А. Я. Головин, В. А. Шестаков), никогда не блокировался с режиссерами левого фронта театрального искусства и всегда представлял свое направление только самим собой. Ученикам в школе и актерам в театре прививалась нетерпимость ко всем другим направлениям (Мейерхольд отделял творчество К. С. Станиславского от Московского Художественного театра. К. С. Станиславского он высоко чтил и считал своим учителем, хотя театральное образование получил у Вл. И. Немировича-Данченко в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества).

{120} Творческая индивидуальность ученика-режиссера интересовала Мейерхольда пока она обогащала его эксперименты, спектакли, театр. И теряла для него всякую ценность, когда заявляла свои права на самостоятельность. Театр Мейерхольда был театром одного режиссера — Мейерхольда. Подобно пчелиному улью, в театре Мейерхольда могла быть только одна царица-матка — сам Мейерхольд.

То, что Мейерхольд не объединял вокруг себя своих учеников-режиссеров, может казаться отрицательным явлением. Для театра, создаваемого Вс. Э. Мейерхольдом, наверное, это так и было. Но для самих учеников вылет из мейерхольдовского гнезда был полезен. Таким путем создавалась плеяда режиссеров — учеников Мейерхольда.

Петербургского периода — В. Н. Соловьев, Ю. М. Бонди, К. К. Тверской, С. Э. Радлов, А. Л. Грипич, Г. Ф. Энритон, И. М. Кролль, А. М. Смирнов, Конст. Державин, В. И. Инкижинов и другие.

Московского периода — С. М. Эйзенштейн, В. Ф. Федоров, И. Ю. Шлепянов, С. А. Майоров, П. В. Цетнерович, Н. П. Охлопков, В. В. Люце, А. Б. Винер, Н. Б. Лойтер, А. И. Рубин, П. В. Урбанович, Захарий Вин, М. А. Терешкович, И. А. Пырьев, С. И. Юткевич, Г. Л. Рошаль, Н. В. Экк, Л. О. Арнштам, Э. П. Гарин, М. М. Коренев, Л. М. Крицберг, Л. В. Варпаховский, Б. И. Равенских, В. Н. Плучек, М. С. Местечкин, японский режиссер Секи Сано и другие.

Можно было учиться у Мейерхольда и не учась непосредственно у него в школе. Так учились у Мейерхольда Е. Б. Вахтангов, Н. П. Хмелев, Бертольт Брехт, Э.‑Ф. Буриан, Жан Вилар, о чем они свидетельствуют сами.

Приведу любопытный факт. Один режиссер называл себя учеником Мейерхольда. Когда его спросили, где он учился у Мейерхольда, он ответил: из зрительного зала.

### Студия Вс. Э. Мейерхольда

Об открытии Вс. Э. Мейерхольдом студии я узнал в середине лета 1913 года от С. М. Бонди. Его брат Алексей Бонди и я, оба студенты, работали в то время в Гатчинском театре миниатюр: он виолончелистом музыкального трио, я художником-декоратором. О Вс. Э. Мейерхольде я знал понаслышке, но видел его постановку «Дон-Жуана» Мольера и восхищался ею.

Говоря о студии Вс. Э. Мейерхольда, нельзя не сказать о семье Бонди. Достаточно того, что все три брата и сестра занимались в студии и были горячими сторонниками Мейерхольда.

Старший брат, Юрий Михайлович — художник и режиссер — оставил ради театра астрономическую науку, младший, Алексей, ставший актером, — биологию. Сергей Михайлович (ныне профессор МГУ) сближается с композитором М. Ф. Гнесиным и разрабатывает с ним музыкальное чтение в драме. Сестра Наталия — артистка. В атмосфере дома Бонди воспитывалось у нас трепетное отношение к искусству.

В доме Бонди зарождались многие творческие проекты, сочинялись и репетировались пантомимы, обсуждались животрепещущие театральные новости, устраивались семейные концерты.

{121} Мейерхольд был близок семье Бонди.

Юрий Михайлович посвятил меня в план создания Нового театра через студию Вс. Э. Мейерхольда.

Долго не решался я идти знакомиться с Мейерхольдом, хотя меня и заинтересовала его студия. Наконец (это было в 1913 г.) в один из сентябрьских вечеров С. М. Бонди привел меня в студию (занятия здесь происходили три раза в неделю, с четырех часов вечера в театральном здании «Зала Павловой» на Троицкой улице, 13). Мейерхольда мы ждали в небольшой передней. Он быстро вошел, быстро снял пальто, сунул мне суховатую руку и что-то сказал, а что — я не разобрал, и ушел. Так я был принят в студию.

Главное требование к поступающим заключалось в их безоговорочной вере и верности тому направлению в искусстве, которое возглавлял Мейерхольд. Испытания, обычного при приеме в театральные школы, здесь не было. Отбор производился в процессе занятий. Состав студии, или, как она официально называлась (только на бланках), «Музыкально-драматическая школа Вс. Э. Мейерхольда (студия Вс. Э. Мейерхольда)», был велик и текуч. Прием и отсеивание проходили в течение всего учебного года. После предварительной беседы с кем-либо из сотрудников Мейерхольда назначалась встреча с ним самим, писалось заявление — этим заканчивался прием. Отсеивание было еще менее официально. Вернее, это было самоотсеивание. Чтобы учиться в студии, надо было быть замеченным Мейерхольдом, а для этого следовало как-то проявиться, показать себя. Незамеченные просто переставали приходить в студию.

У Мейерхольда не было педагогической заботы о всех пришедших учиться к нему. Тех же, кто выдвинулся, он окружал вниманием, занимался ими, вводил в основную группу. Зачастую захваливая ученика, Мейерхольд не считался с тем, как это отразится на дальнейшем развитии его дарования. А это нередко мешало творческому росту.

На первых порах я затерялся среди множества учащихся, добросовестно посещал занятия, но пребывал «у воды», в массовках.

Однажды занимавшаяся в старшей группе студии артистка театра «Кривое зеркало» Анна Гейнц предложила мне участвовать с ней в пантомимической сцене. Пантомима репетировалась только в общих чертах, а остальное предоставлялось импровизации. Наступил вечер показа пантомимы. Мейерхольд, в окружении всей студии, сидел на сцене. Зал, как всегда во время занятий, был очищен для представлений. В зале стоял станок с лестницей. Сценария пантомимы я не помню. Помню лишь, что у Гейнц были газовые покрывала, она помещалась на станке, а я внизу у лестницы. Заиграла музыка Я обычно в упражнениях скромничал, а тут осмелел и отдался игре.

Когда закончилась пантомима, раздались бурные аплодисменты. Мейерхольд встал и начал говорить обо мне. Так я выдвинулся и был замечен Мастером.

Мейерхольд умел привлекать к совместной работе творчески интересных людей и умело их использовал. Вести занятия в студии он пригласил Ю. М. Бонди, С. М. Бонди, М. Ф. Гнесина, В. Н. Соловьева. Соловьев привел в студию К. А. Вогака.

Эти преподаватели — соратники Мейерхольда — вели занятия в руководимых ими классах автономно.

{122} Композитор М. Ф. Гнесин, мудрый и ласковый человек, сотрудничал с Мейерхольдом еще в студии на Жуковской в 1908 – 1910 годах, где и начал вести свой класс «Музыкальное чтение в драме». Теперь это было продолжение начатого. Занимался с нами помощник М. Ф. Гнесина С. М. Бонди, так как Гнесин часто отсутствовал. Я воспринимал музыкальное чтение как стремление упорядочить сценическую речь актера и перевести ее из плана натуралистического в план искусства. На анализе стихотворных ритмов изучались музыкальные основы речи. Условные интонации чтения стихов записывались нотными знаками. Готовился отрывок из «Антигоны» Софокла (Антигона — В. Н. Клепинина и хор — ученики студии).

Занятия музыкальным чтением не связывались с другими занятиями в студии. Мне казалось, что в музыкальном чтении есть какая-то искусственность. Это ни пение, ни чтение. Скорей, речитатив. А для овладения речитативом нужна музыкальная грамота; у большинства занимающихся ее не было. Теперь мне ясно, что игнорирование живой речевой интонации, не вмещающейся в нотные знаки, создавало впечатление искусственности. Эксперимент М. Ф. Гнесина и С. М. Бонди принес нам ту пользу, что развивал музыкальность речи и ее ритмичность. Через год занятия музыкальным чтением прекратились.

В классе «Техника стихотворной и прозаической речи» у Вогака мы получали понятие о метрике и ритмике стиха, представление о построении и гармонии стиха, ритмической особенности прозы.

Ю. М. Бонди вел занятия по классу «Изучение вещественных элементов театральных представлений, устройство, убранство, освещение сценической площадки, наряд актера, грим и предметы в его руках». Эти занятия расширяли круг наших сведений о театре, воспитывали вкус и были настолько связаны с занятиями Мейерхольда, что он привлек Ю. М. Бонди к своей работе как сорежиссера.

Для Мейерхольда Ю. М. Бонди был не только преподаватель его студии, художник его постановок пьес А. Блока, участник его журнала «Любовь к трем апельсинам». Ю. М. Бонди был авторитетным советчиком Мейерхольда во всех вопросах руководства студией.

Ю. М. Бонди был идеологом направления в искусстве, возглавляемого Мейерхольдом, последовательным, ортодоксальным. Его зоркий глаз подмечал любое отклонение в сторону, любую неточность в формулировке. Одним словом, Ю. М. Бонди был «недреманое око» студии.

Основными классами являлись: класс Вс. Э. Мейерхольда — «Движение на сцене» и класс В. Н. Соловьева — «Приемы сценической игры Commedia dell’arte».

Эрудиция В. Н. Соловьева была весьма обширна. Он был знатоком истории мировой драматургии и театра — от древней аттической комедии до наших дней. Соловьев тонко чувствовал и современное искусство, выступая со статьями о новейших театральных постановках. Художник-фантаст, он вносил в жизнь студии неповторимое своеобразие.

Вел занятия Соловьев с увлечением, горячо. Много показывал и на ходу многое сочинял. В лекциях и практических занятиях у Соловьева, разыгрывая сценарии Commedia dell’arte, мы постигали основные законы театра, сценической композиции, учились овладевать сценическим пространством, строить мизансцены. На занятиях у Соловьева мы овладевали элементами {123} режиссуры, актерского мастерства, сценической техникой. Мы осваивали podus decaricus — основные движения, обязательные для персонажей итальянской комедии масок, — бергамский танец, походку «круазад», театральные парады, интермедии, геометрический рисунок мизансцен, знак отказа, сочетание чета и нечета, jeux du théâtre (шутки, свойственные театру) и т. д. Мы много упражнялись в походках, прыжках, поклонах, палочных ударах, во владении шляпой, плащом, шпагой, пикой, фонарем и другими атрибутами театральных представлений.

Изучение техники Commedia dell’arte не имело реставрационных целей. Comrnedia dell’arte была вспомогательным и наиболее богатым, в смысле театральных традиций, средством изучения законов театра и практического овладения сценической техникой.

Для Мейерхольда класс Соловьева являлся как бы ступенью к его занятиям.

Необходимо остановиться на организационном устройстве студии.

Все вопросы студийной жизни решал Мейерхольд. В совещательном плане он собирал преподавателей: М. Ф. Гнесина, В. Н. Соловьева, Ю. М. Бонди, С. М. Бонди, К. А. Вогака. На совещания привлекались Б. В. Алперс и я. По существу, это была та группа людей, которая помогала Мейерхольду в руководстве студией.

Алперс, заканчивавший Петербургский университет, состоял литературным секретарем студии. Он активно участвовал в ее создании.

После того как я выдвинулся и стал часто выступать в пантомимах и импровизациях, Мейерхольд приблизил меня к себе, ввел в свою семью, и началось на долгие годы мое сотрудничество с ним. Вместе с Алперсом, с которым я был тогда дружен, мы стали младшими соратниками Мейерхольда. На меня возлагались организационные обязанности (по приему в студию, наблюдению за порядком работ и т. п., вплоть до подыскания нового помещения на Бородинской и переселения туда студии).

При мне в составе студии числилось что-то около ста человек учащихся. Необходимо было их организовать. Тогда и произошло групповое деление студии.

Основная группа учащихся, называвшаяся «ядро», состояла из проявивших себя и замеченных Мейерхольдом студийцев. «Ядро» было в центре внимания Мейерхольда и всей студии — активно занималось, участвовало в показах и выступлениях[[16]](#footnote-17).

Бок о бок с «ядром» занималась старшая группа — «актерский класс». В нее входили актеры петербургских театров, ранее работавшие с Мейерхольдом, молодые актеры Александринского театра. Старшая группа работала над пантомимами и пьесами. Часто старшая группа и основная группа («ядро») выступали совместно[[17]](#footnote-18).

{124} Большую часть студии составляла группа переменного состава. В нее входили вновь принятые, те, кто еще не проявил себя или не мог проявить. Были здесь и перебежчики из других театральных школ, пришедшие разведать, что делается у нас, и просто любопытные, посещавшие студию ради моды.

Была в студии еще почетная группа «содействующих», состоявшая из видных деятелей искусства и литературы, сочувствовавших идеям Мейерхольда. Эти лица были гостями студии и на ее работу не влияли, но своим вниманием поднимали авторитет студии. Приход в студию почетных гостей повышал тонус занятий, особенно когда за рояль садились знаменитые композиторы.

Незабываем подъем, с каким мы импровизировали под музыку А. Н. Скрябина, исполняемую на рояле самим композитором.

В числе содействующих были: поэты — Александр Блок, Валерий Брюсов, Вячеслав Иванов, Владимир Княжнин, Михаил Кузмин, Валентин Парнах; композиторы — А. К. Глазунов, А. Н. Скрябин; художники — А. Я. Головин, Борис Григорьев, В. И. Шухаев; артист Ю. М. Юрьев; дирижер М. П. Бихтер; искусствоведы — Е. А. Зноско-Боровский, С. С. Игнатов, К. М. Миклашевский, Конст. Эрберг.

Студия с полным правом могла называться вольной мастерской, где преподаватели в учащиеся отнюдь не были менторами и школярами. Мастера и ученики в равной мере проявляли свою творческую инициативу.

Студия стала в Петербурге центром новых театральных исканий. Посещение занятий студии в среде художественной интеллигенции считалось весьма фешенебельным. Приезжавшие в Петербург иностранные знаменитости находили необходимым побывать в студии (Макс Линдер, Маринетти). Мода на студию была так велика, что мешала занятиям, отнимая значительное время на показы. Отдельные группы студийцев приглашались на званые вечера, где выступали наряду со знаменитостями столицы. Надо сказать, что при нашей демократичности, нам претили подобные выступления. Мы, студийцы, видели, как бесилась буржуазная публика на {125} блоковских спектаклях, поставленных Мейерхольдом, на концертах при исполнении «Поэмы экстаза» Скрябина, на выступлениях Вл. Маяковского, освистывая новое в искусстве.

Старостой студии (от учащихся) в мое время была Л. Д. Блок (Басаргина), студийка «актерского класса», жена знаменитого поэта Александра Блока, дочь великого русского ученого Д. И. Менделеева.

Надо отметить, что Мейерхольд и все преподаватели работали безвозмездно (небольшая плата, вносимая студентами — вначале пять, потом десять рублей в месяц, — шла на оплату аренды и содержание помещения аккомпаниатора, приобретение предметов сцены). Но это не было филантропией со стороны Мейерхольда и преподавателей. Им студия была так же нужна, как и обучающимся. Мейерхольд много экспериментировал. Здесь он пробовал свои сценические новации. И для всех других педагогов студия была экспериментальной творческой лабораторией.

Класс Вс. Мейерхольда назывался: «Движение на сцене». Но, по существу, это был класс актерского и режиссерского мастерства.

Начинал Мейерхольд с техники сценического движения, жеста, владения предметами на сцене. Упражнения переходили в этюды, из этюдов возникали пантомимы. Так, из упражнения «Стрельба из лука» возник этюд «Охота», а затем пантомима, в которой тренировались все «поколения» студии. Ряд упражнений и этюдов сделались «классическими» и позднее вошли в преподавание биомеханики.

Приносимые из класса В. Н. Соловьева знания о сценических законах, мизансценах, приемах игры актера мы использовали вне рамок Commedia dell’arte, как основу современного актерского мастерства.

Затем стали создаваться свои, сочиненные нами самими пантомимические пьесы. Один или несколько лиц сочиняли сценарий, эти лица подбирали исполнителей и режиссировали. Большую роль играла импровизация. В некоторых случаях создание пьесы начинали Мейерхольд или Соловьев. Самостоятельно подготовленные работы показывались Мастеру, корректировались им, а затем выносились на просмотр.

Первой пантомимой, в которой я участвовал, была сочиненная Анной Гейнц «Трое», потом подготовили с Бонди «Старухи», изобиловавшую {126} комедийными положениями и любовными ситуациями. Совместно с Соловьевым и Писаревским я составил и участвовал в пантомимах «Паноптикум», где действовали оживавшие восковые фигуры, затем в «Клеопатре» Кроля. Первой моей самостоятельной постановкой была гротесковая пантомима «Король вырастающий».

Подготовка пьес-пантомим выявляла в нашей среде режиссеров, раскрывала индивидуальности актеров. Постепенно в студии складывались небольшие группы, объединенные общностью взглядов, приемов игры, стилистической манерой: исполнения. Образование таких групп получило организационное закрепление. Основная группа («ядро») и старшая группа («актерский класс») поделилась на творческие группы — «Гротеск», «XVIII век»; намечалось создание античной группы.

Я входил в группу «гротеска» и работал большей частью с Алексеем Бонди, Натальей Бонди (Наврозовой), Земятчинской, Ильяшенко, Писаревским.

Участникам группы «гротеска» были свойственны острота сценического рисунка, владение контрастами в исполнении, резкое сочетание трагического и комического. В поисках сценической выразительности персонажа утрировалась наиболее существенная деталь его характера или внешности, что создавало неожиданный ракурс в восприятии персонажа зрителем. Гротесковое исполнение включало приемы преувеличенной героики и преувеличенной пародии. Отсюда возникал трагический гротеск («Отелло») и комический гротеск («Старухи»). Участники группы «гротеск» отличались умением быстро схватывать сюжет сценария и свободно импровизировать, владели разнообразием ритмов.

В группе «XVIII века» главенствовал Сергей Радлов. Группа отличалась романтизмом своих сюжетов, мягкостью, изяществом и даже манерностью исполнения. В группу входили Елагин, Ляндау, Трусевич, ставшие затем актерами театра экспериментальных постановок под режиссурой С. Радлова.

Помимо общих занятий по изучению техники Commedia dell’arte выделилась группа, специализировавшаяся в разыгрывании сценариев итальянской импровизованной комедии. В нее входили: Веригина, Кулябко-Корецкая, Ада Корвин, Нотман, Цветаева и другие. Импровизируя на заданные сюжеты, участники этой группы четко соблюдали традиционную геометричность мизансцен, каноны Commedia dell’arte. Роли исполнялись в приемах масок. Полюсами в манере исполнения были: сентиментальная чувствительность влюбленных и буффонада zanni — слуг просцениума, в изобилии уснащавших представление «шутками, свойственными театру». Добиваясь определенного стиля исполнения, импровизаторы иногда впадали в стилизацию.

На занятиях Мейерхольд вызывал поименно несколько человек и давал им тему. Подготовка (наметка сценария, распределение ролей, договоренность о мизансцене, выбор аксессуаров) занимала не более трех-пяти минут. Сработавшиеся в импровизациях студенты чаще вызывались вместе.

Интересна запись об импровизации на тему «Отелло» в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1914, кн. 2). На одном из классов гротесковой группы присутствовал Маринетти. Он предложил группе лиц, показавших ему «“Клеопатру” (три действующих лица и четыре “слуги просцениума”), {127} тему “Отелло” для представления ex improviso. Ученики, сговорившись в течение трех минут (не уходя с “площадки”) об основных этапах трагедии, разыграли сцену, длившуюся также не более трех минут и давшую экстракт шекспировской трагедии».

К этой записи я могу прибавить то немногое, что сохранила память. Вспоминаю отдельные моменты своего исполнения роли Яго: как следил из-за занавеса за Дездемоной и Отелло, когда они оставались вместе, как с колен поднял оброненный Дездемоной платок и посмотрел вслед Дездемоне и опять на платок, как взмахнул этим платком перед Отелло и тот схватил его. Импровизировали «Отелло» трое: Писаревский — Отелло, Ильяшенко — Дездемона, Гриппич — Яго. Сюжет нами, по наитию, был упрощен. Нить интриги вел один Яго. Слуги просцениума при помощи тюлевых занавесей выделяли действующих актеров, умерших покрывали черным плащом.

Старшая группа («актерский класс») кроме импровизаций и пантомим работала над русскими водевилями, испанской драмой («Врач своей чести» Кальдерона). Старшая группа была занята в пьесах Блока — «Незнакомка» и «Балаганчик».

В студии Мейерхольд был непререкаемым авторитетом. Ему поклонялись, но не пресмыкались перед ним, не отягощали обожанием и даже нельзя сказать, что любили, а именно поклонялись. Для некоторых Мейерхольд был кумиром и в искусстве и в жизни.

В студии Мейерхольд многое черпал для своих постановок. Так, в работе над пантомимами он нашел постановочный материал для «Маскарада», игровые приемы студии были использованы им в «Незнакомке» и «Балаганчике». В этих спектаклях он занимал студию.

Добившись участия в «Маскараде» студийцев, Мейерхольд сделал смелый шаг. Это не был обычный набор статистов для массовых сцен. Под сень императорского Александринского театра, где Мейерхольду приходилось отвоевывать каждый шаг, входил сплоченный отряд его учеников.

Мы понимали, что своим участием в «Маскараде» укрепляем творческие позиции нашего учителя, и довольно быстро освоились в стенах знаменитого театра, среди его артистов, доселе казавшихся нам недосягаемыми. В «Маскараде» студийцы вели пантомимы первого плана на маскараде и на балу. Нину и баронессу Штраль играли актрисы из старшей группы студии — Коваленская и Тиме. Я исполнял пантомимическую роль Арлекина в сцене потери Ниной браслета. Преследуя Маску (Нину), Арлекин садился рядом с ней на банкетку у авансцены, пытался ее обнять, заглянуть в лицо. Маска вырывалась. Арлекин хватал Маску за руку и при этом срывал с ее руки браслет. Маска, а за ней Арлекин терялись в толпе. На паркете просцениума оставался браслет.

Репетиции «Маскарада» явились для нас замечательной сценической практикой и не менее замечательными уроками режиссуры. Мы присутствовали при создании таких шедевров мейерхольдовской режиссуры, как проход Нины после пения романса под аплодисменты светской черни в белых лайковых перчатках.

Мейерхольд как учитель сцены дал нам очень много. При этом нельзя не учесть того, что во многих отношениях наш учитель шел ощупью, что он не имел и не признавал стандартной программы.

{128} Мейерхольд и мы, его ученики, готовились к созданию Нового театра. Были мечтания о театре пантомимы, но была и большая *мечта о Народном театре*.

Мейерхольд в своем стремлении к современному народному театру черпал основы его в источниках народного театра прошлого: в русском балагане, итальянской Commedia dell’arte, японском театре «Кабуки», в Шекспировском театре, в испанском театре эпохи Возрождения, в русском театре 30‑х и 40‑х годов XIX века (Пушкин, Гоголь, Лермонтов). Такая программа широких масштабов выдвигалась Мейерхольдом против ограниченности литературного и бытового натуралистического театра, насаждавшегося в России в то время. Вместе с тем эта программа знаменовала отход Мейерхольда от символистов. Как известно, Мейерхольд начиная с 1911 года осуществлял постановки пьес Льва Толстого, Островского, Лермонтова, Сухово-Кобылина, Грибоедова, Гоголя, Маяковского.

Кроме занятии в студии Мейерхольд вел с учениками беседы. Он рассказывал о Станиславском и Дузе, иногда делился замыслами своих постановок. Давал и практические советы: ставя спектакль, надо сделать начало, финал и две‑три ударные сцены. Остальное образуется. Или: нельзя начинать новую сцену, не закончив предыдущую так, чтобы каждая сцена в отдельности была завершена и между ними был воздух. Мейерхольд приучил меня к пунктуальности в репетициях, записях, заданиях. У Мейерхольда был бумажник, где на отдельных листках хранились разные записи. Он каждый день сортировал листки, уничтожая отработанные, вкладывал новые с очередными заданиями.

С началом войны 1914 года все, что делали мы в студии, показалось таким далеким от жизни, от переживаний страны, что я решил уйти добровольцем в Действующую армию.

За время прохождения военного обучения в Петрограде до отправления на фронт я бывал в студии еженедельно, но уже в качестве наблюдателя. В конце лета 1915 года я уехал на фронт. После этого я видел работу студии в редкие приезды с фронта в отпуск. Но тем более все изменения в ней бросались мне в глаза.

Что же произошло за это время?

Осенью 1914 года студия переехала на Бородинскую. После летнего перерыва там возобновились занятия. Открылся совместный класс Мейерхольда и Соловьева. Пришли новые ученики. Создавались новые пантомимы. Велись занятия по речи с Е. М. Мунт.

Все работы Студии этого периода, по существу, были подчинены одной цели: развитию актерского мастерства и режиссерских приемов. Jeux du théâtre становится основным принципом творчества студии.

Как итог совместной работы Мейерхольда и Соловьева 12 февраля 1915 года был дан первый открытый вечер-показ работ студии (интермедия Сервантеса «Саламанкская пещера», этюды и пантомимы).

Я был зрителем.

Вечер вызвал большой интерес публики и многочисленные отклики в печати. Рецензии писали видные критики — Любовь Гуревич, Зигфрид (Старк), Евг. Зноско-Боровский и другие. Мейерхольд в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1915, кн. 1 – 2 – 3) полемизировал с ними.

Первого марта 1916 года работа в студии прерывается до осени. По возобновлении занятий внешне все идет по-прежнему.

{129} Однако Мейерхольд не был спокоен.

В начале 1915 года у него происходит разрыв с Юрием Бонди (все четверо Бонди оставляют студию). Затем в феврале 1916 года происходит разрыв с В. Н. Соловьевым.

М. Ф. Гнесин уехал на юг. К. А. Вогак был мобилизован. Е. М. Мунт прекратила занятия.

Мейерхольд остался один.

Тревожил Мейерхольда и зритель.

В один из приездов с фронта я был на закрытом вечере студии и, как сейчас, помню, что говорил Мейерхольд. Электричество было потушено, горели свечи. Мейерхольд сидел на подоконнике. Он говорил, что буржуазная публика его не понимает, а вот прием выступлений студии в лазаретах показывает, что солдаты (подразумевается народ) понимают его.

Мысль о Новом театре все время занимает Мейерхольда. Но в его полемике с критиками, в его высказываниях того времени, в беседах, которые он вел со мною, чувствовалось смятение. Часто Мейерхольд обрывал разговор, сжимал голову руками и говорил, что ему тяжело.

Провозглашая свое стремление к Новому театру, ища опоры в народном зрителе, открещиваясь от стилизаторских тенденций в работе студии, выдвигая полемические заслоны против критиков, Мейерхольд все же не мог разрешить противоречие между мечтой о Новом театре и реальной возможностью воплотить мечту в жизнь. Прежде всего потому, что сам он не мог увидеть будущего Нового театра, что не свободен был еще от прошлых эстетических увлечений и привязанностей, что остался в одиночестве без своих соратников и студия для него потеряла то значение, которое имела раньше.

Студия, лишившись всех руководителей, кроме Мейерхольда, продолжала существовать вплоть до осени 1917 года. Мейерхольд один не мог заменить отсутствующих преподавателей. Кроме того, он мало отдавал времени студии.

В студии занимались уже новые ученики. Среди них выдвинулись В. В. Дмитриев, В. И. Инкижинов и И. М. Кролль. Из прежнего состава оставались неизменная А. И. Кулябко-Корецкая и некоторые «старые» студийцы. Большинства же из них в студии уже не было.

И вот происходит то, что раньше было немыслимо: поднимается бунт студийцев. На общем собрании (дань революционному времени) Мейерхольду предъявляется обвинение в том, что он мало уделяет внимания студии, что отсутствует преподавание ряда дисциплин, в том числе сценической речи, что из них готовят дилетантов, которые не смогут работать ни в одном театре.

В записях Мейерхольда есть modus vivendi между ним и студийцами: возвращаются в студию Бонди, приглашается преподавателем С. Э. Радлов; В. Н. Соловьеву в предложенном списке Мейерхольд ставит минус. Меня он записывает в число художников студии.

Студия вновь вдохновляется прежней мечтой о создании Нового театра и реорганизуется в Студийный театр. Приступают к постановке «Театра чудес» Сервантеса (режиссер И. М. Кроль, художник В. В. Дмитриев).

Подошли последние дни октября.

Свершилась Великая Октябрьская социалистическая революция.

{130} Мейерхольд перестает бывать в студии; репетиции «Театра чудес» одна за другой отменяются, занятия прекращаются.

В 1918 году педагогическая секция театрального отдела Народного комиссариата по просвещению созвала совещание, посвященное театральному образованию. Представителем студии Вс. Э. Мейерхольда явилась А. И. Кулябко-Корецкая, хотя студия фактически уже не существовала.

Накопленный студией большой творческий опыт лег в основу создания первых в стране режиссерских курсов — Курсов мастерства сценических постановок, открытых в Петрограде летом 1918 года.

### Блоковский спектакль 1914 года

«Незнакомку» Мейерхольд задумал ставить еще летом 1912 года. Когда он поделился этой мыслью со своими соратниками по Териокскому театру Юрием и Сергеем Бонди и те попросили его рассказать, как будет осуществлена им постановка пьесы Блока, Мейерхольд вместо ответа только усмехнулся.

Свой замысел он осуществил через два года. Весной 1914 года «Незнакомка» шла впервые. Вместе с «Незнакомкой» в блоковский спектакль был включен «Балаганчик».

Известие, что Мейерхольд собирается ставить эти пьесы, было встречено в студии восторженно. Пьесы Блока «Незнакомка» и «Балаганчик» воспринимались там, как драматургические откровения.

В спектакле была занята вся студия: некоторые студийцы в ролях, а все другие выходили слугами просцениума.

В спектакле за будничной реальностью жизни персонажей открывался скрытый мир их мечты и тоски о прекрасном. В окружении обывательской пошлости, мерзких помыслов, ученого филистерства мечта разрушалась. Оставалась лишь тоска по утраченной мечте, но и она находила среди мещанства свое применение. Поэт перерабатывал ее в модные стихи. Звездочет делал темой доклада в астрономическом обществе, Семинарист топил ее в пиве.

Если бы Мейерхольд ставил «Незнакомку» лет на шесть-семь раньше, в период работы в театре В. Ф. Комиссаржевской, то, наверное, это был бы спектакль волшебных грез. Но теперь Мейерхольд был совсем другой. Постановкой блоковского спектакля он отрицал свое прошлое, связанное с увлечением символизмом.

Конечно, было бы странно думать, что Мейерхольд обратился к приемам психологического театра, которые были столь же чужды драматургии А. Блока, как и бытовой театр.

Мейерхольд нашел свое решение. Вот что таила в себе его загадочная усмешка в Териоках.

Мейерхольд дал реальное истолкование «видениям» Блока, введя их в сферу иронического гротеска. Поэтический элемент пьесы, ее волшебная, грезовая оболочка предстала в спектакле как идеалистическая иллюзия, {131} самообман людей, наивно верящих в мечту, оторванную от жизни. Поэтичность, возвеличивающая героев пьесы, в интерпретации режиссера обратилась в иронию. А пошляки в уличном кабачке и в буржуазной гостиной, показанные в гротеске, приобрели значение социальной силы мещанства. Они как саранча подавляли своим множеством, пожирали всякую мечту о прекрасном. Все, что выходило за пределы их куцего понимания, получало кличку «мечтатель». Противопоставление обывателей и мечтателей проходило через весь спектакль (Собутыльник — Семинарист, Господин в котелке — Поэт, Жорж — Миша).

Мейерхольд уловил сарказм произведения Блока. Но сам Блок, настроенный по отношению к своей пьесе на поэтический лад, не сразу воспринял спектакль Мейерхольда.

Когда часть публики в зрительном зале неистовствовала, мы знали, что перед нами обыватели и мещане, узнавшие себя на сцене, что возмущаются они не только спектаклем, новой его формой, но обличением их пошлой, обывательской жизни, срыванием фиговых листков мещанской добродетели. Были и такие, которые ратовали за поэта Блока. Они вопили, что Мейерхольд лишил Блока лирического целомудрия.

На блоковских спектаклях студийцы впервые столкнулись с театральным зрителем (раньше они выступали перед благожелательной аудиторией в студийных условиях). Бурные аплодисменты одной части публики и свист другой возбуждали в них чувство борцов за свое искусство.

В постановке пьес Блока Мейерхольд осуществлял принципы своих студийных экспериментов и наметил далеко идущие перспективы новых театральных исканий.

Прежде всего это касалось устройства сцены. Сцена была выведена из обычной коробки с рампой и занавесом. Спектакли шли в зале Тенишевского училища на Моховой улице (где позднее находился Ленинградский ТЮЗ). Здесь, как часто это бывало у Мейерхольда, он использовал представившиеся ему возможности для реализации своих замыслов.

Полукруглый зал Тенишевского училища имел амфитеатр, опоясывающий партер. Из партера Мейерхольд убрал стулья и таким образом создал открытую со всех сторон основную сценическую трехмерную площадку. Находящаяся за ней на возвышении небольшая сцена, похожая на оркестровую раковину, была соединена с основной площадкой двумя боковыми лесенками. Справа и слева от лесенок, вдоль прямой стены шли широкие проходы с выходом в фойе. Эти проходы, как и средний проход в амфитеатре, Мейерхольд использовал для действия.

Художник спектакля и сорежиссер Мейерхольда Юрий Бонди установил у границ сценической площадки мачты, соединенные тросами, по которым скользили занавесы и фонари, ввел тюли на бамбуковых шестах, впервые использовал движущуюся конструкцию.

В блоковском спектакле студийцы применили на практике полученные ими в студии знания и навыки. Может быть, большей школой, чем участие в спектакле, были для них репетиции Мейерхольда, проходившие с огромным подъемом, с подлинным вдохновением.

Спектакль создавался не только с участием студийцев, но в значительной доле и их руками, так как они сами красили ткани, лепили бутафорию, шили костюмы и т. п. Началось это с того, что когда принесли бутафорию, сделанную в мастерских Александринского театра, Мейерхольд и Юрий {132} Бонди забраковали ее за натурализм. Тут же Юрий Бонди смастерил из красной папиросной бумаги раков, которых выносили в спектаклях. Принесенные из мастерских фонари были аляповаты, тускло покрашены. Стали сами делать фонари, а потом красить занавесы, нашивать блестки звезд на тюль, шить костюмы и т. д. Работа шла после репетиций, далеко за полночь.

Оформление было слитно с режиссерским замыслом, оно выражало режиссерское раскрытие пьесы, истолкование «видений», трактовку действующих лиц.

Одним из существенных элементов, которым предопределялось зрительское восприятие иронического гротеска, были бутафорские носы на лицах исполнителей. Этот шутовской прием (а у некоторых персонажей и цветные парики) делал реалистическое и даже бытовое поведение действующих лиц утрированным, подчеркивающим их отрицательные качества.

Только Незнакомка, Голубой, Поэт, Звездочет были без «носов» и также, кажется, хозяйка и гости в третьем «видении».

Костюмы, как и подсказанный Блоком голубой вицмундир Звездочета, подчеркивали характеристику персонажей пьесы. Во втором «видении» Звездочет появлялся в черном плаще и цилиндре, Голубой — в голубом плаще, Незнакомка — в черном шелковом платье, большой шляпе «с траурными перьями»; костюмы всех других действующих лиц были сугубо бытовые. У посетителей кабачка: пиджаки, пальто, сапоги, картузы, платки, широкополые шляпы и т. п. Половой в белых рубахе и штанах. У гостей в большой гостиной комнате — модные платья, безукоризненные смокинги, визитки.

Прежде чем говорить, как были одеты слуги просцениума, необходимо сказать об их участии в спектакле. Действие слуг просцениума не было техническим моментом представления. Слуги просцениума вели как бы аккомпанемент к действию актеров. То они создавали иллюзию падения звезды с небосвода, то на мосту окутывали актеров вуалями, изображавшими снег, то освещали рампой большую гостиную комнату, начинали парадом спектакль, в антракте вступали в общение с публикой, создавали гул и шумы, вносили в спектакль праздничную театральность.

Слугой просцениума вместе со студийцами выходил и сам Мейерхольд. Все действия слуг просцениума были тщательно разработаны и прорепетированы с точностью балета. Их костюмы давали свободу движений и подчеркивали положение тела. Широкие рукава освобождали руки для игры с вещью. Хитон покроя кимоно и шаровары легко облегали фигуру во всех ракурсах. Поясницу стягивал широкий пояс. Костюмы эти голубовато-серого цвета шились из крепдешина. Лица слуг были прикрыты черными полумасками. Здесь сказалось влияние японского театра «Кабуки», которым тогда увлекался Мейерхольд.

Внимание зрителя, входившего в необычный для него театральный зал, привлекало прежде всего яркое пестрое пятно на синем ковре, который покрывал всю сценическую площадку. Спущенный сверху фонарь освещал это пестрое пятно.

К началу спектакля на сценическую площадку выходили слуги просцениума. Они поднимали пеструю накладку с ковра и торжественно уносили ее. Фонарь шел вверх и гас.

{133} Этим парадом зритель подготовлялся к театральному представлению.

В полутьме, под звуки литавр, сопровождавших все перемены и вызывавших какое-то тревожное ожидание, шло приготовление к первому «видению».

Причудливыми тенями выходили и занимали свои места актеры. Они сами выносили мебель и реквизит. Посреди сцены садился на пол суфлер. Позади, на больших бамбуковых шестах, слуги просцениума поднимали серо-зеленый занавес, служивший задником кабачка. С двух сторон сдвигался прилавок.

Когда под неясный гул посетителей кабачка сцена наполнялась бледным зеленоватым светом, из причудливых теней возникало первое «видение» «Незнакомки». И хотя все делалось на глазах зрителей, это воспринималось как чудесное превращение.

«Уличный кабачок» размещался на основной полукруглой сценической площадке. Прилавок и на нем бутылки, стаканы, разные закуски, посудина с вареными раками. За пятью столиками сидели, пили, ели, обнимались, целовались, бранились, хохотали, тосковали посетители уличного кабачка.

Это сборище представляло одну многоликую массу, которая как будто покачивалась: пьяные шатались между столиками, одинокий Посетитель неверной походкой шел к прилавку и начинал шарить в посудине с вареными раками, колесил Человек в пальто, продавая ценную миниатюру, осоловело размахивал руками Семинарист. Носился по кабачку Половой. И под доносившиеся звуки шарманки, казалось, весь кабачок танцует какую-то хаотическую пляску.

Из гула голосов и бормотания, наполнявших кабачок, вырывались диалоги, отдельные выкрики («бри»). Речь велась на уличном жаргоне, с яркостью бытовых интонаций. Причем это достигалось не искусственно, а подбором типажа. В этом случае Мейерхольд исходил из данных актеров, подбирая их на ту или иную роль. Так, для исполнения роли Верлена был взят сотрудник с бородой, очень напоминавший поэта.

Мейерхольд достигал выразительности сочетанием разнообразных типажей, так сказать, инструментовкой ансамбля исполнения.

Создавалась кабацкая атмосфера — реальная по своей жизненной достоверности и фантастическая (не забудем «носы») по своей страшной нелепости. И в этой атмосфере безнадежно звучала человеческая драма Семинариста.

Появлялся в кабачке Поэт — в контрасте ко всему кабацкому окружению. Его мечта о прекрасном ассоциировалась с тоской Семинариста.

На последних словах Поэта: «Небо открылось. Явись! Явись!» — шло затемнение: задник наклонялся вперед и покрывал весь кабачок. Из‑под занавеса, уже невидимо для зрителя, уходили актеры и уносили все, что было на сцене. Занавес обратной белой стороной расстилался по всей площадке, и теперь зритель в сумерках ночного света видел снежное пространство, над которым возникал крутой горбатый мост, а за мостом — густое синее небо с мерцающими звездами. Это соединялись выдвинутые из правого и левого прохода конструкции моста, а за ним слуги просцениума поднимали на бамбуках синий тюлевый занавес с нашитыми на нем золотыми блестками. Так возникало второе «видение» — «Темный пустынный мост через большую реку». На мосту стоял Звездочет.

{134} Как в возникновении первого «видения», так и здесь, зритель был во власти волшебного превращения. И не требовалось ни занавеса, ни рампы, никакой имитации и технической сложности. Иллюзия создавалась чарами театральности.

Несколько приглушенные, но по-блоковски взволнованно-напевные голоса Звездочета, Голубого, Поэта, Незнакомки, их неподвижность, мечтательность создавали атмосферу призрачности. Появление разъяренных дворников, Господина в котелке (А. Бонди) еще более подчеркивало отрешенность мечтателей от жизни.

Падающий снег — белые вуали, которые набрасывались слугами просцениума на действующих лиц, — дополнял поэтическое настроение.

Но все это было подготовкой к последующей разоблачительной иронии.

Звездочет (А. Мгебров), устремленный ввысь, и Поэт, углубленный в себя, оба они в перепалке обнаруживали свои истинные, земные пристрастия.

Только Голубой (А. Голубев) с момента своего появления в голубом плаще и до незаметного исчезновения с моста (по приставной лесенке среди тюля) оставался верен голубой, несбыточной мечте автора пьесы.

И как бы в насмешку над этой несбыточной мечтой Незнакомку, принявшую земное имя Мария (Л. Ильяшенко), уводил пошляк, Господин в котелке.

У Блока есть ремарка: «По небу, описывая медленную дугу, скатывается яркая и тяжелая звезда. Через миг по мосту идет прекрасная женщина в черном…» Вот как осуществлялась эта ремарка автора.

На слова Звездочета

Ах! Падает, летит звезда…  
Лети сюда! Сюда! Сюда! —

и, в самом деле, звезда летела по небосводу театрального зала и падала… С особой, возвышающейся сбоку сцены площадки слуга просцениума (К. Шарабова) подымала и вела над залом очень длинный бамбуковый шест, на котором горела бенгальская звездочка, зажженная другим слугой просцениума (А. Грипич). Когда горящая звездочка, медленно описав над затемненным залом дугу, падала вниз, тот же слуга просцениума стремительно проносился через зал, держа в протянутых к звезде руках золотой сосуд, и ловил в него звезду, точно желая сберечь для людей земли чудесный дар неба.

На том месте, где упала звезда, появлялась Незнакомка.

Этому ритуалу падения звезды и появления Незнакомки Мейерхольд уделял большое внимание и тщательно его репетировал.

В конце второго «видения» снова шло затемнение, конструкции моста раздвигались, белый ковер молниеносно уносился слугами просцениума, звездное небо опускалось и тогда открывалось третье «видение»: «Большая гостиная комната».

«Большая гостиная комната» помещалась на маленькой верхней сцене-раковине. Там стояла банальная мебель. Слева — столик с двумя креслами, на столике ваза с бисквитами. Посредине — диван, кресла, стулья. В глубине, справа — рама окна. Вход был из глубины, слева. Вместо стен тюлевые занавесы.

{135} Желая подчеркнуть, что происходящее на сцене будет тривиально и старо, как мир, Мейерхольд зрительно ассоциировал это со старыми приемами театра. Вдоль края сцены-раковины он создал рампу, отделявшую актеров от зрителей. Слуги просцениума, стоя на коленях вдоль сцены, лицом к ней, держали в руках подсвечники с зажженными свечами. Таким образом, получалось комнатное освещение, интимность буржуазного салона.

В третьем «видении» повторялись положения первого «видения», которые вспоминались и по приемам подачи. Речь действующие лица вели на салонном жаргоне, перекликающемся по своему вульгаризму с уличным жаргоном посетителей кабачка. Разговор двух молодых людей, Жоржа и Миши, напоминал разговор Семинариста и Собутыльника. Схожи были и мелкие детали. В корзине с бисквитами копались так же, как и в посудине с вареными раками. Неожиданно врывался знакомый крик: «бри».

Но третье «видение» имело и свое своеобразие. Здесь поэтическое казалось пошлостью, драма превращалась в анекдот (чтение стихов Поэтом, прием Хозяйкой Марии, сообщение Звездочета о докладе в астрономическом обществе). Вместе с Марией уходила из пьесы и мечта. Когда Хозяйка (Л. Басаргина-Блок) говорила: «Ах, молодые люди! Вы спрятали куда-нибудь мою Мэри?» — и шаловливо грозила им пальцем, за окном загоралась звезда.

Свечи импровизованной рампы тушились. Медленно закрывая гостиную, подымался синий занавес с нашитыми на нем золотыми блестками.

Представление «Незнакомки» было окончено.

В антракте резким контрастом к «видениям» «Незнакомки» врывалась интермедия китайчат — уличных жонглеров. Некоторым это казалось причудой Мейерхольда, дававшей пищу критикам, желавшим видеть в спектакле не то, что в нем было.

Одетые художником Юрием Бонди в черные с золотым рисунком одежды, китайчата ловко и весело жонглировали ножами. Это вносило в спектакль шутовской тон (наподобие шутовских сцен у Шекспира) и напоминало зрителю, что он присутствует на спектакле-балагане. Конечно, это был философский балаган.

Затем выбегали слуги просцениума, неся на огромной скатерти апельсины. Не бутафорские, а самые настоящие апельсины, которые они бросали зрителям. Делали они это, озорничая, целились в зрителей, возмущавшихся спектаклем. Не потому ли пришла в голову Мейерхольду выдумка с апельсинами, что в это время рядом в фойе продавали «Любовь к трем апельсинам». Журнал Доктора Дапертутто (литературный псевдоним Вс. Э. Мейерхольда).

После такого неожиданного, как и весь спектакль, антракта, начиналось представление «Балаганчика».

Для тех, кто видел «Балаганчик», поставленный Мейерхольдом в театре В. Ф. Комиссаржевской (сезон 1906/07 г.), где Пьеро играл сам Мейерхольд, новая постановка, может быть, и вызывала нелестные сравнения. Но в этой постановке была выражена новая творческая, эстетическая платформа Мейерхольда.

В своем новом «Балаганчике» Мейерхольд отказался от понимания пьесы как «лирической драмы». Он открыто, резко обнажил пошлость жизни, высмеяв прикрывающую ее романтическую мистификацию. Для {136} этого Мейерхольд использовал элементы иронии и сатирической пародии, балаганную театральность.

Спектакль начинался на верхней сцене. За длинным столом с зажженными канделябрами лицом к зрителям восседали мистики. Сбоку сидел Пьеро. Сюртуки мистиков были плоские, картонные и прикреплены к столу. Головы сидящих сзади артистов высовывались из белых манишек, а руки из белых манжет. По ремарке автора: «Общий упадок настроения. Все безжизненно повисали на стульях. Рукава сюртуков вытянулись и закрыли кисти рук, будто рук и не было. Головы ушли в воротники. Кажется, на стульях висят пустые сюртуки», — актеры скрывались под столом, а за столом оставались пустые сюртуки.

Сцена бала шла на основной сценической площадке, покрытой синим ковром, убранной расписными занавесками и большими фонарями. В середине стояла скамья, «где обыкновенно целуются Венера и Тангейзер». Здесь вели свои сцены три пары влюбленных. Бумажное окно выносилось на площадку, когда Арлекину надо было прыгать в окно. Он делал разбег из амфитеатра по среднему проходу и прорывал бумагу.

Сцена бала была поставлена в плане студийных пантомим, с шествием масок и паяцев, и сопровождалось музыкой Михаила Кузмина.

Речь действующих лиц была разнообразна: сентиментальная у Пьеро (К. Тверской), бравурная у Арлекина (А. Голубев), буффонная у мистиков (председатели мистического собрания В. Лачинов и А. Бонди), шутовская у Паяца (А. Писаревский), поэтическая у Коломбины (К. Шарабова). Пары влюбленных вели свои сцены каждая по-своему. Первая пара: Он в голубом, Она в розовом — сентиментально-лирически, сидя на скамье; вторая пара: Она в вьющемся красном плаще, Он в черном — бурно, бешено проносясь по сцене; третья пара: Он и Она в средневековых одеждах — нарочито торжественно, статуарно.

Роль Автора исполнял преподаватель студии, режиссер В. Н. Соловьев. В этой роли он был самим собой. Его личная нервическая возбудимость как нельзя лучше отвечала облику автора, а естественное волнение воспринималось юмористически.

Выступление хора, прыжок в окно Арлекина, превращение Смерти в Коломбину (путем подстановки исполнительниц), квазисерьезное обращение Автора к зрителям, последний монолог и звуки дудочки Пьеро образовывали заключительный венец «Балаганчика».

Актерское исполнение не решало участи спектакля. Мейерхольд не требовал большего, чем могли дать актеры. Но возможности каждого из актеров Мейерхольд использовал предельно. Вдохновенная, не чуждая пафоса игра Мгеброва в роли Звездочета была подана в плане режиссерской тонкой иронии, что создавало колоритную фигуру ученого-идеалиста, не лишая артиста искренности исполнения.

Неопытна была студийка Л. Ильяшенко, но красота ее лица и фигуры, женственность, теплота звука голоса отвечали всему, что требовалось Мейерхольду для Незнакомки.

Блоковские спектакли были событием театрального сезона. Они воспринимались зрителями чрезвычайно бурно. Одна часть зрителей неистово аплодировала, другая — не менее неистово свистела и шикала. Запомнилось посещение спектакля артистами гастролировавшего в Петербурге Московского Художественного театра in corpore. Особенно сильное впечатление {137} блоковский спектакль произвел на Е. Б. Вахтангова, который был увлечен им.

Александру Александровичу Блоку на первом представлении спектакль не понравился. Об этом он раздраженно говорил в антракте своей жене Любови Дмитриевне Басаргиной-Блок. Однако на вызовы в конце представления он вышел и стоял хмурый, в черном сюртуке, среди аплодировавших ему артистов и почитателей. На следующие два‑три спектакля Блок не приходил. Просмотрев затем один спектакль, сидя на ступеньках в проходе рядом с Юрием Бонди и беседуя с ним, Блок стал далее посещать все оставшиеся спектакли и в заключение высказал свое сожаление о пропущенных. Даже Блок не сразу воспринял и разгадал замысел Мейерхольда.

Тем более трудно было ожидать этого от прессы, в большей своей части враждебно относившейся к творческим исканиям Мейерхольда. Была и серьезная, во многом положительная критика. Но существенно то, что спектакль не могли замолчать и что он получил широкое освещение, хотя порой пристрастное.

Для Мейерхольда блоковский спектакль имел особенное значение. Он явился своеобразной проверкой новых (после Териок) приемов режиссуры, связанных со студийными экспериментами, осуществлением замыслов, изложенных им в статье «Балаган».

Завершив дореволюционный период своей деятельности блистательный постановкой «Маскарада», в блоковском спектакле Мейерхольд намечал новые пути для своих будущих творческих поисков, которые развернулись уже после Великой Октябрьской социалистической революции и на другом драматургическом материале[[18]](#footnote-19).

Свои первые эксперименты в новом направлении Мейерхольд проводит в советское время на организованных им Курсах мастерства сценических постановок.

### Курсы мастерства сценических постановок

Между февралем 1916 года, когда я в последний раз был в студии, и мартом 1918 года, когда я получил от Всеволода Эмильевича письмо, сообщавшее о Курсах мастерства сценических постановок, прошло два года.

И каких два года!

Когда до нашего Румынского фронта дошли первые отзвуки Октябрьской революции, я поспешил в Петроград. Вспоминаю, как волновался, ожидая встречи с Мейерхольдом, не зная ничего о нем и о его политических симпатиях.

Встреча с Мейерхольдом сразу открыла мне, что для него, как и для меня, совершенно естественно быть вместе с большевиками.

Через несколько дней я снова уехал на фронт. Там, в войсках, защищавших молодую Советскую республику, я находился вплоть до заключения Брестского мира. Письмо Мейерхольда застало меня в Орле, уже {138} после демобилизации. Он прислал мне вызов в Петроград за подписью народного комиссара по просвещению А. В. Луначарского.

В стране была разруха. Поезда на железных дорогах ходили забитыми настолько, что выехать из Орла в Петроград и думать было нечего. Но имя наркома Луначарского сделало свое дело. Пулеметный патруль расчистил мне проход в вагон, и в середине марта я был в Петрограде.

Город только что пережил угрозу немецкого наступления. С отъездом правительства в Москву, с многочисленными мобилизациями, голодным пайком и затем вспышкой холеры Петроград опустел. Наступило суровое время военного коммунизма. Все было мобилизовано в ожидании новой военной опасности, которая вплотную надвинулась на Петроград в следующем, 4919 году, во время майского и октябрьского наступлений Юденича. Еще до этого нас всех потрясли совершенные в один и тот же день покушение на В. И. Ленина в Москве и убийство М. С. Урицкого в Петрограде. Еще строже стала политическая обстановка в городе. Еще более разделились лагери художественной интеллигенции на тех, кто работал с большевиками, и тех, кто запрятался в норы, ожидая прихода белых.

И в это же время шло самое стремительное и вдохновенное строительство новой жизни. Петроград оставался культурным центром страны, во всяком случае в области театра.

Вокруг петроградского отдела Наркомпроса объединялись все, кто стал строить в Петрограде советский театр. В помещении театрального отдела было точно в бурлящем котле. Возникали проекты, создавались новые организации: Дворец искусств, Институт живого слова (В. Н. Всеволодский-Гернгросс), Курсы мастерства сценических постановок (Вс. Э. Мейерхольд), Школа актерского мастерства (Л. С. Вивьен), Театр экспериментальных постановок (С. Э. Радлов), Эрмитажный театр (Вс. Э. Мейерхольд, В. Р. Раппопорт, В. Н. Соловьев). Заседали секции: историко-театральная (П. О. Морозов), репертуарная (А. А. Блок), педагогическая с группой школьного театра (Н. Н. Бахтин). Издавались «Временник театрального отдела», «Сборник Историко-театральной секции», сборники «Репертуар», «Биографические очерки драматических писателей», отдельные пьесы. Публиковались инструкции по организации рабоче-крестьянского театра, по библиографии, музеографии, архивографии. Собирались совещания, читались лекции по театру. Всего не перечесть. Дореволюционная полоса метаний и диспутов сменилась деловой созидательной работой.

Мейерхольд оставался еще режиссером Александринского и Мариинского театров, но по-прежнему там работать уже не мог. Он вел обширную работу в театральном отделе Народного комиссариата по просвещению: был членом коллегии редакторов, редактором «Временника», членом репертуарной секции, членом бюро педагогической секции, лектором Института живого слова и историко-театральной секции. Ко всему этому Мейерхольд организует Курсы мастерства сценических постановок и назначается заведующим. Секретарем курсов пригласили меня.

Идея создания курсов всецело принадлежала Мейерхольду. Это отвечало настоятельной необходимости в новых кадрах режиссеров и художников для советского театра. Но и для самого Мейерхольда такие курсы были необходимы. С Октябрьской революцией начался новый период его творческой жизни. В «эстетическом подполье» — в студии — Мейерхольд {139} подготовил себя к новым творческим дерзаниям, возможность осуществить которые дала ему Октябрьская революция. Теперь Мейерхольду надо было систематизировать накопленный за предреволюционный период опыт, найти пути применения его в новых социальных условиях. Лучшее, что для этого могло быть, это проверка на педагогике, создание режиссерских курсов.

Если раньше, до Октябрьской революции, Мейерхольд встречал сопротивление в буржуазных кругах и среди консервативной части деятелей искусства, то теперь он нашел полную поддержку рабоче-крестьянского правительства, почувствовал, что творит для народа, понял все значение партии большевиков и вступил в 1918 году в ее ряды.

Семья Мейерхольда находилась на юге, и я первое время жил у него. Вместе с ним переживал радости творчества и бытовые невзгоды. Частенько Мейерхольд, придя домой после напряженной работы, ложился спать голодным.

Мейерхольд привлек меня к разработке проекта и положения о Курсах мастерства сценических постановок. Приходил Л. С. Вивьен, и с ним Мейерхольд составлял проект и программу Школы актерского мастерства. Бывал А. А. Мгебров, с которым мы делились своими мечтами о театре.

Была прямая преемственность между студией и курсами. Но существовала и разница.

В студии ставилась в основном экспериментальная задача. Обучение актеров, режиссеров только сопутствовало ей. Целью же курсов было *подготовить специалистов — мастеров сценических постановок: режиссеров и художников*. И только в осуществление этой цели велись эксперименты.

Актеры и режиссеры, обучавшиеся в студии, не знали социального адреса Нового театра. Курсы готовили режиссеров и художников для советского театра.

В первую очередь ставилась задача подготовить руководителей театральных организаций, бурно возникавших в стране. И попутно распространять знания о театре среди широких демократических масс, вовлекать новые силы в искусство.

Это была широкая и хорошо продуманная, политически целеустремленная платформа Мейерхольда.

В положении, учебном плане, программе Курсов мастерства сценических постановок определилась педагогическая система Мейерхольда, установились принципы театрального обучения.

На курсах Мейерхольд в полной мере проявляется как мастер педагогики, мэтр, профессор.

Наиболее важным в педагогической системе Мейерхольда был *принцип совместного обучения режиссеров и художников*. Практически это выразилось в том, что занятия для обеих специальностей велись совместно. Режиссеры проходили те же предметы, что и художники (рисунок, макет, устройство сцены, декоративная живопись и т. д.), а художники те же предметы, что и режиссеры (сценическое движение, режиссура, театральные приемы и т. д.). Предметами вводного (общего) семестра были: сценоведение, история театра, стиль и т. п. Задания Для самостоятельных практических работ давались по специальности. {140} Но каждый режиссер, выполняющий задание, был для себя и художником, а каждый художник — режиссером. В некоторых случаях режиссер и художник соединялись для совместного выполнения заданий. Жизненность совместного обучения режиссеров и художников доказана ее результатами. Не говоря о пользе такого обучения для режиссеров, курсы дали советскому театру таких художников, как В. Дмитриев, Е. Якунина, Моисей Левин, Б. Эрбштейн, А. Приселков, М. Домрачева, Л. Мангуби, М. Кобышев, Т. Правосудович, П. Чичканов, Н. Яковлева, Е. Словцова и других.

Предметы в программе курсов были подобраны так, что помогали всестороннему изучению мастерства сценических постановок в теоретическом, творческом и техническом планах. Все это давало слушателям *политехническое образование* в области театрального искусства.

И не удивительно, что среди окончивших курсы оказались: художник по гриму, выпустивший свою книгу «Грим», Р. Д. Раугул, автор революционных инсценировок Лев Лисенко, искусствовед А. Г. Мовшенсон, актер П. П. Репнин, административный театральный деятель В. И. Маркичев, литератор Н. Г. Виноградов-Мамонт.

А сколько «неизвестных солдат» театрального искусства направились в профессиональные театры страны, самодеятельные драматические кружки и студии, сколько учителей, бывших на инструкторских курсах, стали заниматься детской театральной самодеятельностью. Об этом нельзя забыть, когда мы отмечаем, что сделано было Вс. Э. Мейерхольдом в те годы для советского театра.

Курсы мастерства сценических постановок прошли три этапа:

летний семестр Инструкторских курсов по обучению мастерству сценических постановок (июнь – август 1918 г.);

курсы мастерства сценических постановок до отъезда Вс. Э. Мейерхольда на юг (сентябрь 1918 г. – май 1919 г.);

курсы мастерства сценических постановок после отъезда Вс. Э. Мейерхольда.

21 июня 1918 года открылись Инструкторские курсы по обучению мастерству сценических постановок (при театральном отделе Народного комиссариата по просвещению). Курсы были кратковременные — всего два месяца (до 23 августа). Предметов было немного, программы их сжаты, но насыщены. Работали в жаркой декорационной мастерской на Большой Подьяческой улице четыре раза в неделю, занятия проходили с большим подъемом. Почти на всех занятиях бывал Мейерхольд. Слушатели сидели на скамьях за длинными импровизированными столами. За отдельным столом сидели преподаватели, интересовавшиеся занятиями друг друга. Сбоку помещались подставки для макетов.

Ощущение приподнятости сопровождало все занятия. Ведь это были первые в стране курсы режиссеров и театральных художников. Слушатели в возрасте от 14 до 53 лет присутствовали на занятиях Мейерхольда, открывавших им радужные перспективы нового советского театра.

Все слушатели были распределены на группы и колонны. В группах объединялись слушатели по родству их профессий, в колоннах делились по специальностям. Группы имели названия: «Маска» (колонны — режиссеры и артисты, ученики драматических школ, сотрудники), «Лира» {141} (любители-режиссеры, любители-актеры), «Кисть» (художники-станковисты, декораторы, чертежники, ученики Высшего художественного училища и Общества поощрения художеств), самая многочисленная группа — 24 человека, тогда как театральных профессионалов было 15, а любителей 17. Все эти слушатели были связаны с искусством, а в большинстве с театром. Затем шли группы: «Книга» (литературные работники, учителя), «Шестерня» (инженеры, техники), «Молот» (служащие, рабочие). Эти впервые соприкасались с искусством.

На инструкторском семестре Мейерхольд вел сценоведение и режиссуру впервые как систематический курс. Лекции по истории театра читал П. О. Морозов. Они были потом изданы. Обозрение стиля всех эпох — П. А. Рязановский. Вели занятия — по гриму Ю. М. Бонди (в сентябре 1917 г. Мейерхольд пригласил всех Бонди вернуться к совместной работе, но в студии этого сделать уже не пришлось), по декорационной живописи М. П. Зандин, по технике сцены А. А. Петров, по технике освещения Ф. Н. Пащук, по бутафории С. А. Евсеев. Мейерхольд сумел привлечь, заинтересовать, объединить ученых специалистов и мастеров театральной техники. Все они с увлечением вели занятия, проводили экскурсии в музеи, в мастерские театра, на сцены театров, в том числе и во время спектаклей.

На инструкторском семестре всеми слушателями проводилась по заданию Мейерхольда работа над «Зорями» Э. Верхарна. В задание включался план постановки (для режиссеров), оформление сценической площадки (для художников). Планы и оформление обсуждались всем курсом на занятиях Мейерхольда. Лучшей была работа художника В. Дмитриева, с которым Мейерхольд и осуществил постановку «Зорь» в Москве 7 ноября 1920 года.

Опыт курсов удался. Состоялся выпуск сорока четырех человек, окончивших инструкторский семестр. И Мейерхольд стал перестраивать курсы на более продолжительный срок, расширять их программу и деятельность, охраняя преемственность между инструкторским семестром и курсами. Часть слушателей инструкторского семестра решает продолжать занятия на курсах. Производится дополнительный прием. С введением новых дисциплин пополняется преподавательский состав.

Начинается новый, наиболее интересный этап.

Курсы получают помещение на Миллионной улице, утверждается положение о курсах (27 августа 1918 г.).

Общим направлением учебного плана, всеми вопросами теоретического характера, выбором кандидатов на свободные кафедры ведал Совет мастеров, куда входили преподаватели, ведущие основные предметы, представитель педагогической секции театрального отдела и секретарь курсов.

В Совет курсов входил весь состав Совета мастеров, все преподаватели и представители от слушателей.

На меня, как секретаря, была возложена трудная обязанность ведать учебной и организационной частью курсов, проводить в жизнь постановления Совета мастеров и Совета курсов, поддерживать дисциплину и т. д. Я пользовался полным доверием Мейерхольда, но знал, что действовать должен всегда от его имени, сохраняя во всем его приоритет.

Мейерхольд был горд курсами. Он очень серьезно вел заседания Советов, строго относился к распорядку занятий. Любил на лекциях сидеть на {142} возвышении кафедры. Секретарю курсов приходилось поддерживать новое, несколько театрализованное увлечение своего заведующего.

Хотя курсы были государственным театральным учебным заведением, но, по существу, это были мейерхольдовские курсы. Мейерхольд вдохновлял и направлял их деятельность, верховодил ими.

Мейерхольд теперь стал более сосредоточенным, озабоченным. Реже проявлялась его экспансивность. В общении со слушателями он был по-прежнему прост, но сдержан.

Влияние он имел огромное. И не только на слушателей. Преподаватели относились к Мейерхольду с большим пиететом.

Курсы мастерства сценических постановок или, как их сокращенно называли, КУРМАСЦЕП, привлекли в свой состав много интересных людей, как преподавателей, так и учащихся.

Все преподаватели в той или иной мере были связаны с Мейерхольдом или по студии, или по работе в театрах, или по совместному участию в различных секциях и комиссиях театрального отдела Наркомпроса. С первых дней революции эти люди вошли в ряды советской интеллигенции. Свои занятия они передавали слушателям в классическом изложении, и лучшего желать было нельзя. На курсах ценили и уважали своих преподавателей. Образовался дружный творческий коллектив преподавателей и слушателей[[19]](#footnote-20).

Новаторское направление курсов определялось преподаванием Мейерхольда. Он нацеливал слушателей на создание новых по содержанию, решению и сценической форме спектаклей. Не вмешиваясь в занятия других преподавателей, Мейерхольд умело использовал знания, полученные от них слушателями, для своих целей. В этом заключалась еще одна особенность педагогики Мейерхольда. Он помогал не только приобретать знания, но и творчески их перерабатывать. Мейерхольд учил: осваивая прошлое, всегда думать о будущем, никогда не останавливаться на месте.

Занятия велись лекционно и практически. Были показательно-практические занятия (в мастерских театра), экскурсии в Эрмитаж, Русский музей, Театральный музей Л. И. Жевержеева.

Замечательный художник, человек большого ума, К. С. Петров-Водкин хорошо понял Мейерхольда. Начал он занятия рисунком с живой натуры. По мысли это было очень верно. С актером, с человеком прежде всего, имеет дело режиссер и театральный художник. Знание фигуры человека в различных положениях, умение ее рисовать, много дало слушателям курсов в их дальнейшей работе режиссеров и театральных художников. {143} К. С. Петров-Водкин вел занятия с неподдельным интересом и чуткостью к ученикам.

По технике декорационной живописи М. П. Зандин давал задания «на фантазию» — сделать эскиз. Темы были такие: пустыня, восход солнца. Или: ночь, сад, статуя. Наступает гроза, молния. И еще: передний план — гора, задний — море, идет корабль. Правда, для фантазии материала здесь было немного, но зато слушатели приобретали навыки в разбивке планов, композиции, перспективе, цвете и свете.

Мне было поручено преподавание макета. Я специально изучил картонажное дело, но клейка макета для меня являлась лишь средством реализации замысла режиссера и художника в объемно-пространственном воплощении. На курсах я был не только секретарем, но и вольнослушателем, здесь продолжалось мое театральное образование, начатое в студии. Преподавая макет, я ощущал себя более старшим товарищем, нежели преподавателем.

Основной предмет курсов — мастерство сценических постановок, — вел Мейерхольд. Три части этой дисциплины имели названия: Сценоведение. Режиссура. Театральные приемы.

Сценоведение Мейерхольд вел, делая экскурсы в традиции Commedia dell’arte, испанского театра эпохи Возрождения, японского театра «Кабуки», русского народного театра. На основе театральных традиций он обосновывал свои новаторские положения о сценических законах, роли формы в раскрытии содержания, театральности и т. д.

Мейерхольд учил, что в театре не нужно имитировать жизнь, стараясь повторить ее внешнюю форму, потому что театр обладает своими театральными способами выражения. Все, что существует в театре, подчиняется единым театральным законам. Театр не конгломерат литературы, живописи, музыки. Театр искусство действия, обладающее собственным, самостоятельным содержанием, специфической, одному театру присущей формой. «Театр самодовлеющее искусство», — записано Мейерхольдом в Положении о курсах. Или, как бы мы теперь сказали, театр имеет свои, присущие только ему закономерности. Пониманию их и учил слушателей Мейерхольд. Лекции его были интересны и своеобразны по манере изложения.

Сценоведение непосредственно переходило в режиссуру. По режиссуре Мейерхольд излагал процесс создания спектакля, начиная от режиссерского замысла, интерпретации драматического произведения, композиции спектакля, художественного и музыкального оформления, включая мизансценирование и т. п., вплоть до показа спектакля зрителям. Обращаясь к актерской технике, Мейерхольд говорил об особенных приемах игры актера, «сообразованных с особенностями человеческого тела и человеческого духа»[[20]](#footnote-21). Он пришел к утверждению театра слова и движения, неразрывно связанных между собой. Типы постановок Мейерхольд рассматривает в зависимости от разницы психологического восприятия зрителей. Он знакомит слушателей с разными видами постановок в зависимости от устройства сцены, начиная с греческого образца, и перечисляет сцены: цирка, итальянского Возрождения с просцениумом, типа театра «Глобус», японской, мистериальной, тройной сцены Мюнхенского Шекспировского {144} общества, Мольеровского театра, сцены кабаре и современной сцены-коробки. Мейерхольд призывает к разрыву со сценой-коробкой, к устройству представлений на площадях, к театрализации народных празднеств, к украшению улиц. И еще говорит Мейерхольд о походном театре, проникающем в самую гущу народных масс.

В отчетной работе по режиссуре слушатели должны были составить схему создания спектаклей на основе положений прочитанного Мейерхольдом курса. Лучшие из схем были показаны на Первом всероссийском съезде Рабоче-крестьянского театра. По поводу этих схем Мейерхольд писал: «Только в условиях новой театральной среды возможна в деле строения нового спектакля дружная работа постановщика с актером»[[21]](#footnote-22).

Мейерхольд читал не много лекций. Был он перегружен другой работой, но если бы ее и не было, он все равно не дал бы больше. Теория не была его сферой.

Занятия мастерством актера он вел практически. Как и раньше. Мейерхольд начинает со сценического движения. Изучение театральных приемов он сочетает с построением мизансцены. Но на этом он не останавливается. Мейерхольд стремится дать возможность слушателям практически проявить себя в качестве режиссеров. По договоренности со Школой актерского мастерства (руководитель Л. С. Вивьен) ученики школы и слушатели курсов объединяются в практических занятиях. Составляются актерские группы («пятерки») и к каждой группе прикрепляется режиссер, который сочиняет сценарии пантомимических сцен и ставит их.

Вскоре ко мне перешли занятия сценическим движением, и я продолжал дальнейшую разработку мейерхольдовского курса. Были введены тренировочные упражнения для постановки тела, движение по элементам, новые этюды. Много мне помогло, что я начал вести курс сценического движения в Институте ритма (руководитель — С. В. Ауэр). Впоследствии (в Москве) сценические движения послужили основой биомеханики.

Заданиями Мейерхольда для самостоятельных практических работ слушателей, частично начатых еще на инструкторском семестре, были:

планировка первых четырех картин оперы «Борис Годунов» Мусоргского и эскиз картины: Площадь перед собором в Москве[[22]](#footnote-23);

планировка двадцати пяти картин «Бориса Годунова»;

разработка постановочного плана, эскизы костюмов, гримов и оформления народной драмы «Царь Максимильян» (с составлением сводного текста);

разработка постановочного плана, планировка и эскизы оформления пьес «Театр чудес» и «Ревнивый старик» Сервантеса и пьес по собственному выбору, куда вошли: «Доходное место» Островского, «Алладина и Паломид» Метерлинка и другие пьесы; указание актеру, играющему роль лорда Горинга в пьесе О. Уайльда «Идеальный муж», приемов игры, опирающихся на отношение к дендизму Барбэ Д’Оревильи в книге «Дендизм», рисунок костюма и грима для исполнителя роли лорда Горинга.

{145} Мейерхольд и слушатели не располагали пьесами советской драматургии их тогда еще не было, кроме «Мистерии-буфф» В. Маяковского, поставленной Мейерхольдом 7 ноября 1918 года. Не забудем, что Советской республике исполнился всего лишь один год.

Велась также работа на литературные и историко-театральные темы по «Ревизору». Дано было пятнадцать тем и создана комиссия по выработке сценического текста «Ревизора» в составе Вс. Мейерхольда, П. Гнедича, Н. Котляревского, П. Морозова, С. Венгерова, А. Фомина, В. Бакрылова и слушателей курсов.

Руководство и преподавание Мейерхольда неизбежно вело к экспериментаторству.

Давая задания слушателям, Мейерхольд вызывал в них дух новаторства. Он делал затравку, выдвигал идеи, предложения, призывал к изобретательству. Учитывая индивидуальные способности каждого, Мейерхольд поощрял его инициативу.

Всеволод Эмильевич возглавил коллективную работу курсов по составлению сборника проектов постановок, монтировок, библиографических материалов для деревенских драматических кружков и их руководителей.

Слушатели курсов участвовали в подготовке и организации Первого всероссийского съезда рабоче-крестьянского театра и выезжали на места. Были показаны две выставки работ слушателей: летнего инструкторского семестра и Курсов мастерства сценических постановок (отчетная за сезон 1918/19 г.).

Некоторые из слушателей курсов, еще учась, начинали работать в профессиональных театрах или вели занятия в драматических кружках художественной самодеятельности.

Творческая жизнь на курсах била горячим ключом[[23]](#footnote-24). И это, несмотря на тяжелые условия жизни, голодный паек, недостаток топлива, совместительство с работой.

Но здоровье Мейерхольда оказалось в опасности. Оно было подорвано непосильной работой и недоеданием. В апреле 1919 года Мейерхольд вынужден был выехать для поправления здоровья к семье на юг.

На прощанье слушатели курсов устроили в честь Мейерхольда в помещении ТЕО костюмированный бал. Мейерхольд был в костюме Пьеро. Перед отъездом Мейерхольда с ним согласовали назначение нового заведующего курсами — С. Э. Радлова, бывшего ученика студии.

Сам Мейерхольд в Петроград не возвратился. Свою педагогическую деятельность, начатую в студии и широко развернувшуюся на Курсах мастерства сценических постановок, он перенес в Москву.

## **{****146}** Е. Тиме Вдохновение и мастерство

Прежде всего, точно и ясно: для меня Мейерхольд в искусстве явление замечательное. Значение Мейерхольда оценит история, мы же, его современники и сотрудники, можем только стремиться сохранить его наследие, рассказать о нашей работе и встречах с ним и постараться запечатлеть отдельные факты, события, эпизоды, штрихи в том виде, какими сохранила их память.

Но сразу надо сказать, что неправильно ограничивать изучение творчества Мейерхольда только его режиссурой. Необходимо изучать также его педагогический опыт, потому что был он не только постановщиком, но и режиссером-педагогом. Кроме того, он был также хорошим актером — пластичным, музыкальным, умным. Я уверенно перечислю в одном ряду триаду великих: Станиславский, Мейерхольд, Вахтангов. Все трое были прекрасными актерами, педагогами и режиссерами-постановщиками.

Первый свой спектакль в Александринском театре, «У царских врат» Кнута Гамсуна, Мейерхольд выпустил 30 сентября 1908 года и сам играл в нем центральную роль — Ивара Карено. После того как улюлюканием встречали любую его работу в театре Комиссаржевской, он, зная, что ему предвещают провал и как режиссеру и как актеру, играл с достоинством, тактично, но сдержанно, несколько скованно, по понятиям Александринской сцены тех лет — суховато. Бульварная пресса приняла его в штыки — он уже давно давал ей богатые возможности позубоскалить над всем новым, доставить удовольствие мещанину, желавшему сохранить все {147} привычное, как оно есть, не допускавшему и мысли о возможности эксперимента, риска, перемен.

Как известно, репетируя, Мейерхольд не чуждался показа. Некоторые считают это весьма зазорным, полагают, что режиссер ни в коем случае не должен ничего показывать актеру. Однако с большим удовольствием я недавно где-то прочла, что здесь Мейерхольд шел по стопам Станиславского который тоже показывал не умеющему понять его актеру, чего от него хочет режиссер.

Показ показу рознь. Можно и должно протестовать, если режиссер играет перед исполнителем всю роль, весь ее текст, а потом требует точного воспроизведения интонаций, движений, пауз и т. п.

Мейерхольд не навязывал интонаций и определенных движений, а изумительно намечал графический рисунок роли, ее основные моменты, и делал это высоко профессионально, бесконечно талантливо и убедительно. Он, разумеется, не ограничивался одним показом, а постоянно разъяснял и уточнял актерам их задачи, раскрывал смысл происходящего, помогал найти выразительные средства. И, надо сказать, он превосходно знал технологию актерского искусства. Этим я объясняю убедительность и заразительность его показов.

Помню, как на одной из репетиций первого спектакля, поставленного Мейерхольдом, в котором я участвовала, мольеровского «Дон-Жуана»[[24]](#footnote-25), где я играла крестьянскую девушку Шарлотту, появлялся Нищий. Это был зловещий персонаж: он предрекал Дон-Жуану беды и несчастья и грозил ему будущей карой неба. Головин, художник спектакля, придумал для нищего какие-то лохмотья и, кажется, рыжий парик, а Мейерхольд замечательно показал исполнителю характер движений. Это было сочетание исступленности и комедийности (Мейерхольд считал, что иначе не зазвучит комедия Мольера). Мейерхольд очень убедительно показал, что ему нужно.

Кстати, о мейерхольдовской постановке «Дон-Жуана». Своеобразие ее сценического решения, необычайный «наряд сцены» и характер актерского исполнения были в известной мере средством замаскировать антирелигиозную и обличительную направленность пьесы, которую в противном случае не пропустила бы церковная цензура. Помню, с каким блеском Мейерхольд создавал полутанцевальный рисунок переходов-перебегов для Юрьева — Дон-Жуана в его сценах одновременного обольщения двух девушек из рыбачьего селения (играли Рачковская и я). Здесь пластический рисунок, созданный Мейерхольдом, граничил с работой балетмейстера. Юрьев великолепно выполнял все задания режиссера.

Вторая моя встреча с Мейерхольдом в работе над спектаклем произошла в 1912 году. Пьесу Федора Сологуба «Заложники жизни» он показал впервые 6 октября. В этом спектакле я играла шестнадцатилетнюю девушку, почти девочку, Катю, в которой просыпаются земные страсти.

На первой же репетиции я стала ужасно пищать и взвизгивать. Мейерхольд остановил меня:

— Почему вы так пищите? — спросил он.

— Потому что играю девочку, — сказала я.

— Сколько вам лет? — последовал вопрос.

{148} — Двадцать один.

— А в шестнадцать лет, то есть пять лет назад, вы разве так пищали?

— Нет.

— Так почему же вы считаете возможным пищать на сцене? Пожалуйста, говорите своим голосом! Не высоким звуком дается ощущение молодости на сцене, а характером движения. Найдите темп движения вашей шестнадцатилетней девушки, а голос пусть будет ваш собственный. Вам не так давно было шестнадцать лет, и уже тогда у вас наверно был низкий и звучный голос.

Надо еще раз напомнить, что к движению, пластике и вообще к сценическому облику актера Мейерхольд проявлял повышенное внимание и считал их чрезвычайно существенными средствами актерской палитры.

В качестве примера, характеризующего внимание Мейерхольда к внешнему облику актера, расскажу следующий случай. В конце 20‑х годов во время одного из своих наездов в Ленинград Мейерхольд был в нашем театре, где я в этот вечер играла роль проститутки Сэди в пьесе Соммерсета Моэма «Ливень». В антракте Всеволод Эмильевич вместе с Зинаидой Николаевной Райх зашел ко мне в артистическую уборную и сказал примерно следующее:

— Ну зачем вы, Елизавета Ивановна, надели этот рыжий парик? Неужели вы думаете, что этот парик облегчит вам задачу и поможет изображать проститутку? Нет, ее профессию вам следует показать через ритм движений, а не через цвет волос. Кроме того, вы — брюнетка, у брюнеток же есть определенный строй лица, который выдает эту особенность, сколько ни меняй цвет волос.

Очень часто мы забываем, что Мейерхольд был первооткрывателем, а то, что позднее стало привычным, обиходным в наших театрах — и не только в наших, но и в западных, — в сущности, опирается на его опыты и изобретения.

Мейерхольду принадлежит мысль о возвращении в наш театр просцениума, который служил средством приблизить актера к зрителю, создать ощущение непосредственной связи сцены и зрительного зала. Этого ощущения в ряде спектаклей Мейерхольд достигал также и тем, что не гасил свет в зале, стремясь к тому, чтобы актеры не только не забывали о существовании зрителя, но, наоборот, могли постоянно видеть его глаза, его лицо.

Мейерхольд умел довериться актеру, когда это было нужно. Он владел своеобразными приемами, облегчающими работу актера, умел поставить его в такие условия, при которых результат оказывался предопределенным. Так, например, в тех же «Заложниках жизни», о которых уже шла речь, в роли восемнадцатилетнего Михаила — его играл Павел Иванович Лешков — был монолог, который, на мой взгляд, звучал совершенно необычно и для автора, и для всей пьесы, да и вообще для того времени. Михаил говорил: «Я буду работать. Я буду строить — мосты, дороги, высокие башни. Из железа, камня и стали я буду строить, как не строили раньше. Новая красота будет в том, что я построю, — красота линий таких легких и таких простых. Только моим ремеслом будет все это, что я построю из камня, железа и стали, а призванием моим будет вместе с тобою строить жизнь, новую, счастливую, свободную, не такую, как эта. Легкую жизнь и простую, как мост, нависший над бездною на паутине стальных канатов…»

{149} Монолог этот был труден для актера, и Мейерхольд запретил репетировать его. Лешков должен был его каждый день выпускать, и репетиция продолжалась без этого кусочка.

— Через месяца два, ближе к генеральной репетиции, — сказал Лешкову Мейерхольд, — можете как-нибудь бессонной ночью думать об этом монологе, даже повторить про себя, а потом сказать его мне один раз!

И вот однажды Павел Иванович сказал, что накануне ночью, проснувшись, он попробовал прочесть слова Михаила о будущем. Всеволод Эмильевич попросил показать, а затем снова запретил репетировать монолог.

— Иначе неизбежно заболтаете, потеряете свежесть и реальность ощущения слов.

И когда Лешков произносил текст в спектакле, этот монолог оказался лучшим в его роли.

Мне показалось интересным педагогическим приемом предложение Мейерхольда оставлять в роли пустые места, которые заполняются лишь тогда, когда приспело время. Он умел указать и показать не только, как надобно сказать или поступить, но понимал, когда на репетиции актеру нужно начать говорить или действовать: сегодня еще рано, а послезавтра — слишком поздно. Он знал, как и с кем из актеров разговаривать, — с одним строго, с другим любовно, мягко. Он идеально знал психику актера и умел выбрать таких, которые больше и лучше всего подходили к той или иной роли, и не ошибался никогда.

А уж во время репетиций он всегда был влюблен в своих исполнителей, добивался от них того, что ему нужно, и умел терпеливо ждать, пока тот или иной кусок роли созреет, выкристаллизуется замысел, найдется для сценического образа словесная и пластическая форма.

В начале лета 1913 года, после окончания сезона, я оказалась одновременно с Мейерхольдом в Париже, куда мой муж ездил в научную командировку. Встречались мы с Мейерхольдом очень часто. В версальском парке, просторном и пустынном, мы бродили втроем и восхищались его грандиозностью, вместе бывали на спектаклях дягилевского «Русского балета» в театре Оперы, куда съезжался «весь свет». Все это великолепие завершалось в середине июля знаменитыми скачками на «Большой приз» в Лоншане. И вот даже среди этого калейдоскопа парижских впечатлений Мейерхольд постоянно говорил о «Маскараде»; он был увлечен беседой со мной, актрисой, с которой работал над ролью баронессы Штраль, потому что я помогала ему воплотить его любимое (в этот миг!) творение — драму Лермонтова «Маскарад». В каждую свою очередную новую работу Мейерхольд бывал так же влюблен, как и в своих актеров.

Режиссерские объяснения Мейерхольда всегда бывали простыми и конкретными. Он не делал экскурсов в биографию персонажа — географических, этнографических, бытовых, социальных и т. п., — а раскрывал простыми и точными словами состояние действующего лица, вскрывал намерения, цели, состояние.

Он не боялся романтических интонаций в «Маскараде». Как-то случилось, что Мейерхольд много лет не видел своего спектакля. За это время я успела сама переделать многие моменты моей роли, конкретизировала их, пыталась что-то «оправдать», придумала разные бытовые детали, казавшиеся мне жизненными и якобы облегчавшие мне игру. Когда {150} Мейерхольда пригласили прокорректировать спектакль (а в сущности, возобновить и кое в чем переставить), на первой же репетиции он закричал мне из зрительного зала: «Что за чепуха! Откуда вы взяли это?!» Мейерхольд строго вернул меня к первоначальному рисунку. Он выводил меня на авансцену, где я была совершенно одна, оторванная от мебели и бутафории, заставлял меня ломать руки так, «чтобы хруст пальцев был слышен в публике», и вообще восстановил первоначальный, основной замысел. Было это в монологе:

Не знаю почему, но я его люблю!  
Быть может, так…  
 *(Ломает руки.)*

В спектакле «Маскарад» на сцене находилось лишь очень немного мебели, которая служила опорой для мизансцен, определяла рисунок переходов, строго логичных и чрезвычайно скупых: каждый стул, табурет, банкетка, любой предмет выполнял свою функцию.

Актерам Мейерхольд не разрешал мельчить ни в слове, ни в движении. Он требовал четкой и ясной подачи лермонтовского стиха. Когда баронесса Штраль под вуалью приходила к князю, эта вуаль «работала» всего однажды — в нужный миг четким движением Арбенин откидывал ее с лица баронессы и узнавал последнюю.

При возобновлении (и частичной перестановке) «Маскарада» в 1938 году Мейерхольд приезжал в Ленинград. Ему пришлось ввести несколько новых исполнителей. О репетициях Мейерхольда мгновенно стало известно, и интерес к ним оказался так велик, что пришлось разрешить многим работникам искусства присутствовать на этих репетициях. Партер неизменно бывал переполнен, а после многих замечаний и объяснений Мейерхольда, особенно же после его острых и точных показов, раздавались дружные аплодисменты, а порой вспыхивали настоящие овации.

Помню, как Мейерхольд объяснял новому исполнителю роли Казарина, что он, Казарин, и есть главное зло в жизни Арбенина. Неизвестный — это Рок, Возмездие, а Казарин — демон-искуситель. И тут Мейерхольд прочел монолог Казарина:

Послушай, я тебя люблю  
И буду говорить серьезно;  
Но сделай милость, брат, оставь ты вид свой грозный,  
И я открою пред тобой  
Все таинства премудрости земной.

Мейерхольд вносил в этот монолог какой-то феерический блеск. С такой силой, с таким дьявольским цинизмом звучали у него стихи, что на наших глазах Казарин из человека внезапно превращался в демона. И становилось ясно, что Казарин — не частный случай, а символ ада, его воплощение. И тогда по окончании пьесы напрашивался вывод: Арбенин — физический убийца, на самом же деле он не убийца, а жертва, слепой исполнитель чужой злобной воли.

В другой раз зашла речь о князе Звездиче. Мейерхольду надо было ввести второго исполнителя, одаренного молодого актера, который не был подготовлен надлежащим образом, а потому не понял всего того, что вложил в этот спектакль его творец. Мейерхольд стал упрекать актера за вялость, {151} холодность, отсутствие пылкости и романтической страстности. Импровизируя, Мейерхольд стал рисовать актеру картину, как морозным вечером в санках с медвежьей полостью рысак мчал Звездича в маскарад или игорный дом, как Звездич входил в зал — свежий, надушенный, ощущая свою молодость и физическое здоровье, как упругие мышцы ног играли под рейтузами, а ментик задорно свисал с плеча. Скинув шинель, он не глядит, куда она упала, и взбегает по лестнице, подтянутый, блестящий. А рассказав о том, как на маскараде Звездич пытается обнять баронессу, Мейерхольд попросил меня сыграть с ним эту сцену, и тут совершилось чудо: я не могла отвести глаз от обаятельного красавца, каким вдруг оказался незагримированный Мейерхольд, и едва поспевала отвечать на его искрометные реплики.

Мейерхольд подошел, сел рядом со мной, обнял меня, сделал это так ловко, так увлекательно, что показался мне прекрасным и юным (хотя седина уже густо посеребрила его голову).

Помнятся мне несколько замечаний Мейерхольда, когда репетировалась сцена в игорном доме. Наши актеры «начали игру», но Всеволод Эмильевич решительно остановил их:

— Вы кладете деньги на зеленое сукно, словно пятнадцать копеек в кооперативе! Разве это мыслимо! Ведь ваш герой, может быть, завтра стреляться будет. Так станет ли он так бережно обращаться с этими золотыми, когда решается его судьба!

И Мейерхольд сам показал, как надо бросать деньги, и в этом опять было столько блеска, удали, отчаяния и надежды…

Мейерхольд не уставал показывать каждому из нас, как носить не только военный мундир 30‑х годов прошлого столетия, но и старинный дамский лиф. Он придавал огромное значение каждой мелочи, каждому штриху, каждой, даже внешней детали спектакля.

Поразительна была музыкальность Мейерхольда. Когда по его просьбе Глазунов написал музыку, на фоне которой в «Маскараде» произносился диалог Звездича и баронессы, Мейерхольд замечательно овладел капризным, задорным, острым ритмом мазурки. У меня и Студенцова — Звездича много времени ушло на то, чтобы освоиться с этими синкопированными звучаниями и точно, в указанные доли такта, успевать произносить свои слова, притом не теряя четкости и ясности произнесения, логики и стихотворной формы. Мейерхольд требовал от нас четкой формы стиха, музыкальности, точности произнесения, пауз, цезур и т. п.

Репетировал Мейерхольд различно, над спектаклем он работал длительно, но неравномерно: одну какую-нибудь картину или явление сразу признавал найденной и откладывал, долго к ней не возвращался, а другую разбивал на мелкие кусочки и всячески добивался от актеров точности и четкости эмоционального, звукового и пластического рисунка.

Почему-то распространено мнение, будто Мейерхольд был не в ладах со звучащим словом, не любил его и якобы в этом причина его любви к Движению, которым он сам владел прекрасно. Действительно, Мейерхольд был в движении пластичен и красив; пожалуй, очень редко можно увидеть подобную живописность и красоту движения у лучших артистов балета. Поистине великолепно владел он стилем любой исторической эпохи; стиль Движения он чувствовал необычайно тонко и убедительно передавал его. {152} Но ничуть не меньше владел он словом. Сила его в работе над словом заключалась в умении донести смысл, логику, сущность и фонетическое звучание текста. Особенно много работал он над этим, репетируя «Маскарад».

Он превосходно знал законы произнесения стиха: ритм, цезуры, луфт-паузы в конце стихотворной строчки — всем этим он владел в совершенстве. И, несмотря на условность формы, он всегда добивался реалистического звучания, хотя от какой-либо бытовщины всячески нас охранял. Требуя соблюдения стихотворной формы, Мейерхольд не разрешал эмоционально перехлестывать ее, разрушая логику: никогда в тексте, проработанном им с актером, не исчезала мысль.

Мейерхольд утверждал, что такие авторы, как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Грибоедов или иные им равные, достаточно хорошо знали, что именно они хотели сказать, а потому недопустимы какие-либо алогизмы, продиктованные эмоциональными вспышками.

Замечательно работая над стихотворной речью, Мейерхольд в такой же мере владел искусством строить речь прозаическую — там, где она не случайна, а построена у самого автора. Все красоты речи Островского, ее звучность и ритмику, он раскрывал в «Грозе», и точно так же острые и язвительные интонации реплик в пьесах Сухово-Кобылина с необычайной полнотой прозвучали в его постановках «Дела» и «Смерти Тарелкина».

Он требовал от актера любви к гласным и согласным, отчетливого звучания аллитераций, настаивал на том, чтобы не проглатывались концы слов, чтобы были выявлены красоты русской речи. Он говорил о роли слогов и об их взаимоотношении, но скандировать запрещал. К интонации он был чуток, как оркестровый дирижер, слышавший фальшь даже в четверть тона. Он требовал твердой словесной формы, и технические условия речевой практики были у него крайне строги. Не позволяя актерам размазывать текст, он на репетициях иногда требовал преувеличенной артикуляции, просил «беспокоить речевой аппарат», «почувствовать звук губами».

Репетиции у Мейерхольда длились иной раз до переутомления — он работал, не жалея ни себя, ни актеров. Он не позволял нам помогать себе различными аксессуарами и мебелью — здесь он соблюдал подлинный аскетизм.

Особенно я почувствовала это, когда мы в последний раз играли «Маскарад», уже после окончания Великой Отечественной войны, в Большом зале Ленинградской филармонии. Это были последние спектакли Юрия Михайловича Юрьева, первого исполнителя роли Арбенина в постановке Мейерхольда. Декорации, созданные Головиным, отсутствовали — они сгорели от немецкой фугасной бомбы в блокированном Ленинграде. Мы играли «Маскарад» на открытой эстраде, но речевой и пластический рисунок остался неизменным. И без привычной рамы головинского оформления пьеса все же произвела сильное впечатление так четко был разработан ее текст, так твердо установлены ритмы, так лаконичен и ясен рисунок движений, стихотворное слово звучало так выразительно и музыкально.

Огромный успех увенчал наши труды, особенно же исполнение роли Арбенина Юрием Михайловичем Юрьевым, который в основной рисунок роли, созданный им совместно с Мейерхольдом, сумел внести новые оттенки {153} и краски, штрихи, детали, обогащая первоначальный режиссерский, замысел и нисколько не искажая его.

И в заключение еще несколько слов о «Маскараде». Жанровое многообразие драмы ставило в высшей степени трудные задачи перед режиссером и всеми исполнителями. Мейерхольд в своем сценическом решении шел от лермонтовского текста, от замечательных стихов, от их точной ритмической и тональной проработки. Именно поэтому авансцена была продлена и вынесена полукругом вперед, почти до первого ряда кресел. На авансцене стояла банкетка, на которой, почти как в цирке, среди публики происходили наиболее значительные сцены и диалоги. Таким образом, режиссер и художник сделали всевозможное, чтобы каждое слово Лермонтова доносилось до зрительного зала.

Точными и лаконичными были и мизансцены. И оттого полнее доходил авторский текст, его сложные ритмы, его взаимодействие с музыкой, которой в спектакле было много. Пластический рисунок спектакля помогал зрителям совершать радостное восхождение по хрустальной лестнице лермонтовского стиха.

О Мейерхольде, о его значении в русском, и не только в русском, но и в мировом театре, еще будет написано много. Современница Мастера — я имела счастье работать с ним над несколькими спектаклями и считаю себя бесконечно обязанной ему.

## **{****154}** Николай Петров Неисчерпаемость творчества

Всеволода Эмильевича Мейерхольда я лично знал и наблюдал в работе с 1910 по 1939 год. Театральное искусство — единственное искусство, где неразрывно слиты художник и материал, и зачастую бывает очень трудно отделить одно от другого.

Вот почему, говоря о Мейерхольде как о режиссере, нельзя не сказать о нем как об актере, ибо одним из основных приемов его режиссуры был великолепный режиссерски-актерский показ. Но как только мы затронем вопрос о Мейерхольде как об актере, мы невольно заговорим о нем, как о человеке. А заговорив о человеке, обязаны будем говорить о нем, как о революционере в истории русского театра.

В этом богатейшем художнике было еще одно качество, не отметив которое мы невольно обедним его творческую суть. Это качество я бы назвал «высоким артистизмом», который проявлялся буквально во всем. Он проявлялся и в его актерском мастерстве и в его режиссуре — буквально во всем, и зачастую даже в маленьких бытовых мелочах жизни.

Никогда не забуду, как однажды — было это в году 1913 или в 1914 в Петербурге — компанией мы пошли на скетинг-ринк.

{155} Мейерхольд не умел кататься на роликах, но очень хотел попробовать, что это такое.

Через какие-нибудь полчаса, после того как мы пришли на скетинг, все бросили кататься и смотрели, как Всеволод Мейерхольд обучается катанию на роликах. Из такого, казалось бы, бытового пустяка он умудрился создать любопытнейшее театральное представление, причем окружавшие его зрители были глубочайшим образом убеждены, что он великолепно владеет роликами и, как прекрасный эксцентрический актер, демонстрирует свое якобы неумение кататься.

Недаром высшее мастерство и артистизм эксцентрика всегда раскрываются в образе неудачника, ничего не умеющего делать. Созданию этого образа и подчинил Мейерхольд свой урок катания на роликах.

Актерская природа была неотделима у Мейерхольда от его повседневного человеческого поведения.

Вспоминаю возобновление «Дон-Жуана» в бывшем Александринском театре в 1933 году.

В Москве мы договорились с Всеволодом Эмильевичем, что его репетиции будут открытыми для творческих работников Ленинграда, и вот на первую же назначенную репетицию я пригласил ленинградских актеров, заполнивших почти весь партер.

Мейерхольд приехал вместе с Зинаидой Райх. В ожидании начала репетиции мы сидели в директорском кабинете и оживленно беседовали о текущих театральных делах Москвы и Ленинграда.

В. Н. Соловьев, сорежиссер по этому спектаклю, все время пытался доложить Мейерхольду, что им сделано в подготовительный период, а, по сути, Соловьев уже проделал всю работу. Нам оставалось только сдать ее мэтру и получить санкцию на право выпуска спектакля.

Всеволод Эмильевич, как мне показалось, понимал это, и на все попытки Соловьева сделать обстоятельный доклад уходил от делового разговора. Потрепывая Соловьева по плечу, он весело говорил:

— Дорогой Вольмар Люсциниус (это был литературный псевдоним Владимира Николаевича), к чему слова? Мы с вами и с Колей сядем за режиссерский пульт и я сразу увижу блеск созданного вами спектакля, в чем я нисколько не сомневаюсь, давно зная вас и уважая как бесстрашного рыцаря и вернейшего кавалера, влюбленного в театр Мольера.

Бывая в работе иногда крайне резким, Мейерхольд умел в жизни «разводить такой Версаль», как мы тогда говорили, что ему смело мог бы позавидовать даже Людовик XIV.

Мейерхольд был не только блестящим режиссером, но и великолепнейшим актером, и не только на сцене, но и в жизни. Он потрясающе умел играть придуманную для данных обстоятельств роль, находя удивительные краски и выразительные нюансы для ее исполнения.

Вот и сейчас он играл роль мэтра, приехавшего к своим близким друзьям и в этой интимной обстановке желающего убить их наповал блеском своего мастерства.

Я видел, что ему не терпелось начать репетицию. Он то вставал и нервно ходил по кабинету, то садился в кресло, вытягивая ноги, откидывал голову на спинку, и произносил какую-нибудь философскую сентенцию.

{156} Вошел помощник режиссера и доложил, что все готово — репетицию можно начинать.

Мейерхольд стремительно вышел из кабинета и через секунду очутился на сцене.

Раздались бурные аплодисменты, и даже Мейерхольд, привыкший мгновенно и точно реагировать на любое положение, немного растерялся. Это аплодировали любимому режиссеру участники спектакля, собравшиеся на сцене.

Мгновенно овладев собой, Мейерхольд шагнул вперед и, прижимая руку к сердцу, начал с улыбкой театрально раскланиваться. Женщины поднесли ему большой букет белых роз, который Мейерхольд, быстро повернувшись, передал Зинаиде Райх.

Его окружили актеры, он жал всем руки, улыбался и перекидывался отдельными репликами, вспоминая далекие времена, когда работал здесь. А ведь с тех пор прошло уже пятнадцать лет.

— Ну, Всеволод Эмильевич, пора начинать репетицию. Пойдем в зрительный зал, — сказал я, беря его под руку и крикнув помощнику режиссера: — Давайте занавес!

Занавес поднялся, и Мейерхольд вновь на секунду замер от новой неожиданности. В центре сцены, через оркестр был переброшен трап. В оркестре сидели музыканты, а весь партер был заполнен приглашенными актерами. В зале раздались оглушительные аплодисменты, прожектора из лож высветили худощавую фигуру Всеволода Эмильевича. Он остановился, перейдя оркестровую яму, но, не спустившись еще в зрительный зал, стоя отвечал приветствиями на приветствия зала.

Я дал знак оркестру, и он громко заиграл воинственный марш из спектакля «Стойкий принц», также поставленного Всеволодом Эмильевичем.

Третья неожиданность заставила Мейерхольда повернуться спиной к зрительному залу и продолжать свои поклоны, адресуя их музыкантам, а затем и нам, так как мы тоже присоединились к общим аплодисментам. Аплодировал зрительный зал, аплодировали музыканты, аплодировали мы, а он, стоя в центре, раскланивался во все стороны.

Чтобы остановить нескончаемые овации, мы все тронулись через трап и, сопровождая Мейерхольда, довели его до режиссерского столика, всегда устанавливаемого для репетиций в проходе за креслами партера.

— Ты, Николай Васильевич, — обратился ко мне Мейерхольд, неожиданно переходя на имя и отчество, но сохраняя привычное «ты», — инсценировал такую блестящую увертюру к репетиции, что я не знаю, оправдаю ли я тысячу рублей, которую получу за эту репетицию.

Мейерхольд неожиданно схватил колокольчик, стоявший на режиссерском столе, и резко позвонил. Мгновенно водворилась абсолютная тишина, и репетиция началась.

Бесполезно пытаться полностью воссоздать великолепие театрального представления, которое развернулось перед зрителями.

Подогреваемый аудиторией, состоявшей из профессиональных актеров, Мейерхольд действительно превзошел самого себя в режиссерских показах отдельных кусков жизни и сценического поведения образов бессмертной комедии Мольера.

{157} Он вел репетицию без остановок, так как видел, что весь спектакль правильно и точно возобновлен Соловьевым и в логику развертывающегося сценического действия ему не нужно вносить никаких корректив. Но что касается деталей и тонкостей в раскрытии образов пьесы, отдельных граней их характеров, которые требовали величайшего актерского мастерства и артистизма, соответствующих острому режиссерскому решению, вот тут-то Мейерхольд и развернул весь блеск безудержной, небывало и фантазии.

— Стоп! — раздавался голос Мейерхольда с режиссерского пульта Затем он звонил в колокольчик пока не водворялась абсолютнейшая тишина, и в этой воцарявшейся ожидательной тишине свершался переход мэтра с режиссерского пульта на сцену.

Бесконечное количество раз совершал Мейерхольд этот путь по среднему проходу партера, и каждый раз даже этот простой переход был отличен от предыдущего и уже нес в себе тенденцию будущего показа.

То он шел, мрачно опустив голову, как бы размышляя о той глубине человеческих мыслей, в которую он, режиссер Мейерхольд, сейчас нырнет, показывая виртуозное владение актерской техникой. Иногда этот переход с опущенной головой усложнялся медленным подъемом головы вверх, и, выйдя на сцену, он останавливался, закрывал глаза и как бы весь отдавался во власть своей буйной фантазии. Зал выжидательно замирал, и, когда это напряженное ожидание доходило до предела, Мейерхольд неожиданно ослепительно, молниеносно, острым пластическим рисунком раскрывал суть и смысл жизни сценического образа в данную секунду. Буря аплодисментов зрительного зала, зачастую и всех участников на сцене награждала режиссера-актера Мейерхольда за подаренные им минуты подлинного большого театрального искусства.

Бывали переходы на сцену и такие, когда никто даже не успевал проследить за последовательностью всего происшедшего.

«Стоп» и звонок были одновременны и стремительны. Не выпуская из рук колокольчика, Мейерхольд вихрем несся на сцену, продолжая звонить. Молниеносный показ и после него громкий крик:

— Понятно?

Снова звонок и такое же стремительное возвращение обратно. Иногда резкий выкрик:

— Повторяем с такой-то реплики! — а иногда и совершенно неожиданно:

— Дальше, дальше! Не останавливайте репетиции!

Бывали пробеги на сцену, когда Мейерхольд вступал в общение со всем зрительным залом, как бы ища у него сочувствия:

— Вы видите, что он делает! — кричал он, обращаясь к одним. — Нет, вы только посмотрите! Ну разве же так можно? — взывал он к другим. И, уже будучи на сцене, обращался ко всем — и к участникам спектакля и к зрителям:

— Мольер требует точности, смысловой и выразительной! Легкости и изящества, но не облегченности и манерности! Природа Мольера — в его глубочайшей народности, облеченной в изысканнейшую форму! Блеск словесного поединка и глубочайшей мудрости молчания! И главное — темперамент! Все время должна чувствоваться пульсация галльской крови!

{158} И Мейерхольд проделывал на сцене такое количество сценических показов, подтверждавших его слова, что можно было буквально ослепнуть от богатства и стремительности актерских красок.

Репетиции Мейерхольда при возобновлении «Дон-Жуана» открывали нам неуемное богатство его артистической фантазии и подтверждали, что его режиссерские концепции всегда органически вытекали из актерского видения жизни данных образов, волею драматурга и режиссера призванных действовать на сцене. Мейерхольд в своих показах раскрывал необычайно яркие и интересные грани жизни сценических образов.

И не эта ли черта роднит его со Станиславским?

Оба эти художника, на различных этапах своего пути, неоднократна возвращались к вопросам педагогики, мечтая воспитать совершенного актера, способного сценически воплощать их дерзновенные творческие замыслы.

Вспоминается выступление Мейерхольда перед спектаклем «Рычи, Китай», в тот день, когда утром он был на генеральной репетиции «Горячего сердца» в МХТ.

— Мы должны низко кланяться и благодарить чародея нашего театра Константина Сергеевича Станиславского, хотя бы даже за один образ Хлынова, созданный Иваном Михайловичем Москвиным. О таком искусстве актера я мечтаю, но не всегда у меня это получается.

Я был в эти дни по делам нашего театра в Москве, жил у Мейерхольда в его кабинете и вместе с ним был на генеральной репетиции «Горячего сердца», а вечером слышал его обращение к зрительному залу. Вероятно, я не совсем точно передаю его слова, хотя «чародея» очень хорошо {159} помню, но смысл их был именно такой, так как и на генеральной, и вечером в театре, и за ужином Мейерхольд много и взволнованно говорил на эту тему: «Рост и совершенство актерской техники — основной фактор развития театра».

Мне выпало большое счастье быть помощником режиссера у Мейерхольда в поставленных им спектаклях: «Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера, «Шут Тантрис» Эрнста Хардта, «Заложники жизни» Ф. Сологуба, «Красный кабачок» Юрия Беляева, «Стойкий принц» П. Кальдерона, «На полпути» Артуро Пинеро, «Шарф Коломбины» (пантомима), либретто Шницлера, музыка Донаньи, «Зеленое кольцо» З. Гиппиус, «Гроза» А. Островского, «Два брата» М. Лермонтова.

В постановке «Электры» Штрауса в Мариинском театре Мейерхольд, поручил мне всю хореографическую часть.

И, наконец, я был при Мейерхольде пять лет ближайшим помощником в исторической постановке лермонтовского «Маскарада» — от первой беседы по день премьеры.

Прежде всего хочется внести ясность в понятие «пятилетнего срока» работы. Конечно, работа над «Маскарадом» не была ежедневной в течение пяти лет. Она шла с перерывами. Иногда репетировали месяца два‑три, потом откладывали на месяц-два, затем опять репетировали и опять откладывали. Репетировали полгода и полгода не прикасались к пьесе. За время работы над «Маскарадом» Мейерхольд выпустил несколько других спектаклей. Откладывания и затяжки обусловливались разными причинами. Менялись исполнители (Нину репетировала Н. Г. Коваленская, затем И. А. Стравинская и, наконец, для выпуска спектакля была введена Е. Н. Рощина-Инсарова), менялся композитор (вся музыка к «Маскараду» была написана М. А. Кузминым и потом через два года была заказана новая музыка А. К. Глазунову) и, наконец, очень задерживала монтировочная сторона. Такого количества изготовляемых предметов для спектакля русский театр, я думаю, не видел никогда. Триста тысяч золотом стоила эта постановка. Ее масштабы и размах были действительно грандиозны.

Мейерхольд мог на репетициях импровизировать на любую предложенную тему, но в то же время был очень педантичен в работе и тщательно готовился к репетициям.

После обеда он приглашал меня в кабинет, закрывал дверь, очищал весь письменный стол и раскладывал на нем листы белой бумаги. Затем текст разрезался по отдельным репликам, и вот тут-то начиналось самое интересное.

Сделав в кабинете приблизительную выгородку нужной картины, Мейерхольд начинал играть за всех исполнителей. Эти часы, пожалуй, были самые увлекательные из всего того, что я видел в работе Всеволода Эмильевича. Его безудержная фантазия создавала такие интересные сценические решения, какие мне очень редко удавалось видеть впоследствии У актеров.

Невольно возникал вопрос: а чего в Мейерхольде больше — актера или режиссера? Вопрос возникал закономерно, так как все режиссерские решения у него рождались от «актерского проигрывания», причем проигрывание это конкретно и точно мотивировалось и было глубоко реалистично. Впоследствии, когда в Мейерхольде видели только лишь формалиста, {160} я часто вспоминал его «домашнюю» лабораторию и внутренне не мог согласиться с односторонней оценкой творчества этого большого художника.

Аксессуарами у Всеволода Эмильевича были цилиндр, шляпа, тросточка, перчатки, монокль, веер, шарф, лорнет. Этих аксессуаров ему было вполне достаточно, чтобы раскрывать образную сущность бесконечного количества человеческих характеров.

— Я сейчас буду играть, а вы раскладывайте реплики на листах белой бумаги и оставляйте расстояние между ними в зависимости от моей игры.

Приклеивать их мне не разрешалось, это делал сам Мейерхольд, после того как оканчивал игру.

Легкая возбудимость, артистизм, безграничная вера в предлагаемые обстоятельства и необыкновенная фантазия — вот неотъемлемые качества Мейерхольда, вот почему все его творчество было так театрально.

Мейерхольд далеко не всегда был удовлетворен моим раскладыванием реплик. И если даже мне удавалось точно уловить время предлагаемой мизансцены, он часто перекладывал вырезанную реплику с правого края бумаги на левый или с левого на правый.

Итак, реплики разложены, между ними различных размеров белые просветы, и вот тут-то начинался следующий этап подготовительной работы.

— Коля, намазывайте реплики клеем! — командовал Мейерхольд, и я послушно брался за кисточку.

Расклеив на отдельных листах реплики с пропусками для вписок, рисунков и чертежей, Мейерхольд раскладывал их в порядке на полу, садился в кресло и снова, молча, как бы проигрывал весь текст, но уже сидя на месте, а не действуя в пространстве. Он, видимо, проверял непрерывность внутренней жизни.

Затем все листы опять укладывались в порядке на стол, Мейерхольд вооружался красным и синим карандашами и начинал прочерчивать белые куски бумаги, которые были между репликами. Тут же вносились и мизансцены, прочерчиваемые чернилами.

Листы приобретали красивый и таинственный вид. Когда они были обработаны полностью, Мейерхольд прикалывал их на стену, как будто это были картины на выставке, вновь садился в кресло и погружался в созерцание…

Когда на следующий день Мейерхольд приходил на репетицию и я раскладывал перед ним на режиссерском столе подготовленные листы, то он иной раз в них даже не заглядывал и делал все наоборот.

Способность Мейерхольда видеть за лаконичным текстом необычайные и разнообразные возможности его сценического воплощения была огромна. Однажды, когда Н. В. Смолич не очень охотно репетировал роль чиновника из четвертой картины, Всеволод Эмильевич сумел увлечь его, почти доказав, что роль чиновника является чуть ли не главной в «Маскараде».

У Мейерхольда хватало терпения репетировать эту сцену несколько дней подряд, посвящая ей четырехчасовые репетиции, которые проходили с огромным творческим подъемом. А весь текст эпизода ограничивается пятью репликами.

Никогда не забуду генеральную репетицию «Маскарада».

{161} Работа над спектаклем, несмотря на пятилетний срок, не приближалась к своему концу. Премьерой еще, что называется, и не пахло.

Был январь 1917 года.

После окончания одной из репетиций, которая проходила в фойе, к Мейерхольду подошел курьер Мейнартович и сказал:

— Всеволод Эмильевич, вас после репетиции просил зайти к себе Евтихий Павлович.

— Какой Евтихий Павлович? — удивленно спросил Мейерхольд.

— Евтихий Павлович Карпов. Он назначен вместо Андрея Николаевича, — уныло отвечал Мейнартович.

Так неожиданно от курьера узнали мы о том, что вместо Лаврентьева главным режиссером назначен Карпов.

Едва я дошел до двери и спросил Мейнартовича, когда же произошло это неожиданное для всех событие, как мрачный Мейерхольд уже спускался по лесенке из кабинета Карпова.

— Поехали ко мне.

По дороге, на извозчике, Мейерхольд молчал, молчал и дома во время обеда.

После обеда он встал и, сказав жене: «У нас с Колей дела. Не мешайте нам», — направился в кабинет.

Мое любопытство достигло предела. Он затворил дверь и сел за письменный стол.

— Через восемнадцать дней мы должны будем сдать премьеру «Маскарада».

Я был поражен. Репетиции «Маскарада» казались каким-то культурно-эстетическим фактом, неотъемлемым от жизни театра, а о премьере и не говорилось, даже считалось неудобным поднимать этот вопрос. Премьера назначалась на конец каждого сезона и всегда откладывалась на неопределенное время. И вдруг в восемнадцать дней реализовать то, что по-прежнему было далеко от завершения.

Одеть и загримировать актеров по точнейшим эскизам Головина! Наконец, просто то, что называется, собрать спектакль в его последовательном действовании и провести монтировочные, прогонные и генеральные репетиции! Ну как же возможно все это уложить в восемнадцатидневный срок?!

— Таков приказ нового главного режиссера! А если этого не случится, то он решил вообще прекратить все работы по «Маскараду».

Мейерхольд встал из-за стола и начал ходить по кабинету, сосредоточенно стремясь точно ступать на цветы, вытканные на ковре.

Известие было слишком ошеломляющим, чтобы в моей голове родились какие-нибудь практические предложения, но Мейерхольд, сосредоточенно ставивший ноги на цветы, уже организационно решал данную проблему.

Берите бумагу и садитесь за стол!

Я выполнил приказание и ждал дальнейших распоряжений.

Разграфите бумагу на восемнадцать частей, проставьте числа и названия дней и на последнем, восемнадцатом дне напишите: «Премьера».

Я вооружился карандашом и линейкой, а Всеволод Эмильевич продолжал ходить по ковру.

Я доложил, что график готов.

{162} — Очень хорошо, — сказал Мейерхольд и уселся за стол, положив перед собой график.

— Поступим так, как мы поступили бы в Полтаве или Николаеве, когда я проводил сезоны Товарищества Новой драмы. Ведь восемнадцати дней на постановку там у меня никогда не было. — И он углубился в составление плана выпуска спектакля.

— Сколько летних сезонов вы провели, Коля? — спросил он, не отрываясь от работы.

— Шесть, — ответил я.

— А сколько вы поставили спектаклей за эти шесть сезонов? — вновь спросил Мейерхольд.

— Вероятно, более полутораста.

— Какие возможности у вас были в смысле количества репетиций? — не унимался Мейерхольд, внимательно обдумывая каждый день восемнадцатидневного графика.

— От двух до шести, — отвечал я.

— Так вот! Восемнадцать дней — это чудовищно много, да и подготовка у нас была огромная. Полагаю, что мы обязаны выпустить спектакль, который должен быть историческим в жизни русского театра. И вот вам план выпуска нашей, я повторяю, исторической премьеры.

На другой же день отпечатанный график был вывешен отдельным распоряжением, причем это распоряжение было подписано Мейерхольдом, а не Карповым. Мейерхольд собрал всех участвующих и провел с ними откровенную беседу, творчески мобилизовав на предстоящую напряженную работу.

Когда на сцену были свезены великолепные декорации Головина и мебель, сделанная по его рисункам, когда начали обставлять отдельные картины спектакля и в этих изумительных интерьерах появились актеры, как бы в музейных костюмах — так прекрасно и достоверно были они выполнены по эскизам Головина, — то кто-то из остряков в театре назвал готовящуюся премьеру «Закатом империи».

Действительно, слишком большие противоречия были между тем, что делалось на сцене Александринского театра, и тем, что происходило в городе. Бездарно проигранная война — а это уже было для всех очевидно, — недоверие правительству, убийство Распутина, чехарда премьер-министров и, наконец, назначение на этот пост Протопопова, страдавшего прогрессивным параличом, — все это обнаруживало приближение крупнейших событий. В городе начались перебои с продовольствием и топливом. На окраинах возникали «хлебные бунты», кончавшиеся разгромом булочных. Вот в какое время протекали последние репетиции столь долгожданного «Маскарада».

Ко дню премьеры тревога в городе усилилась. Изредка слышна была стрельба.

Когда начало темнеть, выстрелы участились, и уже было впечатление, что вот‑вот вспыхнет генеральное сражение…

Спектакль начался с опозданием на полчаса, так как зрительный зал заполнялся не очень оживленно.

Еще до того как поднялся занавес, все были потрясены великолепием сценического убранства, являвшегося как бы продолжением зрительного зала.

{163} Старый театральный занавес был убран: вынесенный над оркестром просцениум, архитектурный портал, три огромнейшие люстры с бесконечным количеством восковых свечей, бра на портале и специально написанные Головиным занавесы — все это поражало.

Стоя у сигнализационного щитка и прислушиваясь к звукам, доносившимся из зрительного зала, я ждал распоряжений Мейерхольда, который вместе с Головиным пошел в ложу директора императорских театров В. А. Теляковского, чтобы получить разрешение начать спектакль.

— Ну, Коля, Владимир Аркадьевич просил начинать. Пускаемся в плавание.

— Дайте мне на счастье руку смело,  
А остальное уж не ваше дело… —

закончил он арбенинскими словами свое благословение начать спектакль. Последние звонки актерам и зрителям, сигналы электрикам, оркестру, верховым рабочим для подъема «межкартинного» занавеса, актерам, занятым в первой картине, звон денег и…

1‑й Понтер  
Иван Ильич, позвольте мне поставить.

Банкомет  
Извольте.

1‑й Понтер  
Сто рублей.

Банкомет  
Идет.

2‑й Понтер  
Ну, добрый путь…

«Маскарад» начался…

## **{****164}** Н. Голубенцев Из дневника актера

Несколько лет назад я отправился на выставку картин Петра Петровича Кончаловского, развернутую в залах Академии художеств. Среди знакомых пенистых букетов сирени, среди плодов и овощей, грубовато-ярких пейзажей и натюрмортов висело громадное полотно. Это был неизвестный до этой выставки портрет Всеволода Эмильевича Мейерхольда.

Он лежит на широкой тахте, покрытой ковром, на фоне пестрого сюзане. Голова откинута далеко назад. Светлые, серебристые от седины волосы всклокочены. Прозрачные серо-голубые глаза широко раскрыты.

Облик вдохновенный и трагический.

Портрет П. П. Кончаловского написан в 1938 году. В этом году я видел Всеволода Эмильевича в последний раз. Он работал над восстановлением своей старой постановки в театре имени Пушкина в Ленинграде — знаменитым спектаклем «Маскарад» М. Лермонтова. На каждой репетиции зрительный зал был переполнен ленинградскими актерами. Всех нас привлекала возможность присутствовать при творчестве Мейерхольда.

В полутемном зале напряженная тишина. На сцене репетируют в полный тон. Ю. М. Юрьев, Е. И. Тиме, Е. М. Вольф-Израэль, Б. А. Горин-Горяинов, Я. О. Малютин.

{165} Мейерхольд работает, как бы не замечая тысячи глаз, следящих за каждым его движением, тысячи ушей, ловящих каждое его слово. Однако, несомненно, масса присутствующих в зале вдохновляет его, электризует — он особенно четок, точен во всех своих действиях.

Ему трудно оставаться в зале за режиссерским пультом. То и дело по широким мосткам, ведущим на просцениум, он выбегает на сцену и показывает актерам требуемую деталь мизансцены, поворот, движение, интонацию реплики. Делает это он с необычайной выразительностью, и зрительный зал каждый раз гремит аплодисментами.

Эта каждодневная демонстрация высочайшего режиссерского мастерства переполняла всех чувством восторга. Способность Мейерхольда к мгновенному перевоплощению в образ была поистине феноменальна. Вот он сел в кресло и, как бы оправляя пышные юбки, повернул голову движением, исполненным восхитительной женственности, — и перед вами живая баронесса Штраль. Вот он прошел по сцене, скрестив на груди руки и опустив голову, и превратился в таинственного Неизвестного. Вот он уже развязный и нагловатый Шприх, с особой походкой, безусловно свойственной именно Шприху… Подчиненные ритму, уловленному тончайшим режиссерским чутьем, сплетались и расплетались сложнейшие кружева мизансцен в массовых сценах маскарада…

Примерно то же время. Я сижу в партере зала Института истории искусств на Исаакиевской площади. Мейерхольд ходит по авансцене и, заворожив слушателей размахом фантазии, излагает планы задуманной им постановки «Бориса Годунова». Доклад называется «Пушкин-режиссер». Мейерхольд утверждает, что Пушкин самим развитием действия в трагедии уже предопределяет конкретную экспозицию режиссерского плана. Помнится, как он излагал решение заключительной сцены трагедии. Сцена заполнена толпой. На крыльцо кремлевского дома Бориса выходят бояре после убийства Федора и Ксении. Массальский произносит последнюю реплику. «Народ безмолвствует» — гласит последняя ремарка Пушкина. На сцене из глубины движется тьма. Она постепенно заполняет всю сцену. Наконец, освещенными остаются отдельные фигуры из толпы, пораженные ужасом. Но вот и они поглощены тьмой. И на сцене воцаряется непроглядная ночь. Надвинулась эпоха долгих и кровавых потрясений смутного времени…

Воспоминания уходят все глубже вдаль пережитого… 1922 год. Я учусь в частной театральной студии С. Э. Радлова. При его квартире на 1‑й линии Васильевского Острова просторный учебно-репетиционный зал. В одном его конце невысокий помост. На помосте дощатый станок в форме куба. Через площадку наискосок протянута толстая веревка.

На фронте левого театра это было время всеобщего увлечения формалистическими экспериментами. Радлов пытался найти театральный «философский камень» в области неких «чистых элементов» театрального действия: «чистое движение», «чистый звук», «чистая эмоция».

Специфика тренировки студийцев заключалась в том, чтобы добиться «свободного» от всякого содержания или мысли применения этих элементов.

«Чистое движение» — это экзерсисы на максимальную скульптурную выразительность человеческого тела, причем используются разнообразные смещения «осей», проходящих через голову, плечи, бедра и голени. {166} В результате подобная система движения на смещенных осях приводила к декадентскому излому, к полному отстранению от какого-либо естественного положения рук, ног, головы.

«Чистый звук» — тренировка на сочетание бессмысленной речи, заумного языка с «чистой эмоцией». Что собой представляла эта «чистая эмоция», то есть выражение внутренних состояний человека, вне какого-либо конкретного содержания, как это обосновывал Радлов, мне теперь восстановить невозможно. Помню его менторские возгласы:

— Послушайте, что вы там рассказываете? Мне не нужно смысла в вашем звучании. Вы опять нагружаете речь каким-то содержанием. Отдавайтесь эмоции безотчетно.

Из всех этих занятий рождались экспериментальные импровизационные действия. Одно из них, своеобразный театральный этюд, было названо Радловым «Опус № 1». Человек десять-двенадцать студийцев осуществляли это групповое представление, корчась в неимоверных изгибах и поворотах тела на полу, на станке, связываясь с протянутым через площадку канатом. Порядок расположения и движения исполнителей на площадке определялся специальной подготовкой по «ощущению партнера на сцене», что представляло собой особую дисциплину в учебной программе студии. Актер должен был сам конструировать мизансцену, в соответствии с положением и движениями одного или нескольких партнеров. Этой системой предусматривались мизансцены: круговые, квадратные, линейные, диагональные и пр.

Мы двигались по площадке, ничего не изображая, соединялись в группы, ложились, становились на колени, взбирались на станок, носили друг друга на руках, выражая какие-то отвлеченные состояния и чувства и звуча бессмысленной речью.

Большинство студийцев безоговорочно и благоговейно принимало всю догматику этой эстетской школы. Но и те, у кого сохранялись остатки здравого смысла и элементы скепсиса — в их числе автор этих воспоминаний, — все же с юношеской заносчивостью ощущали радловскую «систему» как нечто новое, небывалое, дерзостно разрушающее замшелые каноны Александринки и МХАТ. Мы были особые актеры — «радловцы». Мы, как нам казалось, утверждали новую театральность, сочетающуюся в нашем незрелом сознании с новой эпохой в истории нашей страны.

И нужно себе представить, с каким волнением и трепетом восприняли мы сообщение Радлова, что на нашем очередном занятии будет присутствовать Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Легендарный новатор на театре, признанный вождь «Театрального Октября», знаменитый постановщик «Мистерии-буфф» Маяковского и «Зорь» Верхарна в Москве.

Как он оценит наши эксперименты? Поразим ли мы его нашим новаторством? Покажем ли ему, что и мы не лыком шиты, что мы тоже утверждаем левый театр? А может быть, чем черт не шутит, может быть, мы «перелевачили» самого Мейерхольда? Короче говоря, волнение, охватившее нас, было необычайным…

И вот в залитый солнечным светом репетиционный зал вошли В. Э. Мейерхольд и З. Н. Райх в сопровождении нашего мэтра. Радлов представил нас гостям, и началась демонстрация.

Сначала показывали пьесу, написанную самим Радловым, «Убийство Арчи Брайтона». Это была как бы декларация его театрального и драматургического {167} символа веры. В пьесе, чисто экспрессионистической, действие развивалось не линейно, а «концентрическими кругами», то есть было смещено во времени. Брайтон сначала лежал на нашем станке убитый, потом действовал живой; его убийцы сначала обсуждали результаты своего преступления, а потом совершали его и т. д. Философский замысел пьесы, а соответственно и сюжетное ее решение, насколько я могу судить теперь, заключались в психологическом нагнетании чувства бессмысленности и безрезультатности преступления, а не в самом факте убийства.

Нравилась нам эта пьеса чрезвычайно. Играли ее с великим воодушевлением. Мейерхольд сперва внимательно смотрел и слушал, изредка поглядывая на Райх. Радлов несколько раз наклонялся к его уху и что-то шептал, видимо, поясняя приемы постановки. Постепенно, но явственно, интерес Мейерхольда к происходящему угасал. В глазах появилось выражение не то скуки, не то брезгливости.

Когда же мы начали свой коронный номер «Опус № 1», он откровенно стал выказывать отсутствие интереса к представлению. Он отвернулся от сцены и стал смотреть в окно. Радлов заволновался. Райх несколько раз трогала Мейерхольда за рукав, как бы призывая к учтивости, но он, мельком взглянув на нас, снова отворачивался и упорно глядел в окно. Мне очень хорошо запомнилась его залитая солнцем фигура в соломенном кресле и его скучающее лицо с полузакрытыми глазами.

Что происходило потом, нам не стало известно в подробностях. Каков был приговор Мейерхольда, я не знаю. Но у всех было отчетливое ощущение, что «Мейерхольду не понравилось». И, может быть, именно с этого дня возникло и постепенно росло чувство неуверенности в святости нашего направления не только у меня, но и у ряда моих товарищей-студийцев.

Для меня лично этот эпизод имел особенное значение. Еще с 1918 года, когда я впервые столкнулся с Мейерхольдом на постановке «Мистерии-буфф» в Большом зале консерватории, он безоговорочно покорил и околдовал меня.

Та первая встреча с Мейерхольдом, по существу, решила проблему моего дальнейшего пути. Это было в начале осени. Я учился на первом курсе Академии художеств, намереваясь стать живописцем. Увлекался поэзией символистов и акмеистов. Был присяжным декламатором на школьных и студенческих вечерах. О Мейерхольде я не знал ничего, кроме того, что он известный театральный режиссер какого-то особого, нового направления.

И вот я оказался на предварительной встрече участников постановки «Мистерии-буфф», которой должна была быть ознаменована первая годовщина Октябрьской революции.

Как же я попал на это собрание?

Это было самое начало, период военного коммунизма, и деньги, хотя и катастрофически обесцененные, играли значительную роль. Было голодновато. В столовых кормили чечевицей и селедочным супом. Магазины были заколочены. Но на лотках продавались яблоки и орехи. Нужно было платить за комнату, которую мы с братом Александром, студентом консерватории, снимали поблизости, в какой-то огромной и холодной барской квартире.

{168} Как возникла идея искать заработка в театре в качестве статистов, — не помню. Ясно одно, что побудительной причиной была острая необходимость пополнить наш тощий бюджет.

Обойдя Михайловский и Мариинский театры с предложением своих услуг и получив отказ, мы заглянули с артистического подъезда в Большой зал консерватории, где в то время помещался Театр музыкальной драмы, и с распростертыми объятиями были приняты в число участников постановки «Мистерии-буфф».

Итак, я сидел в Малом зале в партере на организационном собрании разношерстной труппы. Это собрание было не первым для большинства участников. Все уже знали пьесу. Вероятно, многие присутствовали на читке, которая происходила ранее в Тенишевском училище. Мне и моему брату пьеса была совершенно неизвестна.

Однако и для нас это собрание не было первым общением с организаторами и участниками. Мы уже прошли проверочное испытание, на котором кто-то из ассистентов режиссуры отбирал годных из числа записавшихся для исполнения тех или иных ролей, разделяя пеструю массу молодежи на «словесных» и «бессловесных». На этом испытании я читал свою любимую «Песню о соколе» и был помещен в список «словесных».

Стоит напомнить современному читателю, что все петроградские профессиональные труппы наотрез отказались ставить эту первую большевистскую пьесу. Засилие реакционных элементов в театральной среде было повсеместным. Организационному комитету во главе с наркомом Луначарским, Маяковским и Мейерхольдом пришлось обратиться через печать со специальным призывом к революционно настроенной молодежи принять участие в этой постановке. В конце концов собралась большая группа, человек в семьдесят-восемьдесят, любителей, главным образом студентов университета, консерватории и Академии художеств. Для исполнения главных ролей были привлечены одиночки профессионалы: В. Софронов, Д. Голубинский, А. Шадурский, А. Кулябко-Корецкая и другие.

На этом собрании я впервые увидел Мейерхольда. Был конец сентября. В окна смотрело хмурое петроградское небо. На кафедре кто-то, кажется главный администратор Ф. Л. Боярский, разъяснял условия предстоящей работы, сообщал о системе репетиций. На эстраде, за длинным столом, покрытым сукном, сидели незнакомые мне люди.

Как запомнился мне Мейерхольд, увиденный впервые? В профиль. Резко очерченный, стремительный, необыкновенный. Черная шелковая повязка, поддерживавшая сломанную руку, рассекала его корпус по диагонали.

Мейерхольд сидел за столом боком. Должно быть, так ему удобнее было помещаться на стуле со своей больной рукой.

Рядом с ним — Маяковский. Массивный, стриженый под машинку, в толстом шерстяном свитере под серым пиджаком. Владимир Николаевич Соловьев — режиссер-мейерхольдовец — высокий, худой человек с бородой, в длиннополом черном пальто. Остролицый помощник режиссера В. Турек, поблескивающий очками Осип Максимович Брик, и единственная женщина с бледным лицом и удивительно большими глазами — Лиля Юрьевна Брик.

{169} В начальный период работы Мейерхольд появлялся редко. Всю черновую работу с беспомощной и бестолковой оравой актеров проводил Маяковский. Заряженный мощной энергией, он неутомимо боролся с полным нашим неумением осмысленно прочесть его удивительные стихи, тем более трудные, что они разрушали привычное представление об особом «поэтическом» языке, являя собой блестяще организованную в стихи самую обыкновенную человеческую речь.

Мейерхольд появлялся откуда-то и молча, хмурясь, слушал наш неуверенный лепет.

Должно быть, немало сомнений и тревог за судьбу спектакля испытывал он, наблюдая отчужденность от революционного содержания пьесы у профессионалов и удручающую неподготовленность нашего брата — любителя.

К чести этих последних должен сказать, что если большинство актеров-профессионалов так и осталось в позиции непонимания и резко враждебного, даже глумливого отвержения «Мистерии», то мы, молодежь, постепенно проникались не только пониманием того, что содержалось в тексте пьесы, но и были глубоко увлечены ею, влюблены в ее стихи, запомнили ее целиком наизусть. И нам уже казалось, что и говорить вообще невозможно иначе, как только цитатами из «Мистерии» или по крайней мере в стиле ее стихов. Мы восхищались дерзостным низвержением такого сугубо поэтического символа, как божественное светило — солнце, превращенного в «недвижную рыжину». Нас возбуждали и веселили неслыханные, «чудовищные» по необычности сочетания обычных слов, глубокие рифмы:

— До чего доросли:  
Первой гильдии — и жрут водоросли… —

или такие трудно произносимые строчки, как «хлебище дайте жрать ржаной», которые мы твердили с восторгом, почти как упражнения на отчетливость дикции.

Маяковский, видимо, уже более удовлетворенный, шагал по проходу между рядами стульев, сдержанно улыбался и прислушивался ко все возраставшей уверенности нашего чтения, ощущая увлеченность его стихами.

Наконец предварительная работа была закончена, и сменивший Маяковского Мейерхольд приступил к сотворению спектакля, чудодействуя за режиссерским пультом.

Для будущих времен свидетельствую! Одним из необыкновенных качеств Мейерхольда-режиссера было неодолимое обаяние его личности, обладавшей таинственным свойством вызывать ощущение особого мира, творимого им.

Нам, молодежи, впервые вступившей на театральную стезю, общение с Мейерхольдом на репетициях доставляло великое наслаждение и порой Жгучий стыд. Конечно, Всеволод Эмильевич считался с нашей девственной неумелостью, но столь же несомненно, что она повергала его подчас в совершенное отчаяние.

Начиная репетицию, он, связанный больной рукой, пытался некоторое время ограничиваться простым разъяснением задачи, стоящей перед исполнителем, не прибегая к непосредственному показу на площадке. Но {170} через несколько минут уже оказывался на сцене и начинал действовать с такой одержимостью, что мы, забыв обо всем на свете, разинув рот, смотрели на этого чародея.

Ярко запомнился такой эпизод. Репетировали сцену «Ада» из третьего акта. В начале сцены по пьесе два дозорных черта довольно мирно беседуют. Реплики как будто спокойные:

Первый  
Два слова по поводу пищи:  
трудно нам без попов в аду,  
а из России, как на грех, гонят попищей.

Второй *(оглядываясь вниз)*  
Что это маячит там?

Первый  
Мачта.

Второй  
Зачем мачта? Какая мачта?

Первый  
Пароход какой-то.  
Да, корабль!  
Кают огни.  
Жизнь не дорога!  
Смотри, по тучам тела карабкают,  
сами лезут черту на рога.

Темп сцены по первому впечатлению довольно медленный. Так, понятно, и воспринимали сцену два студента, игравшие этих чертей. Но Мейерхольд уже увидел в них истинных бесов, которые «вьются как черти», рассыпаются «мелким бесом» и пр.

Он смотрел, слушал, как черти-студенты жуют свои реплики, и вдруг взорвался.

— Что вы делаете? — яростно закричал он. — Что вы играете? Разве это черти? Что, вы не знаете, какие бывают черти? Они увидели мачту. Мачту ковчега с нечистыми. Понимаете? Мачту в облаках. Происшествие чрезвычайное. Они дохнут с голоду, а тут целый ковчег с людьми — лакомая добыча. Вот вы, первый дозорный, заметили мачту, вы моментально «взбесились», радость «адская», неистовство «чертовское». Что вы должны делать? Вы пляшете дьявольский танец и от восторга вскакиваете на плечи второму, и оттуда показываете ему увиденную мачту. Понятно? Ну, давайте! Сначала всю сцену.

Студент, конфузливо переминаясь, пытается изобразить «дьявольский танец», потом, неуклюже припрыгивая, подбегает ко второму черту и неловко пробует вскарабкаться к нему на спину.

Мейерхольд издает стон страдания. Внезапно он вскакивает, влетает на сцену и, отпихнув незадачливого черта, начинает вести сцену за него. Происходит мгновенное преображение. Его тело становится поистине инфернальным. Выделывая невероятные па, скручиваясь пружиной, размахивая здоровой рукой, он выплясывает фантастический танец по авансцене и, внезапно оказавшись возле второго черта, вспрыгивает прямо {171} с земли к нему на спину, сначала коленями, а затем с колен во весь рост, пронзительно выкрикивая текст:

— Жизнь не дорога!..  
Сами лезут черту на рога…

Несчастный студент, застигнутый врасплох, ошеломленный внезапностью прыжка, шатаясь, едва удерживаясь на ногах, кажется готов уже рухнуть на пол. А Мейерхольд пляшет на его спине, тыча вперед здоровую руку, совершенно позабыв о другой, подвязанной платком.

Гром аплодисментов и бешеный хохот всех участников награждает режиссера. Уничтоженный первый дозорный стоит в стороне и только беспомощно разводит руками.

Конечно, я не могу ручаться, что этот эпизод описан мною с фотографической точностью, в особенности, что касается передачи слов Мейерхольда, но характер, экспрессия, юмор его слов и действий были несомненно близки к описанному.

Другой случай четко запомнился, ибо он связан непосредственно с моим личным участием в спектакле.

Возвращаясь назад, должен пояснить, что после признания меня годным в «словесные», чем я был очень горд, я на следующий день получил от помощника режиссера листок папиросной бумаги, сложенный пополам. На одной половине листа, с внешней стороны, было напечатано на машинке: «Роль Молота». На внутренней стороне второй половины реплика: «Рука не терпит — давайте молот!» — и текст роли: «Бери, голубь». И все. В этих двух словах вся роль. Я ужасно обиделся и огорчился, ибо считал себя завзятым декламатором и хорошо, как мне казалось, прочел на испытании «Сокола». К тому же брат получил большую роль — слуги, и я ему мучительно завидовал.

Очень долго, пока шли читки и разбор первых картин, я все дожидался, когда же появится этот несчастный Молот, которого я должен играть, и что это за голубь, руке которого так не терпится взять молот? Недоуменное мое ожидание объясняется тем, что я тогда еще не знал пьесы, неясно представлял себе ее содержание, а очередь до Молота все еще не доходила, так как он появляется в депутации «вещей» в самой последней картине — в «Земле обетованной». Прочесть же пьесу целиком тоже не представлялось возможности, ибо она тогда не была еще напечатана, а экземпляров рукописных было мало, и все они имелись только У режиссуры. Когда же, наконец, выяснилось и крайне несложное действенное участие Молота в пьесе и то, что «голубь» это не обращение к птице, а повелительное наклонение от глагола «голубить», я впал в уныние и стал мечтать о возможности получить какую-нибудь более интересную роль. Случай благоприятствовал мне. Выбыл по каким-то причинам актер-профессионал, репетировавший роль «эскимоса-охотника», одного из семи пар нечистых. Я не преминул этим воспользоваться и, набравшись смелости, обратился к Мейерхольду с просьбой дать эту роль мне. Положение с актерами, видимо, было очень сложное, и Мейерхольд, к моей радости, согласился. На первой же репетиции я чуть не срезался, пережив минуту мучительного конфуза и испытав на себе неудовольствие грозного режиссера.

{172} «Эскимос-охотник» начинает пьесу. Он сидит на самом полюсе земного шара и затыкает пальцем дырку в земле, откуда бьет безводный фонтан метафорического потопа. Никаких декорационных установок на сцене тогда еще не было. Мне пришлось влезть на обыкновенный театральный станок и сесть на самую его середину. Мейерхольд махнул рукой: «Начали!» Я, держа в дрожащей руке листов с ролью, робко произнес довольно непонятные звуки первой реплики: «Эйе! Эйе!» — Произнес я их, ударяя на «э» оборотное: «Эйе!..» Мейерхольд вскочил со стула и яростно закричал: «Какое там эйе? — “Эй‑е‑е‑е! Эй‑е‑е‑е!”». Это протяжное раскатистое «е‑е‑е!» было наполнено ужасом, содроганием, растерянностью.

— Понятно? — спросил, успокаиваясь Мейерхольд.

— Понятно, — бодро откликнулся я и, что есть мочи, проорал «Эй‑е‑е! Эй‑е‑е‑е!»

— Ну вот это другое дело, — сказал Мейерхольд, и репетиция двинулась дальше.

Со спектакля «Мистерия-буфф» 6 ноября 1918 года я исчисляю свой стаж профессиональной работы на сцене. С этого спектакля начался новый период жизни, определивший всю дальнейшую мою судьбу.

## **{****173}** А. Винер В Крыму

В конце 1918 года я очутился в Крыму. Начавшийся в результате тяжелого ранения на фронте туберкулез легких неожиданно привел меня в этот теплый уголок земли, который в те дни кишел «беженцами» из Москвы и Петрограда. Среди них было немало известных деятелей театра, литературы, кино. Некоторые оказались отрезанными от дома, когда вспыхнула гражданская война. Другие отсиживались на юге, ожидая, что «варвары-большевики» через два‑три месяца закончат свое существование и жизнь вступит в привычную колею.

В начале 1919 года в Крыму установилась Советская власть. Правда, во время гражданской войны она часто менялась, но к моменту, о котором идет речь, власть Советов, как нам казалось, прочно утвердилась в Ялте. Из Москвы и Петрограда в Крым стали приезжать первые советские «курортники».

Я тогда работал в Городском театре, куда меня привлек для участия в его постановке режиссер С. Вермель, бывший сотрудник Мейерхольда, участник журнала «Любовь к трем апельсинам». Вермель ставил пьесу Ф. Сологуба «Любовь и верность». В пьесе было всего четыре роли. Играли в ней Лев Фенин, Владимир Гайдаров, Зоя Карабанова и я.

Однажды вечером во время репетиции на сцене Городского театра я заметил, как на плохо освещенную сцену вошел человек среднего роста, несколько сутулящийся, с красной феской на голове. Увидев, что идет репетиция, он остановился и отошел к одной из кулис, не желая мешать работе актеров.

«Кто этот человек? Откуда он?» — подумал я.

Неожиданно на сцене возник спор между Гайдаровым и Фениным по поводу мизансцены. Фенину приходилось вести диалог спиной к публике, и один из них считал, что это не сценично. Вермель же настаивал на этой мизансцене, доказывая, что сила актерского воздействия достигается не только игрой лица, но и выразительностью тела.

— Правильно, Самуил Матвеевич! Правильно! — На сцену вышел таинственный незнакомец. — Не уступайте! Здесь будет действовать закон контраста… Еще мгновение — и мавр, которого вы играете, повернувшись к зрителю спиной, развернется и нанесет своему противнику сокрушительный удар. Вот смотрите… — и он, мгновенно перевоплотившись, предстал перед нами мавром — сильным, протестующим, страшным в своей ярости. Все зааплодировали замечательному актеру. Но все это произошло так быстро и неожиданно, что ни у кого не было возможности спросить, кто этот человек, так убежденно, так лаконично подтвердивший мысль нашего режиссера. Но вот Вермель сорвался с места и бросился к незнакомцу: «Всеволод Эмильевич! Вы здесь! Когда вы приехали? Это так неожиданно!.. Друзья, среди нас находится Всеволод Эмильевич Мейерхольд!»

Мы все подбежали к знаменитому режиссеру и горячо стали жать ему Руки. Приезд Мейерхольда в Ялту явился значительным событием. Репетиция была прервана, и все отправились в кафе «Чашка чая» на набережную.

{174} Мы окружили Всеволода Эмильевича тесным кольцом и стали засыпать вопросами: «Расскажите о вашей последней постановке “Маскарад”? Существуют ли еще Академические театры?.. Какие новые задачи ставит партия большевиков перед работниками искусства?»

О «Маскараде» Мейерхольд сказал: «Думаю, что в таком роде — это последняя моя работа, хотя не могу не оговориться, что А. Я. Головин создал в этом спектакле неповторимое оформление». — «Но почему же вы говорите, что это последняя ваша работа?» — закричали мы все в один голос. — «Наша эпоха требует иного театра, иных спектаклей».

Развивая мысль о задачах «Театрального Октября», Всеволод Эмильевич подробно остановился на вопросах, связанных с утверждением нового театра. В основном он говорил о раскрепощении актера от условностей старой сцены с ее двухмерным измерением. «Мы создадим новое сценическое оформление, простирающееся в трех измерениях». — «А что это даст»? — раздался чей-то ядовитый вопрос. Мейерхольд улыбнулся: «Этого в нашей короткой беседе одной-двумя фразами не определишь. Надеюсь, что мы встречаемся с вами не в последний раз. Но вы должны уже сейчас знать, что с введением на театре трехмерных конструктивных установок актеру создается возможность раскрыть все богатство выразительности человеческого тела. Вот этому мы сейчас посвящаем все наши труды, в этом направлении идут наши изыскания новых приемов актерской техники».

И дальше Мейерхольд горячо заговорил о роли движения на театре, о значении пантомимы.

Беседа затянулась до момента закрытия кафе. Потом все пошли проводить Мейерхольда.

Я возвращался домой возбужденный и взволнованный до предела. Какие же новые замечательные времена наступают для театра?

Дома жена моя, работавшая в санатории Красного Креста, встретила меня словами:

— У меня для тебя сюрприз. К нам в санаторий приехал Мейерхольд, и я тебя с ним познакомлю.

— Этим ты меня не удивишь, — ответил я с гордостью. — Мы уже познакомились и даже были вместе в кафе «Чашка чая».

Через несколько дней я пришел навестить Всеволода Эмильевича. Он с интересом расспрашивал, откуда я, где учился, почему я в Ялте. Рассказ о моем ранении, болезни и творческих неудачах он воспринимал как нечто ему близкое. Я видел, что ему хочется мне помочь.

— Что ж, Александр Борисович, у вас один выход: едемте в Петроград. Там я смогу для вас сделать все, чтобы вы вернулись в театр. А сейчас будем вместе лечиться. У меня ведь тоже неблагополучно с легкими. Вот врачи и послали на юг…

Мейерхольд часто заходил на репетиции «Любви и верности» и нередко помогал Вермелю и всем нам своим советом и практическим показом. Спектакль прошел с успехом.

После премьеры Мейерхольд сказал:

— Теперь мне ясно, что я тебя направлять в другой театр не возьмусь. Будешь работать у меня. Мне такие горячие сердца нужны. Только с жестом придется повозиться. Уж очень у тебя руки в плену темперамента. Рисунка нет. Линии нет. Но зато возбудимости на двоих хватит. {175} Но вот жалуется Ольга Васильевна, что не бережешь себя, не лечишься. Если не изменишь своего поведения, не возьму к себе.

Было во всем этом что-то отеческое, сердечное…

Однажды, возвращаясь домой под вечер, я заметил, что в городе неспокойно. Куда-то уходили обозы… Из учреждений увозили запакованные ящики; на рейде и у мола стояло несколько грузовых пароходов. Во дворе меня встретили встревоженные соседи и стали расспрашивать, не видел ли я белых. Оказывается, снова менялась власть. Со стороны Алушты наступали офицерские части, и советские учреждения эвакуировались.

Каждая такая смена приносила потоки крови. Белогвардейцы расстреливали, вешали, сажали в тюрьмы всех, кто работал с большевиками. А мы, актеры, пользовались поддержкой со стороны ревкома. Вот‑вот наш театр должны были утвердить как Ялтинский государственный театр.

Тревога охватила меня. Бежать?

И вдруг я вспомнил о Мейерхольде — ведь он член партии. Оставаться здесь — это рисковать жизнью.

Я помчался в санаторий.

По дороге, с высоты Садовой улицы, я увидел, что со стороны рынка движется офицерский разъезд. Откуда-то доносилась пулеметная стрельба. Поздно! Я понял: белые вступают в город.

В санатории было тревожно. Больные, приехавши из Петрограда. Москвы, нервничали. Некоторые уничтожали документы.

Мы с женой вошли к Мейерхольду. Он был спокоен, сдержан.

— Что происходит в городе? — спросил он.

Я рассказал о продвижении белых к центру и об эвакуации.

Мы вышли на балкон, откуда была видна ялтинская бухта. Несколько кораблей, нагруженных и набитых людьми до отказа, медленно отплывали от берега.

Со стороны мола доносилась стрельба.

— Да, опоздал… опоздал, — произнес Мейерхольд. — Вот что, Ольга Васильевна, — обратился он к моей жене, — теперь мне нужна ваша помощь. Тут документы… Их нужно спрятать. Если их найдут — конец! Остается рассчитывать только на вас и на вашего мужа…

Я пробирался к нашему дому задворками, перелезал через заборы, только бы не попасться на глаза белым, только бы добраться и спрятать под половицей ценные бумаги.

Ольга Васильевна этой ночью домой не пришла. Оказывается, белые приходили в санаторий с обыском. Проверили состав больных. Как только выяснялась принадлежность больного к партии большевиков, его немедленно уводили.

К Мейерхольду, узнав, что это режиссер Александринского театра, вначале отнеслись без подозрений. Посмотрели историю болезни, порылись в вещах и ушли, поверив врачу, что у больного Мейерхольда туберкулез в тяжелой форме и что дни его сочтены.

Начались мучительные дни белогвардейской власти.

Театр не работал. Мы собирались на даче у Вермеля. Иногда приходил Мейерхольд. Глядя с балкона на море, он рисовал перед нами замечательный расцвет театра будущего. Он говорил о значении актера как главной силы театра, о значении слияния слова и жеста, о телесной выразительности, {176} о музыке в спектакле. В его словах содержалась программа больших наступательных действий. И хотя шла гражданская война и его собственная жизнь висела на волоске, он страстно верил в будущее советского театра.

Однажды кто-то из собеседников спросил: «А что же мы будем делать, если белые победят?» — «Этого никогда не будет!» — убежденно ответил Мейерхольд.

Обстановка с каждым днем становилась все сложнее. Белые свирепствовали. Арестам и расстрелам не было конца. Моя «разведка» сообщила, что какие-то типы наводят справки о Мейерхольде, проверяют его деятельность с момента Октябрьского переворота. Становилось ясно, что жизнь Мастера в опасности. На общем совете было решено во что бы то ни стало эвакуировать Мейерхольда в Новороссийск. Но как это сделать? Из Ялтинского порта часто уходили в Турцию парусники с грузом. Единственный выход воспользоваться таким случаем — зафрахтовать фелюгу и тайно отправить Мейерхольда.

С трудом удалось наладить связь с портовыми рабочими и через них начать переговоры с одним из владельцев парусника.

В одну из сентябрьских ночей, прячась от патрулей, мы с Мейерхольдом пробирались к пристани. Вот уже видна фелюга. Светится фонарь на борту. Раздается хриплый голос турка-владельца: «Кто?» — «Свои». — «Прыгай!»

Короткое пожатие, лихорадочные объятия, Мейерхольд прыгает в фелюгу. Через несколько минут она снимается с якоря и отплывает в море.

Прошло два с половиной года. Я уже переехал в Симферополь, работал в театре актером и режиссером-ассистентом. Кончилась белогвардейщина. Навсегда установилась Советская власть. Мы жадно ловили вести из Москвы.

Как-то во время репетиции в молодежную студию, которой я руководил, пришел режиссер театра П. А. Алексеев и сообщил нам новость: он только что встретил на улице Всеволода Мейерхольда.

Для меня это была особенная весть. Встреча с Мейерхольдом сейчас, когда я так рвусь в Москву…

Читая московские газеты, театральные журналы, я понимал, что в Москве началась новая эра советского театра, что там в ГВЫРМе формируются новые режиссерские кадры; что если я хочу быть режиссером, надо ехать в Москву учиться, и там, в этой театральной Мекке, определить свой жизненный путь.

Если с детства меня преследовала мечта о театре и к восемнадцати годам, получив первое актерское образование, я стал профессиональным актером, то наряду с этим росла потребность ставить, сочинять, лепить сценическую жизнь. Я пришел к окончательному решению: я должен быть режиссером.

И вот в этот момент, когда я мечтаю уехать учиться, приезжает Мейерхольд, тот самый Мейерхольд, который был мне так близок в 1919 году в Ялте. Его надо найти, и срочно, ибо, очевидно, он находится в Симферополе проездом на юг.

В городе было всего три гостиницы. Ясно, что в одной из них остановился Всеволод Эмильевич.

{177} Через час я нашел Мейерхольда. Навстречу мне вышла обаятельная молодая женщина и спросила, обязательно ли мне надо увидеться с Всеволодом Эмильевичем. Дело в том, что он плохо себя чувствует, через два‑три часа они уезжают в Ялту, сейчас он отдыхает, и лучше всего встретиться с ним на обратном пути, когда он будет возвращаться здоровым и отдохнувшим.

Это предложение меня крайне расстроило.

— Мне очень нужно повидать Всеволода Эмильевича!.. Я хочу думать, что он будет рад, узнав, что я здесь.

— А как ваша фамилия? — спросила меня охранительница покоя Мейерхольда.

— Винер, — ответил я. — Мы познакомились с Всеволодом Эмильевичем в Ялте в 1919 году.

— Випер… Винер… Всеволод рассказывал мне о вас, я начинаю вспоминать… Вы помогали ему… прятали документы… Так это вы? Ну давайте познакомимся: Райх, Зинаида Николаевна. Я жена Всеволода Эмильевича. Сейчас разбужу его. Вам действительно нужно повидаться, — и она убежала в соседнюю комнату.

Не успел я опомниться, как вновь услышал ее звонкий, как колокольчик, голос:

— Всеволод, у нас гость — Винер. Тот самый. Да, да.

Вслед за этим Зинаида Николаевна вернулась и повела меня за собой в соседнюю комнату.

Всеволод Эмильевич лежал на кровати в пижаме. Он хотел подняться, но я стремительно подбежал к нему, присел у кровати, схватил его руку. Что-то хотелось сказать большое, а слова пропали…

И Мейерхольд молчал, только крепко пожал мою руку.

— Вот и встретились… — произнес он. — Да… А помните ту ночь, когда мы уходили в неизвестность… Чего только не было с нами!.. — и бури, и чуть на дно не пошли… И к Новороссийску турок не хотел приставать. Упросил его высадить в первую попавшуюся лодчонку, которая и доставила нас в Новороссийск. Ну да ладно! Как вы живете?.. Рассказывайте!

Я быстро, захлебываясь, начал свою повесть, но тут же остановился, ибо понял, что Всеволоду Эмильевичу надо отдыхать, скоро отъезд. А моего рассказа хватило бы на несколько часов.

— Знаете что, Винер, приезжайте в Ялту. Я буду жить в Ливадийском Дворце… там теперь санаторий. Приезжайте! Побудете там несколько дней и все мне там расскажете. И там же решим ваш вопрос. Ведь я не забыл своего обещания. Я сделаю для вас все, что нужно будет. Договорились? — спросил он, протягивая руку.

— Конечно, — ответил я. На этом мы простились.

Через несколько дней я приехал в Ливадию.

Первые дни прошли в моих рассказах о мрачных днях белогвардейщины, о ликвидации «Вандеи», о бегстве белых. Всеволода Эмильевича очень огорчило, что Вермель ушел с ними.

В Мейерхольде была заметна какая-то серьезная перемена. Он был задумчив, больше молчал, старался слушать. А я забрасывал его вопросами о биомеханике, об актерах, играющих в прозодежде, о конструктивном оформлении.

{178} Мейерхольд рассказывал о новом театре — о борьбе с аками, о Театре РСФСР 1‑й. Он отвергал старые формы театра, утверждая, что идет новый актер конструктивизма и инженерии. Ему не нужен будет театральный костюм и театральная мишура — на смену всему этому придет прозодежда, комбинезон. Не прятать тело, а выявлять его. Физкультура и акробатика будут основой творчества актера нового театра.

В одной из бесед возникла мысль устроить в Городском театре лекцию Мейерхольда о путях развития советского театра.

На выступление Мейерхольда пришло много народу, главным образом ялтинская интеллигенция: врачи, адвокаты, учителя, библиотечные работники. Призывы Мейерхольда — уничтожить старый театр, сжечь его декорации, обнажить сценическую коробку и утвердить на ней актера в прозодежде — казались кощунственными и разрушительными. Мейерхольд рисовал театр будущего, который будет построен на больших стадионах с амфитеатрами, вмещающими десятки тысяч людей. Он говорил, что в этих зрелищах будут участвовать тысячи исполнителей; будут использованы самолеты, машины, мотоциклы. Ему представлялись массовые действа, посвященные героике революции, борьбе народов за свободу. Его фантазии, казалось, не было предела.

Но, как я уже отметил, лекция успеха не имела.

В Ливадии было решено: с 1 сентября я должен быть в Москве — Мастер обещал зачислить меня актером Театра Революции и студентом Государственных экспериментальных мастерских Вс. Мейерхольда.

Сейчас, вспоминая эти две встречи, сыгравшие в моей творческой жизни огромную роль, я вижу Всеволода Эмильевича точно живого. Я узнал его фактически на переходе от средних лет к наступающей старости. Но он остался в моей памяти молодым, неукротимым, всегда устремленным вперед вдохновенным художником.

## **{****179}** А. Февральский В начале двадцатых годов и позже

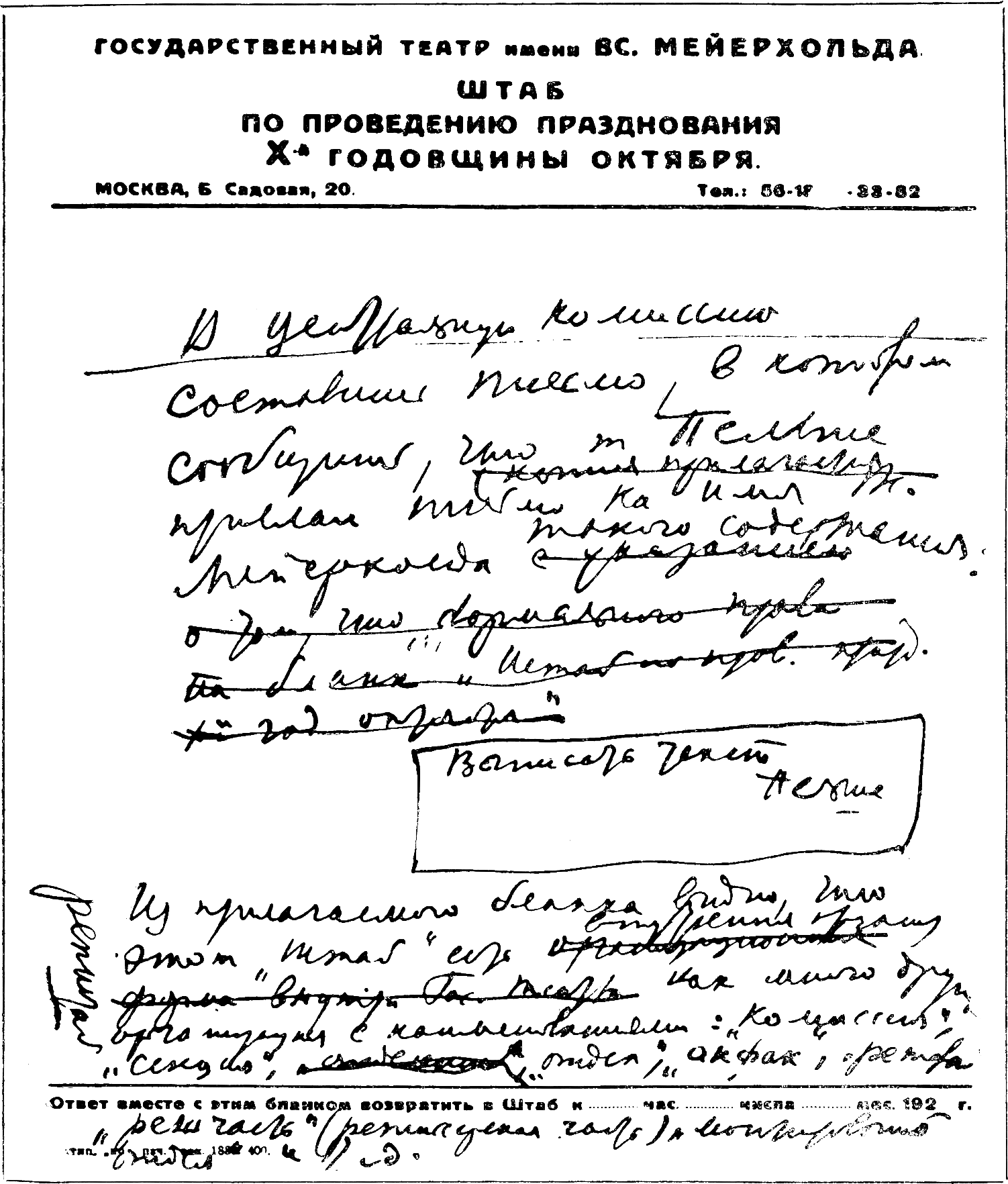
### 1

Москва, осень 1920 года. Печать сообщает о том, что известный петербургский режиссер Всеволод Эмильевич Мейерхольд, освобожденный Красной Армией из белогвардейского плена в Новороссийске, приехал в Москву и назначен заведующим ТЕО — театральным отделом Наркомпроса. Номера журнала «Вестник театра» один за другим приносят известия о предпринятой им реорганизации, нет, о революционной перестройке всего театрального дела страны, о провозглашенном им «Театральном Октябре».

Однажды под вечер я, девятнадцатилетний сотрудник РОСТА, прихожу по какому-то делу в ТЕО, занимавший несколько квартир в большом четырехэтажном жилом доме № 9 по Неглинной улице, напротив Александровского сада и Кремля. В комнате, примыкающей к кабинету заведующего, разговариваю с одним из работников ТЕО. Служебное время уже кончилось, тем не менее работа продолжается, более того — кипит. В полумраке (нехватка электроэнергии!) сотрудники то и дело входят в кабинет заведующего и выходят из него. Вдруг дверь широко распахивается и в сопровождении нескольких человек быстро выходит худой сутуловатый человек выше среднего роста.

«Мейерхольд», — шепчет мой собеседник. Мейерхольд, задержавшись ненадолго в разговоре, уходит со своими спутниками; через некоторое время он возвращается. И опять люди с бумагами и без бумаг входят в {180} кабинет и выходят из него, переговариваясь на ходу; звонят телефоны. Это штаб главнокомандующего театрами республики.

Слово «штаб» не произнесено. Но здесь — обстановка боевого штаба, напряженная работа в окружении многих помощников — то, что (впоследствии я узнаю это) так любит Мейерхольд. Потом появится и самое слово «штаб». В мейерхольдовском театре на каком-то этапе его жизни будет учрежден «режиссерский штаб». А в 1927 году даже напечатают в типографии такие бланки (у меня сохранилась записка Мейерхольда от 7 октября 1927 года на одном из них):



{181} Но вернемся в 1920 год.

В день трехлетия Октябрьской революции открылся Театр РСФСР 1‑й, Он предстал перед зрителями пьесой Верхарна «Зори» в переработке и постановке Всеволода Мейерхольда и Валерия Бебутова. Ободранный зал театра бывш. Зон на площади Старых Триумфальных ворот (теперь площадь Маяковского, а на месте этого театра — Концертный зал имени Чайковского). По стенам остатки какой-то вульгарно-модернистской лепнины, милой сердцу бывшего владельца театра и любителей легкого жанра, процветавшего здесь до революции. И в полном разрыве с этим «украшением» стен занавес, написанный молодым художником В. В. Дмитриевым: на черном фоне огромный, несколько деформированный красный круг, рассеченный справа большим желтым клином, в центре буквы «РСФСР»[[25]](#footnote-26).

Когда поднялся занавес, зрители увидели такие же, как и занавес, необычные декорации: перекрещивающиеся веревки; прибитые к шестам и подвешенные плоскости — прямые и изогнутые; круги и треугольники из железа и дерева. Впереди, у порталов, — большие раскрашенные кубы. На одном из этих кубов стоял артист Мгебров, игравший Пророка, и бросал в зрительный зал выспренние тирады Верхарна — поэта, ставшего популярным у нас в годы гражданской войны. Движения на сцене было мало. В построении действия и в условной игре актеров сказалось влияние плаката и митинга тех лет и в то же время приемов античной трагедии; ее веяния явственно ощущались в коллективных репликах хора, действовавшего на сцене.

Этот совершенно необычный спектакль радовал полным отсутствием осточертевшего и такого далекого от переживаний боевой современности натурализма, заинтересовывал и заставлял размышлять над путями революционной борьбы и над путями искусства, по временам увлекал революционной риторикой, но не покорял полностью — этому мешала непривычная «беспредметность» его декораций.

Через некоторое время я опять пришел на «Зори». На этот раз уже меньше удивляла и расхолаживала странная форма, острее воспринималось содержание, спектакль больше «забирал». А когда в одной из картин актер, игравший разведчика, прежде чем произнести свой монолог, прочитал сообщение о только что происшедшем великом историческом событии — геройском штурме Перекопа Красной Армией, — и публика, поднявшись в едином порыве, запела «Интернационал», — уже нельзя было оставаться спокойным. Зрители, сидевшие в шубах и шинелях, в шапках, папахах и платках, перестали чувствовать холод нетопленого зала — революционный пафос спектакля как бы нагрел атмосферу.

Прошло несколько месяцев. Наступил долгожданный день премьеры «Мистерии-буфф» — 1 мая 1921 года. Начало представления, как это {182} часто бывает на премьерах, задерживалось. Публика еще наполняла полукруглое фойе и коридоры, но мне удалось проникнуть в пустой зрительный зал.

Занавес в этой постановке отсутствовал — вся сцена была раскрыта. Шли последние приготовления к началу спектакля. На сцене Мейерхольд в красной феске отдавал распоряжения по режиссерской и монтировочной частям. Слышались его возгласы: «Маяковский, пойди туда-то», «Володя, сделай то-то». К моему изумлению, Маяковский, которого я привык видеть на людях весьма независимым, а иногда подчеркнуто и даже вызывающе независимым, тут покорно и старательно исполнял черновую работу на сцене, словно был помощником режиссера. Не выделяясь из среды работников театра, он вместе с ними трудился над подготовкой спектакля.

Конечно, Маяковскому хотелось, чтобы спектакль удался как можно лучше. Но дело было далеко не только в этом, а и в отношении Маяковского к Мейерхольду. Все свои пьесы он отдавал, как говорил поэт, «самому действенному, самому публицистическому Мейерхольду». Для Маяковского, хотя он и не очень-то считался с общепризнанными именами в искусстве, Мейерхольд был крупнейшим авторитетом в области театра. Впоследствии, во время работы над «Клопом» и «Баней» и в других случаях, мне не раз доводилось наблюдать, с каким вниманием он прислушивался к словам Мейерхольда, как охотно вносил в свои пьесы дополнения и поправки, следуя его советам. Мейерхольд был его ближайшим союзником в искусстве и в то же время личным другом, человеком, которого он глубоко уважал и искренне любил. Мейерхольд принадлежал к числу немногих, с кем Маяковский был на «ты»…

Приготовления к премьере закончились, и в зал впустили публику. Зрители первого ряда были немало удивлены тем, что непосредственно у их ног возвышалась большая полусфера, изображавшая земной шар: сцена сливалась с залом без всяких преград.

Отзвучала речь представителя первомайской комиссии, который обратился к зрителям со словами о международном празднике трудящихся; погас и снова загорелся свет.

На авансцену вышел актер в синем рабочем костюме, игравший роль Батрака. Он произнес первые слова пролога:

Через минуту  
мы вам покажем… —

погрозил публике кулаком и, сделав небольшую паузу, как бы с облегчением (не так, мол, страшно) закончил фразу:

«Мистерию-буфф».

Эта шутка сразу ввела зрителей в атмосферу спектакля, многие сцены которого, в согласии с духом пьесы, разыгрывались в манере народного уличного представления.

Нервом спектакля был боевой, революционный запал пьесы Маяковского. Устами «семи пар нечистых» говорил трудовой народ, взявший свою судьбу в собственные руки и сбрасывающий угнетателей, чтобы построить «коммуну» — родину свободных и счастливых людей-творцов. И в постановке звучало захватывающее веселье народа-победителя.

{183} «Нечистые» предстали перед зрителем как сплоченная группа спокойных, уверенных в себе, здоровых, простых и веселых тружеников. А попавшие под сатирический обстрел «чистые» с их прихлебателями, «святые» и отчасти черти своим сценическим поведением и внешностью напоминали персонажей «Окон сатиры РОСТА», действующих лиц народных балаганных зрелищ.

Не было ничего похожего ни на привычные в театрах декорации, ни на столь отличные от них отвлеченные декорации «Зорь». Их заменила большая постройка, отдаленно напоминавшая часть корабля; она позволяла развернуть действие на трех уровнях. Грандиозность постройки должна была отвечать размаху пьесы Маяковского с ее ремарками: «вся вселенная», «ад», «рай». А в последнем акте действие переплескивалось в зрительный зал, захватывая несколько лож партера и бельэтажа.

И хотя постройка на сцене была громоздкой и чрезмерно условной, хотя музыкальное сопровождение оказалось в разладе с пьесой, хотя далеко не все участники довольно разнохарактерной по составу труппы могли передать ритм стиха Маяковского и хотя движения некоторых из них были связанными, — все же спектакль производил огромное впечатление. Абстракция и статичность «Зорь» были преодолены. Недостатки исполнения отступали на задний план — артисты, вдохновленные пламенными словами пьесы и охваченные возбуждением первомайского праздника, играли с большим подъемом. И с таким же подъемом воспринимали спектакль зрители, среди которых преобладали рабочие.

Уже по окончании первого акта раздались горячие аплодисменты. По мере развертывания действия успех пьесы все возрастал. Исполнение «Интернационала» (с новым текстом Маяковского), завершающее пьесу, было покрыто восторженной овацией публики. Зрители бросились на сцену, воспользовавшись тем, что она была непосредственно соединена с залом, и буквально вытащили из-за кулис автора, режиссеров — Мейерхольда и Бебутова, актеров, даже театральных рабочих. Маяковского и Мейерхольда подхватили на руки и стали качать. За сорок пять лет, прошедших с того времени, трудно припомнить другой спектакль, который заразил бы аудиторию таким энтузиазмом.

«Мистерия-буфф» производила огромное впечатление не только на зрителей премьеры: я был на нескольких представлениях и каждый раз ощущал сильное воздействие спектакля на публику. Это воздействие происходило прежде всего от того, что тогда было еще совсем непривычным: переживания и слова переносились из жизни революционной страны на сцену. И, разумеется, в увлечении зрителей спектаклем сыграли громадную роль блистательное мастерство, с каким написана пьеса, и новаторская постановка.

{184} Но именно обращение поэта-драматурга и театра к революционной современности, их вторжение в жизнь, встречавшее горячее одобрение советских людей, сидевших в зале, вызывало злобу у другой части публики. В стране еще не перевелись враги революции. Попав на спектакль, они подчас громко возмущались сатирой Маяковского на буржуазию и на различных выразителей ее идеологии, в том числе и на ее «социалистических» прихвостней. К тому же роль Соглашателя очень талантливо, с разящей остротой, в «маяковской» плакатной манере играл Игорь Ильинский, тогда еще начинающий актер, двадцатилетний юноша. Трусливые реплики Соглашателя, его нытье и визг, его всклокоченная рыжая шевелюра и борода, его смешная крылатка и неуклюжий зонт — все это оказывалось весьма характерным, попадало в точку и поэтому раздражало врагов советского строя и примыкавших к ним обывателей. Борьба между двумя силами — революцией и реакцией — развертывалась не только на сцене, но и в зрительном зале…

### 2

После Октябрьской революции и особенно с окончанием гражданской войны в театры, студии, учебные заведения пришло новое поколение молодых советских актеров и режиссеров. Они принесли в искусство порожденные социалистической революцией новые идеи, новые черты сценического воплощения, выдвинули ряд ярких талантов и быстро заняли ведущее положение в театрах.

Это поколение, объединившись с новым, советским поколением зрителей (передовое студенчество, рабочая молодежь), повело энергичную борьбу за новый, советский театр.

Молодежь никак не могла удовлетвориться состоянием старых, существовавших еще до революции театров: они были еще очень далеки от запросов революционной эпохи, новых пьес в их репертуаре не было, благотворные сдвиги, происходившие в них под влиянием революции, совершались очень медленно и на первых порах незаметно. Молодые актеры, режиссеры и зрители жаждали нового, созвучного революции репертуара и новых, отвечающих этому репертуару художественных форм. Могу сказать о себе лично, что, хотя я, коренной москвич, был воспитан на спектаклях Художественного и Малого театров, меня толкнули к работе в театре «Мистерия-буфф», столь резко порывавшая с предреволюционной драматургией и сценой, и общение с Маяковским и Мейерхольдом; именно они вызвали во мне желание активно участвовать в строительстве революционного советского театрального искусства. Я говорю о себе, потому что мой пример характерен для многих молодых людей тех лет.

Молодежи, с радостью вдыхавшей свежий воздух революции, претили мелкие темы, мелкие люди, мелкие чувства, мелкие дела, типичные для предреволюционной драматургии и театра. Она была воодушевлена стремлением создать театр, достойный народа, который совершил величайшую революцию и принялся за строительство социалистического общества. Ее влекло к Мейерхольду, потому что этому стремлению отвечали идеи, замыслы и свершения Мейерхольда: политический театр, театр крупных масштабов, театр революционной героики и разящей сатиры, идущий {185} к народу я вовлекающий зрительские массы в сценическое действие, новое, революционное, истолкование пьес классического репертуара, яркая впечатляемость театральной формы и новые способы сценического оформления (все это в сочетании традиций народных театров прошлого и современной индустриальной культуры), воспитание духовно и физически здорового человека, сближение театра с физической культурой.

С самого начала 20‑х годов Мейерхольда окружала молодежь, верившая в него, учившаяся у него и помогавшая ему в исканиях. Осенью 1921 года, после закрытия Театра РСФСР 1‑й, группа молодых актеров этого театра, и среди них Игорь Ильинский, Мария Бабанова, Василий Зайчиков, вместе с молодыми актерами, пришедшими со стороны, — Михаилом Жаровым, Дмитрием Орловым, Михаилом Лишиным, Николаем Мологиным, Алексеем Темериным и другими, — вошли в состав Вольной мастерской Вс. Мейерхольда при Государственных высших режиссерских (в дальнейшем — театральных) мастерских. А на первый курс этих мастерских пришли Сергей Эйзенштейн, Эраст Гарин, Зинаида Райх, Николай Экк, Сергей Юткевич, Василий Федоров, Хеся Локшина, Михаил Коренев, Наум Лойтер, Владимир Люце, Елена Логинова и многие другие. И программа и метод обучения носили экспериментальный характер: студентам не предлагали готовых выводов, наоборот, они должны были вместе с Мейерхольдом и его сотрудниками прокладывать пути, ведущие к созданию новой науки о театре. Их творческая мысль непрерывно работала. Учащиеся и педагоги составляли дружную семью; вся работа строилась на их постоянном тесном сотрудничестве. Огромный авторитет Мейерхольда у его учеников ничуть не мешал возникновению искренней дружбы между Мастером (такой «титул» Мейерхольда в дальнейшем вошел в обиход его театра) и студентами. В этот период особенно ярко сказалось умение Мейерхольда привлекать к себе ищущую талантливую молодежь и двигать искусство вперед, опираясь именно на молодежь.

Многие из пришедших учиться у Мейерхольда еще до поступления в его Мастерские искали нового в театре. Мейерхольд объединил их устремления, раскрыл широкие перспективы и определил конкретные задачи. Ученики Мейерхольда чувствовали себя зачинателями нового направления в искусстве и с большой страстностью отстаивали и пропагандировали принципы нового театра. Боевой дух новаторства у некоторых, наиболее молодых и горячих (а среди студентов было немало совсем «зеленых» — лет по 17 – 18), сочетался с задорной бравадой. Но в Мастерских не было места упадочным «богемным» тенденциям, а ведь как раз в этот первый год нэпа такого рода настроения среди молодежи Давали себя знать. Мейерхольдовская система воспитания актера, построенная на укреплении физического и психического здоровья, сделала свое дело.

Два новых для театральных школ предмета, которые вел Мейерхольд — сценоведение и биомеханика, — легли в основу дальнейших работ мейерхольдовского театра; в мастерских же были разработаны принципы сценического конструктивизма. Из того, что было найдено и закреплено в процессе занятий Мейерхольдом, его сотрудниками и учениками в конце учебного года — в апреле 1922 года, — вырос знаменитый спектакль {186} «Великодушный рогоносец», разыгранный на сцене Театра актера[[26]](#footnote-27) участниками Вольной мастерской Вс. Мейерхольда и в массовых сценах первокурсниками.

Это было совершенно новое слово в театральном искусстве. Мейерхольд как бы вскрыл, освободил от многовековых наслоений, обнажил и подал в ярчайшем выражении первичные элементы, из которых складывается сценическое действие. Он создал спектакль, оторванный от сценической коробки, развертывавшийся на фоне оголенной кирпичной стены театрального здания, на легкой трехмерной условной конструкции и на широкой авансцене перед ней. Несмотря на эту аскетичность театрально-изобразительных форм, вернее, благодаря ей, эмоциональное воздействие спектакля было огромным. Эмоции были обнажены, и построенное на их основе сценическое движение актеров, одетых в почти одинаковые просторные синие костюмы — «прозодежду актера», — вырастало в полную жизненных соков, притом четко организованную великолепными мизансценами, необычайно выразительную игру молодых, здоровых и сильных людей. Движение становилось опорой слова, увеличивая его смысловое значение и ритмическую упругость. В этом торжестве театральности заблистало мастерство молодых мейерхольдовских актеров.

«Великодушный рогоносец» сразу стал знаменем не только нового театра, но и всего «левого фронта искусств». Он был ярким проявлением нового гуманизма. На первых порах этот гуманизм воспринимался главным образом с его внешней стороны — как пронизывающая всю игру актеров радость бытия, выраженная в торжестве свободного и гармонически развитого человека, действующего на освобожденной сцене. Но в дальнейшем в спектакле стала явственнее проступать самая его тема — тема протеста против подавления человеческой личности, тема свободы чувства и чистоты любви.

### 3

В сентябре 1922 года я был принят на режиссерский факультет Государственного института театрального искусства (ГИТИС)[[27]](#footnote-28). Среди поступивших одновременно со мной на первый курс были: Николай Охлопков, Павел Цетнерович, Илья Шлепянов, Александр Нестеров (режиссерский факультет), Лев Свердлин, Николай Боголюбов, Александра Москалева, Наталия Серебрянникова (актерский факультет).

Одни из пришедших в ГИТИС стремились получить театральное образование независимо от того, под чьим руководством они будут учиться, другие же — все здесь названные и еще многие — целеустремленно «шли к Мейерхольду». Притом некоторые из нас, тогда еще потенциальных мейерхольдовцев, были в той или иной степени подготовлены к этому; {187} так, например, Охлопков и Цетнерович уже ставили в Иркутске интересные новаторские спектакли. Поэтому мы очень быстро сблизились с теми студентами второго курса, которые в предыдущем учебном году занимались у Мейерхольда.

С самого начала занятий в ГИТИСе мы, первокурсники, оказались вместе с нашими старшими товарищами втянутыми в ожесточенную борьбу, суть которой можно определить коротко: за или против Мейерхольда. Бурные споры вокруг «Великодушного рогоносца», возникшие весной — сразу же после премьеры, — возобновились осенью. Уже в середине октября в «Правде» и в «Рабочей Москве» было помещено письмо 58 студентов ГИТИСа, в числе которых были и некоторые первокурсники, с резким протестом против грубых и необоснованных нападок на мейерхольдовскую систему воспитания актера. Мы восторженно аплодировали Мейерхольду, когда он выступил с ответом на эти нападки в своей лекции в Политехническом музее. Интересно, что застрельщиками в спорах оказались не только и даже не столько театральные критики, сколько старые большевики, занимавшие в данном вопросе порой противоположные позиции. Так, народный комиссар здравоохранения Н. А. Семашко выступил в печати за «Великодушного рогоносца», после того как народный комиссар по просвещению А. В. Луначарский еще весной высказался против этого спектакля.

В споры ввязалась и, так сказать, «третья сила» — литературно-театральная богема. На 30 октября 1922 года в Колонном зале Дома союзов был назначен диспут, озаглавленный — «Разгром левого фронта». Выступать должны были: по вопросам литературы — поэт-имажинист А. Б. Мариенгоф, по вопросам изобразительных искусств — художник Г. Б. Якулов я по вопросам театра — лицо, обозначенное на афише тремя звездочками. Выяснилось, что Якулов не имел в виду нападать на «левый фронт», а хотел высказаться перед широкой публикой по волновавшим его вопросам искусства. Мариенгофа же мы, мейерхольдовцы, рассматривали как носителя буржуазно-упадочных настроений, который пытается использовать в своих мелких, групповых интересах принципиальные разногласия между строителями советской культуры. Мы считали, что с ним нельзя вести дискуссию, как с достойным противником. Решено было отказаться от «парламентских» методов и проучить его и других врагов «левого фронта» путем организованного срыва вечера.

Задуманная «акция» была спланирована студентами; Мейерхольд, конечно, не имел к ней прямого отношения и в Колонный зал не пришел, но дело не обошлось без его молчаливого согласия. Инициаторы, не довольствуясь участием студентов-мейерхольдовцев, предварительно договорились о поддержке с учащимися некоторых других учебных заведений.

Карательная экспедиция студентов ГИТИСа, состоявшая из большинства второкурсников-мейерхольдовцев и многих примкнувших к ним первокурсников, вышла из здания института в Среднем Кисловском переулке (теперь переулок Собинова) и, построившись в ряды, весьма шумной ватагой направилась в Дом союзов. Туда же явились и наши союзники: группы студентов Коммунистического университета имени Я. М. Свердлова (это было высшее партийное учебное заведение), студентов Вхутемаса (Высшие художественно-технические мастерские, где {188} главенствовали «левые» художники и где молодежь находилась под сильным влиянием Маяковского), студийцы Пролеткульта (где режиссером был студент второго курса режиссерского факультета ГИТИСа С. М. Эйзенштейн) и другие. Билетов никто не покупал: не желали увеличивать доход устроителей вечера, да и просто у многих не было денег (некоторые студенты, а среди них и те, кто теперь заслуженно пользуется всесоюзной славой, в тот год по ночам разгружали поезда на вокзалах, чтобы заработать на пропитание). Администрация отказалась пропустить студентов без билетов, и контролеры преградили нам вход. Спор перешел в рукопашную; помнится, меня столкнули, я покатился по лестнице, но, вскочив, опять бросился в бой. В конце концов мы прорвали фронт контролеров, с победными кликами ринулись по анфиладам Дома союзов и заняли места в партере.

Увидев в зале бушующую студенческую ораву, организаторы вечера струхнули и не решились начать выступления. Тогда инициативу взяли в свои руки подлежавшие «разгрому» мейерхольдовцы. На трибуну вышли первокурсник Илья Шлепянов (впоследствии известный театральный художник и режиссер) и второкурсник Николай Шалимов (впоследствии скульптор), объявили вечер открытым и предоставили слово Анатолию Мариенгофу. Ободренный неожиданно наступившей полной тишиной, Мариенгоф стал резко нападать на левый фронт искусства. Но ему недолго удалось пользоваться спокойствием. Находившийся сзади него Илья Шлепянов взмахнул красными трусиками (он пришел прямо с урока физкультуры), и по этому знаку невидимой оратору руки раздался оглушительный шум, производимый массой свистулек, трещоток, пищалок, звонков и тому подобной предусмотрительно припасенной аппаратурой, а также возгласами множества зычных молодых глоток. Но вот Шалимов поднял свой зеленый шарф — и шум прекратился. Некоторое время Мариенгоф говорил беспрепятственно, однако как только он возобновил свои выпады против «левых», возобновился и кошачий концерт. Обструкция была хорошо срежиссирована студентами режиссерского факультета, эффект ее был построен на чередовании полной тишины и взрывов невероятного гама. После Мариенгофа таким же образом был встречен его соратник — литератор Борис Глубоковский. Но постепенно молодежь утратила контроль над проявлениями своего темперамента — выкрики, свистки и пр. стали раздаваться и без сигнала. Представитель администрации зала пытался припугнуть нас тем, что будто бы вызвана конная (!) милиция, но это никак не подействовало.

В зале происходил такой кавардак, что после выступления еще двух ораторов действительно появилась милиция (но, конечно, пешая) и закрыла диспут.

Скандал, устроенный нами, достиг своей цели: мы отбили у последышей буржуазного эстетства охоту к предприятиям, подобным провалившемуся «разгрому левого фронта».

В огонь споров, кипевших вокруг Мейерхольда, подлила масла его новая постановка. С образованием ГИТИСа блок мейерхольдовцев и незлобинцев прекратил свое существование, театр остался в распоряжении Мастерской Вс. Мейерхольда и получил название «Театр ГИТИС». Новым мейерхольдовским спектаклем была постановка «Смерти Тарелкина».

{189} Комедия-шутка Сухово-Кобылина была представлена в духе народного балагана — с множеством таких традиционных балаганных и цирковых трюков, как битье дубинкой и бычьими пузырями, провалы, обливание водой, полет и т. п. Мейерхольд превратил показ мрачного быта канцелярий и полицейских участков в издевку над этим бытом. Под стать балаганному построению многих сцен спектакля была и мебель — каждый предмет скрывал какой-нибудь фокус: у стульев проваливалось сиденье или качалась спинка, у стола разъезжались ножки, табуретка стреляла и т. д. Изобилие трюков не помешало актерам четко доносить до зрителя каждое слово великолепного текста. Но спектакль «гробили» костюмы: грязно-желтые, мешковатые, они зрительно сливались в одно мутное пятно. Прожектора, впервые введенные в этом спектакле, действовали скверно: шипели, гудели, часто почти гасли, на сцене разливалась мгла.

На общественном просмотре зрители из художественной молодежи вывесили плакаты: «Смерть Тарелкиным — дорогу Мейерхольдам!», «Присылайте больше билетов — надоело ходить зайцем». В антрактах с ярусов в партер и обратно перекидывали мячи, из бельэтажа спускали вниз привязанные на веревках яблоки, которые старались поймать сидевшие в партере. Так волею зрительской молодежи балаганное представление, развертывавшееся на сцене, как бы получало продолжение в зале.

Наряду с боями, так сказать, на внешнем фронте, разворачивались бои и на внутреннем — в стенах самого учебного заведения. Состав студентов и преподавателей ГИТИСа оказался очень разношерстным: наряду со сплоченной группой мейерхольдовцев и с лицами, склонявшимися к другим художественным течениям, было много людей, находившихся во власти мещанских представлений об искусстве. Не удивительно, что эти люди «не принимали» Мейерхольда. И с первых же дней учебного года в институте — среди студентов и преподавателей, в правлении, в партийной организации — вспыхнула борьба между сторонниками и противниками Мейерхольда. Учебные занятия срывались постоянными дискуссиями, а среди руководящих кадров института шли непрерывные столкновения.

Разрыв был неминуем. И он произошел в те же двадцатые числа ноября 1922 года, когда состоялась премьера «Смерти Тарелкина». Мейерхольд, а за ним его мастерская и весь второй курс режиссерского и драматического факультетов ушли из ГИТИСа. Сразу же после этого первый курс раскололся на два лагеря. Все поступившие на режиссерский факультет и многие студенты-актеры заявили, что хотят учиться только под руководством Мейерхольда, и вынесли решение: войти в состав Мастерской Мейерхольда.

### 4

Таким образом, на Новинском бульваре (теперь улица Чайковского), в помещении, где до образования ГИТИСа находились Государственные высшие театральные мастерские, явочным порядком (в наши дни это может показаться невероятным!) возникло самостоятельное учебное заведение под названием «Мастерская Всеволода Мейерхольда», с первым, вторым {190} и старшим курсами (старший составили участники прежней Вольной мастерской Вс. Мейерхольда). Но учебные занятия в Мастерской долго не могли наладиться и велись в сокращенном объеме. Не желая бросать регулярных занятий, некоторые из студентов до конца сезона продолжали заниматься также и в ГИТИСе, состоя, так сказать, в двойном подданстве. В первое время существование Мастерской никак не было оформлено юридически, и она работала на основах полного самоуправления: во главе ее стало Бюро Мастерской, в которое каждая отдельная корпорация (студенты-актеры и студенты-режиссеры каждого курса) выделила своих представителей; Мейерхольд входил в Бюро персонально.

Театр, получивший название «Театр Всеволода Мейерхольда», стал органом Мастерской, и для руководства им Бюро Мастерской выделило из своей среды правление во главе с Мейерхольдом. Конечно, Мастерская и театр, возникшие самочинно, не пользовались никакими дотациями; материальное положение театра было очень тяжелым. Художественный персонал работал, не получая никакой зарплаты. В деятельность театра были сразу втянуты все студенты Мастерской: мы исполняли обязанности не только актеров (кстати, первокурсник мог играть и очень ответственную роль), но и рабочих сцены, осветителей, бутафоров, билетеров. Таким образом, мы на практике познавали различные стороны театрального «производства», как тогда любили говорить.

Заглядывая вперед, скажу, что под влиянием успехов театра, привлекшего к себе широкие общественные симпатии, со второй половины 1923 года положение изменилось: Мастерская стала государственным учебным заведением и получила название «Государственные экспериментальные театральные мастерские имени Вс. Мейерхольда» (ГЭКТЕМАС), а театр сформировался на правах трудколлектива под наименованием «Театр имени Вс. Мейерхольда» (государственным он стал лишь осенью 1926 года).

Новый театр, основной костяк которого сложился из людей, пришедших к Мейерхольду в 1921 и в 1922 годах, и который занял место Театра РСФСР 1‑й, в отличие от него, вырос из молодежи, воспитанной на основе единых творческих принципов. На первых порах он представлял своеобразное сочетание профессионального театра с театральной школой, и в дальнейшем кадры театра постоянно пополнялись молодыми актерами, кончавшими ГЭКТЕМАС. Это был настоящий молодежный театр. Когда-то — в 1905 – 1907 годах — Мейерхольд мечтал о театре, вырастающем из школы-студии. Теперь ему удалось создать такой театр. Но если в те далекие годы участники этого театра рисовались ему как группа отшельников-энтузиастов, то теперь было совсем иное. Все переменилось в мире, изменился и сам Мейерхольд. И он и его ученики были действительно энтузиастами, но с отшельниками не имели ничего общего. Новый театр был не монастырь, а коммуна. Он складывался не в замкнутой студии, а рос вместе со всем молодым советским обществом, шел в массы, закалялся в боях с мещанской стихией, напиравшей на ростки социалистического строя и пытавшейся повернуть зародившееся советское искусство на старые, исхоженные пути. И в этих боях молодежь мейерхольдовского театра под руководством любимого Мастера сама выковывала свое вооружение. Мы были сплоченным коллективом, ощущали себя политическим {191} и художественным авангардом советского театра и гордились своим наименованием — «мейерхольдовцы».

Мы учились не только тому, как работать в театре, но и тому, как вести себя в повседневной жизни. В коллективе студентов и молодых актеров не было интриг, склок, групповщины, каких-либо грязных историй. О том, чтобы кто-то напился, не могло быть и речи. Чистоте отношений в среде молодежи отвечал подлинный демократизм во взаимоотношениях между студентами и их руководителями, начиная с Мейерхольда.

В близости Мейерхольда с молодежью, конечно, немалую роль играло то, что сам «старик», как мы его называли, был, можно сказать, вечно молодым. Молодым и телом и духом — несмотря на свои седые волосы, несмотря на туберкулез и болезнь печени. Если он сам руководил упражнениями по биомеханике, то эти упражнения он проделывал точнее, легче и изящнее, чем самый сильный, ловкий и молодой его ученик. Когда он репетировал, он показывал актерам порой очень сложные мизансцены и движения так, что даже самым талантливым (а в мейерхольдовском коллективе были великолепные актеры) нередко после многих попыток не удавалось добиться того, чего он достигал сразу. Бывало, на репетициях он, выступая в парном танце за даму, танцевал так, что казалось — перед нами не пожилой мужчина, а молоденькая балерина. И этому вполне отвечала душевная молодость. Конечно, наиболее ярким проявлением ее были его непрерывные поиски в искусстве, способность постоянно преображаться, сохраняя при этом свою сущность. В повседневной жизни эта душевная молодость выражалась в огненном темпераменте, в быстроте реакции на окружающие явления. Он кипел и заставлял кипеть все вокруг себя.

И ему нужно было, чтобы его окружала молодежь, у которой легко загорались глаза, которая сразу отзывалась на его начинания и сама подталкивала его на новые. С такой молодежью он быстро находил общий язык. Как-то он сказал: «У молодости только один недостаток — это то, что она со временем проходит». Нередко в перерыве между репетициями можно было видеть, как он шагает по залу или по фойе, обняв за плечи студента-первокурсника или мальчишку-электротехника. С простыми людьми, с рабочими сцены этот человек утонченнейшей культуры всегда держался запросто и явно чувствовал себя с ними хорошо.

В какой-то мере сближению Мейерхольда с молодежью помогала внешняя обстановка. Мастерские занимали квартиру в бельэтаже небольшого старого дома на Новинском бульваре (теперь на месте этого и нескольких других домов — огромный десятиэтажный корпус). Парадная дверь не открывалась, и вход был со двора, по узкой деревянной лестнице. А в верхнем этаже по той же лестнице находилась квартира Мейерхольда — с дощатыми полами и низкими потолками[[28]](#footnote-29). Так что он мог в любой момент спуститься в Мастерские и так же просто учащиеся могли прийти к нему домой.

В годы, когда подавляющее большинство театральных работников держалось далеко от политической жизни, мейерхольдовские театр и школа неизменно заявляли себя активными сторонниками Советской власти и {192} Коммунистической партии. На все демонстрации московского пролетариата мейерхольдовцы выходили со своими знаменами, во время кампании «Комсомольского рождества» 1922 года разыгрывали в рабочих клубах антирелигиозные агитки.

Происходившими в конце 1922 и начале 1923 года IV конгрессом Коминтерна и II конгрессом Профинтерна мы воспользовались для того, чтобы приблизить передовое советское искусство к международному революционному движению и чтобы продемонстрировать единство интернационального фронта революционного искусства. 13 января 1923 года на Новинском был устроен вечер для делегатов конгресса Коминтерна. Были продемонстрированы упражнения по биомеханике и второе действие «Смерти Тарелкина» (в спектакле не было ни декораций, ни конструкций, поэтому его легко можно было показывать вне театрального помещения). Затем читали свои стихи Н. Н. Асеев и три поэта из среды делегатов.

В этот день на стенах домов Москвы уже были расклеены афиши, анонсировавшие другой вечер, рассчитанный на широкую аудиторию и названный «Художественный Международный митинг».

Маяковский и Мейерхольд в «митинге» не участвовали — не помню уже по каким причинам. Вступительное слово произнес С. М. Третьяков, в то время писавший для театра Вс. Мейерхольда и читавший в Мастерских курс «речестройки, интонации и поэтики». Среди выступавших с речами о борьбе за революционное искусство в странах, находящихся под властью капитала, были негритянский поэт из Америки Клод Мак-Кэй, выдающийся хорватский писатель Август Цесарец (в 1941 году он был убит гитлеровскими ставленниками) и представитель коммунистов Индонезии. Свои стихи читали Клод Мак-Кэй и Назым Хикмет (это было первое публичное выступление в СССР впоследствии всемирно прославленного турецкого поэта и драматурга).

Встречи с представителями международного революционного пролетариата продолжались. Многие из них, приезжая в Москву, спешили побывать на спектаклях немыслимого в других государствах революционного театра. А полтора года спустя, 3 июля 1924 года, для делегатов V конгресса Коминтерна и для партийных организаций Москвы было устроено специальное представление «Д. Е.» («Даешь Европу!») — международного обозрения, для создания которого были использованы мотивы романа Ильи Эренбурга «Трест Д. Е.» и романа Бернгарда Келлермана «Туннель». «Этот спектакль, — писала “Правда” 5 июля 1924 года, — явился демонстрацией международной солидарности пролетариата. Многие места спектакля, близкого и понятного борцам международной пролетарской революции, а также агитлозунги [они, как и до того в “Земле дыбом”, появлялись на экране. — *А. Ф*.] и выходы настоящих красных моряков, красноармейцев и рабочих покрывались громом аплодисментов. В одном из антрактов итальянская делегация пела “Красное знамя”. После окончания спектакля переполненный зрительный зал с исключительным подъемом и стройностью пропел “Интернационал” — каждый пел на своем языке. Зрители долго не расходились, требуя выхода тов. Мейерхольда, которого матросы и красноармейцы, участвовавшие в действии, немедленно по выходе подхватили и стали качать. Энтузиазм был настолько велик, что уже на улице публика устроила овацию выстроившейся части войск ГПУ (также участвовавшей {194} в спектакле), перед которой командующий военными частями на спектакле тов. Махалов произнес речь о значении конгресса Коминтерна». К этому можно добавить, что делегаты конгресса — итальянцы (а среди них были и пожилые люди) так взволновались и воодушевились, что в ту ночь не могли спать и ходили по гостинице «Люкс», где они жили, с пением революционных песен.

Посещали театр, конечно, и деятели зарубежного искусства, приезжавшие в Советский Союз. Так, запомнились в зале театра (в различные периоды его существования) Сандро Моисси, Эрнст Толлер, Анри Барбюс, Фирмен Жемье, Каору Осанаи, Эртугрул Мухсин, Диего Ривера, Давид Альфаро Сикейрос, Эдвард Гордон Крэг, Рафаэль Альберти, Мария Тереса Леон. В дальнейшем в театре стажировали зарубежные режиссеры. Интересовались театром и буржуазные общественные деятели и туристы. В зарубежных газетах и журналах появлялись статьи и корреспонденции о диковинном «большевистском театре». Разумеется, многие журналисты не могли не ругать коммунистическую пропаганду, которая велась со сцены, но при этом им приходилось отдавать должное поражавшему их мастерству Мейерхольда.

Нелегко давалась театру постановка «Земли дыбом», переделанной Сергеем Третьяковым из пьесы Марселя Мартине «Ночь». Мало того что спектакль готовился в обстановке борьбы за существование театра и мастерских, пьеса Мартине с ее мрачным колоритом (французский писатель показывал поражение солдатского восстания в эпоху империалистической войны), тягучей риторикой, слабым построением действия не нравилась коллективу. Мейерхольд на репетициях и в беседах не высказывал прямо своего отношения к ней, но однажды, когда я провожал его домой, он, не сдержавшись, сказал в сердцах: «Эта пьеса — сволочь» (так и сказал «сволочь», будто речь шла о человеке), «я ее ненавижу». «Зачем же вы ее ставите?» — спросил я. «Приходится!» Приходилось, потому что революционных пьес не было, а после «Великодушного рогоносца» и «Смерти Тарелкина», далеких по сюжетам от современности, такая пьеса нужна была до зарезу. Вслед за двумя спектаклями экспериментального характера революционный театр должен был возобновить и продолжить политические традиции «Зорь» и «Мистерии-буфф». Труднейшее материальное положение театра требовало как можно скорее выпустить премьеру. Часто репетиции начинались после окончания спектакля и шли всю ночь, часов до шести утра.

Несмотря на неблагоприятные условия, театр одержал полную победу. Поэт-лефовец Третьяков так перестроил всю пьесу, что она превратилась в агитплакат: изменился ее эмоциональный тон, текст приобрел четкость и броскость, действие — остроту, появились сатирические мотивы, еще усиленные Мейерхольдом. Теперь это была уже совсем не та пьеса, которую он назвал «сволочью». На экран, подвешенный над сценой, проецировались агитационные лозунги. В действие были введены подлинные мотоциклы, велосипеды, автомобиль, пулемет, винтовки, полевые телефоны, походная кухня. В дальнейшем этот спектакль, не связанный с портальной сценой, неоднократно разыгрывался под открытым небом, превращаясь в массовое действо.

«Земля дыбом» имела огромный общественный успех; рабочие, красноармейцы, учащиеся приходили на спектакли целыми организациями. Эта {195} постановка помогла театру активно включиться в проводившуюся тогда кампанию за укрепление советской военной авиации. Сбор с одного спектакля целиком поступил в фонд Красного Воздушного Флота; на сцене поместили самолет (что вполне гармонировало с военным реквизитом «Земли дыбом»), но попытка завести пропеллер привела к тому, что зал театра наполнился дымом и запахом бензина, и начало представления пришлось сильно задержать. Тем не менее спектакль прошел с подъемом; в антракте выступали Мейерхольд и деятели авиации, агитировавшие за укрепление Военно-воздушного Флота. Начиная с этого дня, на спектаклях театра Вс. Мейерхольда среди зрителей устраивались сборы на строительство военной авиации, немало дали сами актеры и студенты (хотя очень нуждались), и три года спустя военный самолет «Мейерхольд» вступил в строй. Все это было совершенно новым в тогдашней театральной жизни.

В 1922 – 1923 годах исполнилось 25‑летие театральной и 20‑летие режиссерской деятельности Мейерхольда. Решено было организовать чествование. Был создан юбилейный комитет, в который входили представители общественных организаций и художественные деятели различных направлений — от Южина до Маяковского и студентов Вхутемаса. Я был секретарем комитета. Запомнилось выступление А. И. Южина на первом заседании комитета. Маститый артист говорил:

— Конечно, Малый театр не разделяет художественных принципов Всеволода Эмильевича, но мы высоко ценим его мастерство.

Совет Народных Комиссаров присвоил Мейерхольду звание народного артиста республики[[29]](#footnote-30).

Юбилейное чествование происходило 2 апреля 1923 года в Большом театре. Такого юбилея Большой театр никогда еще не видел! Представители его дирекции, артисты и обслуживающий персонал были поражены. Среди публики, наполнившей величественный зал, преобладали люди в косоворотках, гимнастерках и френчах — представители массовых пролетарских организаций (в таком количестве рабочие приходили на торжественные заседания, но никак не на театральные юбилеи) и шумная художественная молодежь. Мейерхольдовцы во главе с самим юбиляром были в синей прозодежде из «Великодушного рогоносца» (она стала своего рода униформой Мастерских). А главное, ошеломляло то, что происходило на сцене.

Началось чествование с показа работ мейерхольдовского и близких к нему театров. Все было совершенно непривычно для Большого театра: и эпизоды революционной борьбы из пьесы Эрнста Толлера «Человек-масса» в исполнении артистов Театра Революции, и сцены из «Смерти Тарелкина» и «Великодушного рогоносца», показанные театром Вс. Мейерхольда, и «механические танцы» под аккомпанемент шумового оркестра, с которыми выступила Мастерская Н. М. Фореггера. Старые театралы возмущались необычайно изобретательным озорством 25‑летнего С. М. Эйзенштейна, поставившего с молодыми актерами Первого рабочего театра Московского Пролеткульта некогда принадлежавшую А. Н. Островскому {196} комедию «На всякого мудреца довольно простоты», предварительно превратив ее с помощью С. М. Третьякова в цирковое сатирическое и буффонное обозрение на современную политическую тему (из еще не готового в целом спектакля был показан отрывок под названием «Жоффр в поход собрался»).

На юбилейном заседании наряду с многочисленными художественными учреждениями, театрами, редакциями газет и журналов, писательскими объединениями Мейерхольда приветствовали представители партийных и комсомольских организаций, коммунистические университеты, военные учреждения. Самым торжественным моментом было выступление Красной Армии: мерным шагом вышла на сцену сводная рота бойцов четырех родов оружия и, построившись, приветствовала Мейерхольда. Командующий парадом вручил юбиляру красное знамя и сообщил о присвоении ему звания почетного красноармейца Московского гарнизона. Это вызвало неописуемый энтузиазм присутствующих.

С радостными улыбками встретила аудитория Виталия Лазаренко, вышедшего на высоченных ходулях поздравить Мейерхольда. Назым Хикмет с воодушевлением прочитал по-турецки свое стихотворение «Да здравствует Мейерхольд!», а С. М. Третьяков — свой перевод этого стихотворения.

Ярко политическая окраска этого небывалого театрального торжества показала, с какой симпатией относятся широкие круги советской общественности к Мейерхольду и его театру.

Но в это самое время театр испытывал отчаянную нужду. В тот день, когда Мейерхольду было присвоено звание народного артиста республики, в театре было выключено электричество, так как он не мог оплатить освещение.

Когда ставилась «Смерть Тарелкина» и понадобились пружины для мебели с трюками, Мейерхольд и его сотрудники принесли их из дому, оторвав от дверей.

При всей своей бедности театр Вс. Мейерхольда был тогда единственным в Москве крупным театром, систематически обслуживавшим массового зрителя — рабочих, красноармейцев, учащихся, — а так как этот зритель очень нуждался, обслуживание означало в большинстве случаев либо выдачу бесплатных билетов, либо продажу билетов с огромной скидкой. Другой формой связи театра с массами была работа многих актеров и студентов в качестве руководителей драматических кружков в фабрично-заводских, красноармейских и студенческих клубах. Театр объединял эту деятельность: мейерхольдовцы, работавшие в клубах, обменивались опытом, вырабатывали общие основы, борясь против беспринципной любительщины, за политически насыщенную художественную самодеятельность. Мейерхольд принимал активное участие в обсуждении работ своих учеников и помогал им находить верное направление.

К середине 1923 года мейерхольдовский театр сформировался в своей основе. Сложился коллектив. Определилось его ядро. Театр занял свое место на «театральной карте» Москвы, как организация с четкими принципами, с определенными симпатиями и антипатиями, как театр со своим зрителем.

Заканчивался период «Sturm und Drang’а», период яростного низвержения обветшавших форм и бурного натиска новых лозунгов, период оголения {197} сцены и нарочитого упрощения театрального действия. Надо было переходить к постепенному усложнению театрального искусства на новонайденных основах.

Это и было начато в «Лесе» с пронизывающей этот спектакль русской народной стихией, с его красочностью, музыкальностью, с более углубленной разработкой эмоциональной жизни действующих лиц.

Как изысканный портрет Мейерхольда работы Бориса Григорьева передает поэтически обобщенные черты Доктора Дапертутто, как подлинно трагический образ, воплощенный П. П. Кончаловским, с огромной силой повествует о Мейерхольде самых последних лет его жизни, так Мейерхольд начала 20‑х годов ярче всего предстает на одном из фотоснимков. Суровый взгляд, сдвинутая набок командирская фуражка с красноармейской звездочкой, полураспахнутая мягкая куртка типа френча с небрежно расстегнутым верхним карманом, длинный шарф, обмотанный вокруг шеи и спускающийся вниз (основной цвет этого запомнившегося мне шарфа был красный), — облик полувоенный, полугражданский. Уже сброшена рваная красноармейская шинель, в которой Мейерхольд, опаленный огнем гражданской войны, в сентябре 1920 года прибыл из Новороссийска в Москву. Однако еще нет тех строгих элегантных костюмов и тех мягких шляп, которые он будет носить в дальнейшем. То есть, конечно, в эти годы он ходил также и в костюме, пожалуй, даже чаще на нем можно было видеть пиджак, чем куртку, но именно куртка и фуражка со звездой дают наглядное внешнее представление о Мейерхольде 1920 – 1923 годов.

### 5

В стремительном движении вперед по путям своей творческой жизни Мейерхольд непрерывно менялся, в то же время оставаясь самим собой. Одной из постоянных, неизменных величин в процессе развития, одной из характернейших черт его человеческой и творческой личности была его глубочайшая принципиальность, искреннейшая убежденность в правоте избираемых им путей. Это, в частности, сближало его с Маяковским. Как и Маяковский, он ненавидел компромиссы и отстаивал свои общественные и художественные взгляды — и в творческой практике и в публичных выступлениях — непримиримо, смело, страстно, зачастую резко, порой даже грубо. Он стремился не сгладить, а заострить углы. Этим он наживал себе много врагов, но и это же влекло к нему сердца лучших людей искусства и передовой молодежи.

В одном из своих последних выступлений Маяковский сказал:

«Двадцать лет моей литературной работы — это главным образом, выражаясь просто, такой литературный мордобой, не в буквальном смысле, а в самом хорошем — то есть каждую минуту приходилось отстаивать те или иные революционные литературные позиции, бороться за них и бороться с той косностью, которая встречается в нашей тринадцатилетней республике».

С самим Мейерхольдом происходило, по существу, то же самое. «Театральный мордобой» (перефразируя выражение Маяковского), бои вокруг {199} Мейерхольда не прекращались во все время его режиссерской деятельности. Каждая его постановка вызывала споры, кого-то задевала, кем-то встречалась в штыки, и нередко былые апологеты превращались в хулителей, а былые противники — в сторонников. Он всегда нападал и отбивал нападения. И наш театр никогда не переживал поры благополучия, напротив, очень часто в театре раздавались сигналы боевой тревоги. У меня есть фотография 1928 года, на которой сняты Мейерхольд и я (тогда я был ученым секретарем театра) за рабочим столом в его квартире на Новинском; на фотографии надпись:

*«Трудно быть секретарем театра, который все время под обстрелом. Милому Февральскому на память о совместной работе. В. Мейерхольд. 25/IV – 28»*

Лет восемь спустя, когда тучи сильно сгустились над его головой, он сказал мне: «У меня кожа дубленая, я еще много могу выдержать». А ему исполнилось уже шестьдесят два года. Кожа-то была дубленая, но за тридцать лет непрерывных драк нервы крепче не становились.

Его обвиняли в нетерпимости к критике, в отсутствии самокритики. Но он не мог соглашаться с нападками на основы его творчества. Не мог он и спокойно выслушивать критику той или иной его работы в момент, когда он был увлечен, захвачен этой работой, когда он еще не остыл после огромного накала во время подготовки спектакля. Его пыл должен был пройти — и тогда он мог объективно оценить проделанную работу.

С глубоким уважением относился Мейерхольд к творчеству писателей, артистов, музыкантов, художников, с которыми работал и общался. В этом отношении характерен случай, связанный с именем Д. Д. Шостаковича (Мейерхольд оценил Шостаковича, когда тот был еще начинающим композитором, и пригласил его работать пианистом в своем театре). В январе 1928 года я сидел у Мейерхольда на Новинском; из семьи никого дома не было. Приходит домработница и говорит: «Всеволод Эмильевич, в квартире Голейзовского пожар» (балетмейстер К. Я. Голейзовский жил в другой части того же дома). Оказалось, почему-то еще никаких мер не было принято. Мейерхольд прежде всего поднял телефонную трубку и позвонил в пожарную охрану, а потом снял с полки большую папку и вручил ее мне со словами: «Это партитура Шостаковича, держите ее и не выпускайте из рук». И только после этого он стал собирать свои вещи. (К счастью, пожар был скоро погашен.) А ведь в это время творчество Шостаковича было еще мало известно за пределами среды музыкантов.

Разумеется, ближе всего Мейерхольду были подлинные художники-новаторы — этим и объясняется эпизод с партитурой юноши Шостаковича. Но в творчестве Мейерхольда новаторство было тесно связано с использованием и развитием театральных традиций. И здесь дело далеко не только в традициях итальянской комедии масок или, скажем, старояпонского театра, о которых он часто упоминал, а также и в традициях гораздо более близких к нам по времени актеров, в реалистической сущности творчества которых никто не сомневался. Каждый из нас, учеников Мейерхольда, помнит, как часто он в своих лекциях и беседах, на репетициях обращался к творчеству артистов Малого театра, лучших провинциальных актеров и иностранных гастролеров, которых он видел, артистов {200} Московского Художественного театра, вместе с которыми он играл в молодости.

Особенно дорогим для него было имя К. С. Станиславского. Отвечая на приветствия, обращенные к нему на юбилейном чествовании 2 апреля 1923 года (в период, когда его расхождения с Художественным театром были, может быть, наиболее значительными), он говорил о признательности своему учителю — К. С. Станиславскому.

Мейерхольд и Станиславский прекрасно знали, что творчески они гораздо ближе друг к другу, чем это представлялось многим. И Мейерхольд однажды сказал мне: «Константин Сергеевич и я ищем в искусстве одного и того же, только он идет от внутреннего к внешнему, а я от внешнего к внутреннему».

Отношение Станиславского к Мейерхольду ясно раскрывается в следующем эпизоде. В 1937 – 1938 годах я не раз посещал занятия К. С. Станиславского с его драматической и оперной студиями, происходившие у него на дому. По установившемуся порядку, после того как студийцы и немногочисленные зрители (свободные от занятий студийцы, преподаватели студий и несколько человек, получивших, как и я, разрешение присутствовать на занятиях) занимали свои места, появлялся Станиславский, приходивший в зал через переднюю. Но 25 мая 1938 года собравшимся пришлось необычно долго дожидаться Константина Сергеевича, и вдруг он вышел не из передней, а из двери, соединявшей зал непосредственно с комнатами. Он появился не один: с ним были Мейерхольд и Шостакович. Станиславский обратился к присутствующим со словами: «Прошу приветствовать наших гостей», — и, повернувшись к Мейерхольду и Шостаковичу, стал им аплодировать и жестом предложил всем последовать его примеру.

Потом он, прежде чем сесть в приготовленное для него кресло, усадил с одной стороны Мейерхольда, с другой — Шостаковича и во время показа (оперная студия показывала сцены из готовившейся постановки комической оперы «Виндзорские проказницы») не раз вполголоса обращал их внимание на те или иные моменты действия, а в перерывах беседовал только с ними.

Дело было вскоре после закрытия Гос. театра имени Вс. Мейерхольда, когда Мейерхольда обвиняли во всех смертных грехах; в тот же период жестоко критиковали и Шостаковича. И было совершенно очевидно, что Станиславский хотел подчеркнуть свое несогласие с таким отношением к замечательным режиссеру и композитору и выразить им свое сочувствие.

Неисчерпаемая сила творчества Мейерхольда заключалась в том, что страстность и огромная интуиция совмещались в нем с широкой общей образованностью и с глубокими и постоянно растущими знаниями в области не только театра, но и музыки, изобразительных искусств, литературы, кинематографии. Темпераментный художник в то же время был и пытливым ученым.

Воспользоваться в полной мере плодами эрудиции Мейерхольда в процессе его непосредственно педагогической работы тем, кто пришел к нему в 1922 году и позже, не удавалось. Мысли его были заняты прежде всего театром и у него не хватало времени для регулярной педагогической деятельности.

{201} Но на нашу долю выпало великое счастье учиться у Мейерхольда в процессе репетиционной работы, видеть, как он создавал спектакли, участвовать в их создании. Это была подлинная высшая академия театрального искусства.

Чем захватывал, покорял Мейерхольд всех присутствовавших на его репетициях? Вероятно, тем, что его творчество было сплавом острой мысля с огромным чувством.

В Высших режиссерских мастерских Мейерхольд вместе со своими учениками подробно разработал раздел курса режиссуры, называвшийся «Путь создания спектакля». Все же постоянного, раз навсегда заведенного порядка, в котором велась работа над созданием спектакля, не было, да и не могло быть. Многое зависело от характера пьесы и от других обстоятельств. Но большей частью после ознакомления с пьесой коллектив слушал режиссерскую экспликацию. Мейерхольд рассказывал о своем понимании пьесы и ее отдельных образов, о принципах постановки в целом, о трактовке и сценическом воплощении отдельных сцен. Затем начинались самые репетиции, причем на протяжении их время от времени устраивались «беседы Мастера с коллективом», в процессе которых Мейерхольд высказывался по вопросам, накопившимся за период работы, уточняя, а то и изменяя отдельные моменты, намеченные в экспликации, и обменивался мнениями с актерами. Он отвечал на вопросы актеров и сам задавал им вопросы; порой возникала общая дискуссия. Иногда беседы превращались в лекции с обширными экскурсами в различные области истории театра. В ходе самих репетиций он постоянно — то перед той или иной сценой, то по ее окончании, то останавливая актеров, объяснял какую-нибудь черту персонажа, детали взаимоотношения действующих лиц, особенности авторской манеры или сценического приема и т. п. И каждый актер, работавший с Мейерхольдом, может рассказать, как глубоко, подлинно реалистически раскрывал он образы. Иногда он доставал из кладовых своей, памяти какие-нибудь меткие наблюдения над психологией, над поведением человека в определенных обстоятельствах, над деталями быта. Но он не воспроизводил и не рекомендовал актерам воспроизводить эти наблюдения, а предлагал их в качестве жизненных аналогий, рождающих ассоциации, как толчок для фантазии актеров, для построения того или иного сценического положения.

Читки за столом обычно продолжались недолго, а иногда подготовка спектакля обходилась и вовсе без них. Мейерхольд в основном шел от движения к слову: он считал неверным отрывать слово от движения, работа над словом происходила вместе с работой над созданием мизансцены. Занятия по тексту за столом могли вестись (притом не обязательно в начале репетиционного периода), если надо было овладевать особенностями речевой манеры драматурга или специально разбирать те или иные части диалога. Так как вещественное оформление почти никогда не бывало готово к моменту начала репетиций, они велись в выгородках, и актеры сразу же осваивались с местом действия, приближавшимся к тому, в котором им предстояло играть пьесу. Если в спектакль вводилась готовая музыка, то она обычно подбиралась на репетиции. Если же музыку заказывали и она не была написана заранее, то композитор приглашался на первые репетиции с тем, чтобы он мог лучше усвоить характер спектакля в целом и отдельных сцен.

{202} То, что Мейерхольд приходил на репетиции с предварительно разработанным планом постановки, ничуть не мешало ему импровизировать в ходе самой репетиции. Подготовленное заранее подкреплялось и развивалось творимым на месте. Распределяя роли, Мейерхольд, естественно, подбирал актеров, подходящих к его пониманию образов пьесы, но далее, строя сценические образы, он исходил из индивидуальности актеров. Общение с актерами в работе наталкивало его на различные находки. Иногда во взаимоотношениях действующих лиц, в сценическом положении Мейерхольд открывал какой-то новый оттенок, начинал развивать его, и сцена получала новый, может быть, неожиданный поворот, по-новому освещавший основную мысль. Бывало, что одно слово авторского текста оказывалось зерном, из которого вырастала целая игровая сцена. Так было, например, в «Лесе», где, исходя из слова «заведение» (в реплике Восмибратова: «Да отчего ж не кричать, коли здесь такое заведение?»), Мейерхольд построил сцену, в которой Несчастливцев заставляет Восмибратова вернуть деньги, как устрашение купца различными театральными эффектами, как инсценировку, устроенную актером Несчастливцевым. На то, что было добыто могучей фантазией режиссера в процессе предварительной подготовки плана спектакля, наслаивалось созданное фантазией, рождавшейся в ходе репетиции. Это чрезвычайно обогащало постановку. Но если Мейерхольд не очень твердо знал текст той или иной сцены, случалось, что он, фантазируя, незаметно для себя отходил от линии развития сцены, обнаруживалось противоречие между только что построенным действием и какой-то следующей репликой, — тогда приходилось отменять найденное и искать новый вариант.

И такой новый вариант Мастер находил сразу и без видимых затруднений.

Когда Мейерхольд во время своих показов действовал на сцене, он был именно тем всесторонне развитым актером, свободно владеющим всеми средствами выразительности, который рисовался нам как идеал артиста. Он мог проиграть перед нами любую роль, мужскую или женскую, от буффонно-комической до глубоко трагической.

В конце 1923 года он репетировал «Лес». Второе действие трехактного спектакля кончалось сценой (по авторскому тексту конец шестого явления четвертого действия), в которой Несчастливцев прощает провинившегося Аркашку. Несчастливцев — Михаил Мухин в широкополой шляпе и плаще величественно удалялся в глубь сцены, а за ним семенил Аркашка — Игорь Ильинский. Как Мейерхольд показывал Ильинскому этот уход! Мейерхольд, который был лишь немногим ниже высокого Мухина, вдруг сделался маленьким и на согнутых ногах пошел за ним, поворачивая голову то направо, то налево и приговаривая: «Я — ничего, я маленький, маленький» (этих слов в тексте не было, но Мейерхольд произносил их, так сказать, в рабочем порядке, чтобы передать Ильинскому состояние Аркашки, его боязнь возмездия и попытку оправдаться). С тех пор прошло больше сорока лет, но невозможно забыть фигуру Мейерхольда в сером костюме и крагах, вдруг уменьшившегося и физически и, если можно так выразиться, морально, поспешающего мелкими шажками за торжественным шествием трагика, невозможно забыть интонаций маленького человечка, нагловатого и трусливого, который нашкодил, но надеется избежать трепки.

{203} Показы Мейерхольда часто покрывались громким хохотом и бурными аплодисментами актеров — участников и свидетелей репетиций, а иногда и вызывали глубокое волнение. Огромную эмоциональную силу вкладывал он в создаваемые им сцены — будь то нежные лирические дуэты или мощные сценические картины с десятками участников, которые можно было с равным правом называть и многофигурными скульптурными композициями и симфоническими этюдами, — в построение их входили начала изобразительных искусств и музыки, но все-таки главным в них были мысли и чувства людей, воплощенные в движении и слове.

В конце 1930 – начале 1931 года репетировалась заключительная картина пьесы Всеволода Вишневского «Последний решительный»: внезапно напавший враг обрушил огонь на советскую пограничную заставу, и один за другим героически гибнут двадцать семь человек. На подмостках под звуки Третьей сонаты Скрябина умирает последний боец-краснофлотец — старшина Бушуев… В проходе зала стоит только что построивший эту сцену Мейерхольд, рядом с ним автор пьесы, — и я вижу: оба Всеволода плачут, а в притихшем зале многие актеры и актрисы вытирают слезы…

Не удивительно, что при таком эмоциональном накале Мейерхольд на репетициях иногда становился почти одержимым; атмосфера превращалась в грозовую. Он мог расцеловать актера за удачу, но мог и обрушить на него безудержную лавину гнева. При всем своем крутом нраве он не произносил бранных слов, учиняемый им «разгром» не был оскорбителен, внезапно вспыхнувший пожар мог так же быстро угаснуть, но все же, конечно, никому не хотелось оказаться жертвой его ярости. Два основных чувства владели актерами и вообще работниками театра и студентами по отношению к нему: влюбленность и страх. По временам он бросал курить, тогда нервность его увеличивалась и стрелка барометра могла особенно легко качнуться в сторону бури. И вот тот или иной актер с невинным видом подходил и раскрывал перед ним портсигар: «Всеволод Эмильевич, не хотите ли папиросу?» Иногда Мейерхольд стойко отказывался, а иногда, в пылу работы, не выдержав искушения или просто забыв данный им «зарок», к радости окружающих закуривал, и напряжение заметно ослабевало.

За что бы ни брался Мейерхольд, во все он вносил огромный труд, увлечение работой. В последние годы существования театра он, будучи директором, много занимался административными вопросами (конечно, искусство теряло от такой нерациональной постановки дела, но это особая тема). Однажды, не помню уже в связи с чем, возник какой-то сложный юридический казус, который не так-то просто было разрешить. Мейерхольд сел за стол, надел очки и углубился в чтение документов, затем взял лист бумаги и стал быстро писать, что-то вычеркивал, вставлял, дополнял. Окончив работу, он протянул мне бумагу: «Прочтите». Я был поражен тем, как искусно он вышел из затруднений, как мастерски мотивировал положения, которые отстаивал театр. Когда я сказал ему об этом, он гордо ответил: «А что? Ведь недаром я учился на юридическом факультете!» Этой своей удачей на юридическом поприще он, кажется, был доволен не менее, чем отлично проведенной репетицией.

Вместе с тем в этом выступлении в качестве юриста было и что-то от того «театра в быту», который был так свойствен Мейерхольду и в котором, как и прежде всего в показах на репетициях, проявлялся его талант актера, {204} уже много лет лишенный возможности непосредственного выражения. Конечно, тут он играл в юриста сам для себя, а я, находившийся рядом, оказался благодарным зрителем. И в этом увлечении «штабом», о котором говорилось в начале этих воспоминаний, тоже отчасти присутствовал элемент «игры», «инсценировки».

Весной 1928 года Мейерхольд снимался в фильме «Белый орел». Однажды он взял меня с собой на съемку. Было очень интересно наблюдать не только за тем, какими тончайшими и точнейшими приемами он создавал образ сенатора-реакционера, но и за его взаимоотношениями с постановщиком фильма Я. А. Протазановым, кстати сказать, человеком, который не был близок ему ни по своей художественной практике, ни лично. Протазанов явно чувствовал себя неловко: ведь ему, режиссеру крупному, но все же неизмеримо меньшего масштаба, приходилось руководить актерской работой такого режиссера-гиганта, как Мейерхольд. В каждом его обращении к столь необычному актеру была особо уважительная вежливость. И Мейерхольд не оставался в долгу: он «показывал класс» высокой дисциплинированности, предупредительности по отношению к постановщику фильма, готовности следовать его указаниям. Он как бы давал урок: вот как актер должен вести себя с режиссером. Не знаю, как Протазанов, но я, успевший изучить Мейерхольда, явственно ощущал, что для него эта ситуация была забавна и что он при всем серьезном отношении к своим непосредственно актерским задачам не мог лишить себя удовольствия — конечно, в те моменты, когда на него не были направлены огни юпитеров, — дополнительно «сыграть» в таких редких «предлагаемых обстоятельствах».

Мейерхольду в величайшей степени было присуще чувство театра. В первую очередь оно выражалось в том, что он всегда был театрален. Его театральность не имела ничего общего с рисовкой, с позой. Она означала: внешность, наиболее отвечающая сущности, наиболее ярко ее передающая. Он учил нас, что во все моменты пребывания на сцене актер должен «быть в ракурсе», то есть учитывать, каким его видит зритель, и, вести себя в соответствии с этим. И сам он в жизни всегда был в ракурсе, поэтому был подтянутым.

Общение с Мейерхольдом доставляло огромную радость, но вместе с тем приносило и немало горьких минут. Многочисленные трудности, испытанные неугомонным открывателем новых путей в искусстве, наложили отпечаток на его характер, сделали особенно восприимчивой к разного рода раздражениям его и без того нервную натуру.

Порой он без всякой причины проявлял недоверие к людям, обожавшим его и беззаветно ему преданным, а то вдруг проникался симпатией к человеку, совершенно этого не заслуживавшему. В первые годы театра Мейерхольда он радовался тому, что у него много последователей, но в та же время боялся, что у него «украдут» замыслы, подходы к решению тех или иных театральных проблем, принципы оформления, мизансцены, и всегда строго следил за тем, чтобы на репетициях не было посторонних — ему все казалось, что кто-то подглядывает за его работой. Однажды в перерыве между репетициями в зал вошел хорошо расположенный к Мейерхольду журналист и направился прямо к нему. Мейерхольд, не давая вошедшему сказать ни слова, обрушился на него: «Зачем вы здесь? Вы пришли подглядывать, а потом сообщать нашим врагам! Уходите отсюда! {205} Уходите!» И он надвигался на растерявшегося журналиста, а тот отступал и отступал, пока Мейерхольд не выпроводил его за дверь. Но в последний период своей деятельности Мейерхольд уже гораздо охотнее допускал на свои репетиции посторонних и даже устроил весной 1936 года две публичные репетиции («репетиции-уроки») для актеров московских театров и учащихся театральных школ.

Сложным и противоречивым, трудным для окружающих (и, конечно, для него самого) был характер нашего Мастера. Он мог быть крутым с нами, иной раз мог кому-нибудь, нечаянно вызвавшему его недовольство, в течение некоторого времени упорно выказывать это недовольство или игнорировать «провинившегося», а затем, убедившись в том, что сердился напрасно, вдруг — без всяких объяснений — вернуться к прежним нормальным отношениям.

Весной 1923 года в отсутствии Мейерхольда на общем собрании студентов Бюро Мастерской отчитывалось в своей работе. Хотя я и был членом Бюро, я выступил с особым мнением — возражал против того, что Бюро занимается почти исключительно делами театра, в то время как учебные занятия заброшены. Некоторые студенты меня поддержали. (Конечно, я был неправ: в то труднейшее время надо было прежде всего укреплять театр, но желание наше учиться было вполне естественным.) Когда Мейерхольд вернулся, ему рассказали о моем выступлении, а может быть, что-нибудь и прибавили. На следующее общее собрание я пришел с опозданием. Ребята шепчут мне: «Старик тебя здорово крыл!» Кончилось собрание, я подошел к Мейерхольду, чтобы объясниться. Он оборвал меня: «Мне сейчас некогда — в другой раз». Через несколько дней я обратился к нему с тем же — он опять холодно уклонился от разговора. Раза два я повторял свою попытку — результат тот же. Я перестал заговаривать с ним. Прошло некоторое время, и инспектор Мастерской артист А. А. Темерин дает мне маленький клочок бумаги — записку Мейерхольда, но без подписи (записка сохранилась у меня, воспроизвожу ее в точности):

*Февральскому  
Быть у Мейерхольда  
в 11 3/4 дня в воскресенье*

(По поводу цифры «11 3/4» надо сказать, что Мейерхольд любил показывать себя блюстителем точности; это, как и создание в театре «штаба», отражало его увлечение «военным стилем» в работе.)

Подхожу к Мастеру и спрашиваю: «Всеволод Эмильевич, вы меня вызвали. Зачем?» «Вы же хотели говорить со мной, вот и приходите». В воскресенье прихожу к нему домой. Он сразу же говорит мне об одном деле, о другом, дает поручения (я выполнял различные литературные работы). Улучив момент, я напоминаю ему: «Я хотел поговорить с вами по поводу того общего собрания…» «А что говорить, — прерывает он меня, — работать надо, вот и все». На этом «инцидент» и кончился.

При всей сложности его натуры была в нем и обаятельная непосредственность. Летом 1927 года я заехал на несколько часов в Кисловодск, где отдыхали Всеволод Эмильевич и Зинаида Николаевна Райх. Мы сидели на {206} скамейке в парке; подошел китаец — странствующий фокусник — и стал показывать свое искусство. Надо было видеть, как радовался его в сущности не очень хитрым трюкам Мейерхольд, с какой детской увлеченностью следил за ними!.. Не будь у него этой свежести чувства, непосредственности восприятия, вероятно, его творчество не было бы таким ярким.

Неровности в его отношении к людям, порой наносимые им незаслуженные обиды приводили к тому, что многие из нас были вынуждены уходить из театра; уходили с болью в сердце и обычно чувствовали себя неважно вдали от родного театра, как бы ни преуспевали на стороне. Тот, кто видел Мейерхольда в работе, кто участвовал в ней или даже только присутствовал на его репетициях, — тот уже был «заражен» им. И, оказавшись вне театра, тосковал по жизни беспокойной, тревожной, но полной радостей, которые дает подлинно боевое искусство. А когда открывалась возможность, возвращался, чтобы снова впитывать в себя то, чем Мастер делился со своими учениками и что с их помощью нес многотысячным массам зрителей: вдохновение, знание, мастерство, труд.

Древнерусский великий князь Всеволод Юрьевич, имевший двенадцать детей, был прозван Всеволод Большое Гнездо. На такой же эпитет тем более имеет право Всеволод Эмильевич — детей у него было гораздо, больше: для каждого из нас он был вторым отцом — строгим, требовательным, подчас несправедливым, но давшим нам великие уроки жизни в искусстве. И все мы, мейерхольдовцы, навсегда благодарны нашему Учителю.

## **{****207}** Сергей Юткевич Доктор Дапертутто, или Сорок лет спустя

Когда тебе всего тринадцать лет, таинственное полно волшебного очарования. Поэтому с особым волнением держал я в руках маленькие квадратные книжечки в пестрой обложке, где затейливой вязью было выведено: «Любовь к трем апельсинам», а редактором числился загадочный «Доктор Дапертутто».

Сказки Гофмана, на чьих страницах впервые появился легендарный доктор, были уже прочитаны, но тем более хотелось узнать, почему прячется за его личиной уже тогда знаменитый русский режиссер, чье имя шумело на страницах прессы и запало в юношеское сознание, хотя ни одной из его театральных работ еще не удалось повидать воочию.

Потом мы увидели и портрет самого доктора Дапертутто кисти художника Бориса Григорьева. Он вполне совпадал с воображаемым обликом, этот причудливо изломанный силуэт человека во фраке и цилиндре, нависшем над горбоносым профилем и зеленовато-серыми пронзительными глазами…

Как и полагалось таинственному персонажу, он был изображен на портрете не один, а вместе со своим двойником в алом восточном наряде и с луком в руках.

Так как чудесные превращения свойственны вообще героям сказок, то, очевидно, поэтому не показалось странным, что доктор Дапертутто оказался первым постановщиком «Мистерии-буфф» Владимира Маяковского, а за ней последовал тоже, видимо, какой-то необычный спектакль — {208} «Зори» Верхарна, слухи о котором донеслись и до меня в то время, как работал я в Севастополе художником над агитплакатами Крымской РОСТА.

Не удивительно, что, очутившись в Москве ранней весной 1921 года, я отправился в первый же вечер на поиски театра РСФСР 1‑й, чтобы впервые встретиться наяву с творчеством легендарного режиссера. Это были «Зори» Верхарна — спектакль, неоднократно описанный очевидцами.

Его просчеты подвергались справедливой критике. Теоретически можно сегодня объяснить, что все в нем было неправильно — и выбор пьесы, и ее трактовка, и «загибистые» декорации Дмитриева, и слабости актерского исполнения.

Все это так, но впечатление от спектакля в то время было ошеломляющим. В театре на Триумфальной площади было все оголено, все настежь. Но что-то в этой внешней неуютности было близко современному зрителю. Театр напоминал не то вокзал, не то эвакопункт, не то просто улицу.

В нем не было занавеса, не было рампы, а стихи, произносимые со сцены, вдруг перерастали в знакомые митинговые фразы. В высокую поэтику верхарновских строк неожиданно легко укладывались фронтовые сводки.

И хотя декорации Дмитриева действительно были непривычны, но это сочетание рассеченных дисков, натянутых канатов и треугольников, повисших в воздухе, вдруг придавало какое-то космическое дыхание всему происходящему на сцене и возникало то ощущение катаклизма, катастрофы, сейсмических встрясок, то образ искореженной земной коры, который сопутствует великим потрясениям и грозным социальным конфликтам.

И хотя странный персонаж — Пророк (А. Мгебров), стоя на огромном кубе, произносил свои заклинания в не менее странной манере патетической декламации, с примесью мелодраматических завываний, но глаза его горели какой-то подлинной исступленностью, а революционный призыв Эреньена, вождя революционных масс, подхватывался хором, поднимавшимся откуда-то снизу по ступенькам лестницы, и все это вместе создавало ту накаленную, трудно описуемую атмосферу, которая так часто возникала на митингах, собраниях, дискуссиях, столь характерных для эпохи первых лет революции.

Я не могу сегодня оценить этот спектакль с академическим беспристрастием, потому что не могу отказаться от убеждения в том, что всякое театральное представление неотрывно от своего времени, от зрительного зала, от эпохи, в которой оно было создано.

Могу лишь засвидетельствовать, что этот сумбурный, неукладывающийся ни в какие рамки, взлохмаченный и страстный спектакль, был в те годы спектаклем театра, ищущего новых путей, театра, стремящегося к контакту с новым зрителем, первым провозвестником тех успехов, которые одерживал потом Мейерхольд, когда встретился с поэтической драматургией Маяковского, Вишневского, Сельвинского.

«Театральный Октябрь» — так окрестил Мейерхольд движение, которое он возглавил и под чьи знамена встала молодежь, стремившаяся к обновлению театра.

С одной из групп такой молодежи, зараженной лозунгами Мейерхольда, познакомился я через несколько месяцев в Москве.

Молодые актеры сорвались с насиженных мест в городе Киеве и приехали в столицу.

{210} Гражданская война уже закончилась, фронтовые передвижные труппы были распущены или оседали на клубных площадках, но инерция порыва все еще была велика.

Молодежи казалось, что надо что-то немедленно делать, действовать сейчас же, незамедлительно идти на штурм старого.

Во главе киевской группы стоял очень высокий, худощавый молодой режиссер и актер, чем-то напоминавший Дон-Кихота. Его звали Василий Куза. Он добивался немедленного свидания с Мейерхольдом, который в то время заведовал театральным отделом Наркомпроса.

Час встречи был назначен, я присоединился к своим киевским друзьям.

Мы вошли в большой, по казенному обставленный кабинет, и сейчас же навстречу нам вышел Мейерхольд.

Запомнился мне его странный костюм, состоявший из порыжевшего свитера, солдатских штанов цвета хаки, обмоток и больших солдатских бутсов.

Шея была замотана шарфом, а на растрепанной голове с уже поседевшими, чуть вьющимися волосами была водружена ярко-красная феска.

К великому нашему удивлению, он не стал развивать лозунги «Театрального Октября», а сказал, что надо поставить «Гамлета» так, чтобы сегодняшний зритель почувствовал в шекспировском персонаже своего современника.

Впоследствии мне приходилось много раз слышать отдельные отрывки его режиссерского решения трагедии Шекспира. Но в тот день весь пафос его речи был направлен на то, чтобы внушить театральной молодежи мысль о том, что Советская страна вступила в новый этап своего развития, что на плечи революционного театра ложится нелегкая задача — доказать всему человечеству, что мы являемся единственными достойными наследниками мировой культуры, что современность не надо спутывать с злободневностью и что советский театр обладает всеми средствами для того, чтобы любое классическое произведение стало близким для тех широчайших масс зрителей, которые впервые пришли в театр и которых надо приобщить к извечным ценностям прошлого.

Той же весной довелось мне видеть и постановку «Мистерии-буфф» Маяковского.

Естественно, что содержание пьесы было гораздо ближе зрителю, чем символизм Верхарна, поэтому и прием зрительного зала был гораздо более горячим, но и сценическое решение было иным, чем в «Зорях».

Группа архитекторов во главе с Лавинским выстроила на сцене некое подобие земного шара, который затем распадался на сектора, похожие на дольки апельсина.

Сферическая поверхность шара давала возможность для разнообразных мизансцен; на самой вершине ее эскимосу было удобно затыкать пальцем дырку, возникшую от всемирного потопа, а по ее радиусам скатывался Игорь Ильинский, очень остро и смешно игравший Соглашателя.

Разъятый на несколько частей шар превращался в корабль. «Человек просто» показывался на специальной площадке, подвешенной на большой высоте у правого портала. Чертей изображала акробатическая труппа, летавшая на трапециях. Насколько мне помнится, одного из обитателей ада изображал сам Виталий Лазаренко.

{211} Спектакль был очень веселый. Сатирические элементы удались в нем значительно больше, чем патетические.

Семь пар нечистых были очень слабо индивидуализированы, а финал спектакля просто не удался. Ни Мейерхольд, ни художники не нашли образа «Страны обетованной». В боковых ложах появлялись актеры, державшие в руках вещи, символизировавшие изобилие, и достаточно нестройным хором декламировали заключительные строки Маяковского.

Несмотря на то, что в целом спектакль являлся несомненной удачей революционного искусства, Театр РСФСР 1‑й был ликвидирован. Нэп входил в свои права.

Осенью 1921 года Мейерхольд объявил прием в Государственные высшие режиссерские мастерские. Он как бы решил временно отступить, заняться педагогикой и окружить себя группой молодежи, с которой мог бы строить будущий театр.

На приемных экзаменах за столом восседал сам Мастер, затем лысый человек с аскетическим лицом, Валерий Бебутов, бывший в то время правой рукой и сорежиссером Мейерхольда, и рыжебородый поэт, пропагандист елизаветинских драм Иван Аксенов (знаток шекспировского театра, а впоследствии и переводчик «Великодушного рогоносца»).

Поступающие должны были представить либо свои постановочные проекты и эскизы декораций (как сделали мы с Эйзенштейном), либо подвергнуться устному коллоквиуму для установления их культурного уровня.

Если кандидатура оказывалась подходящей, то экзаменуемого допускали ко второму туру, состоявшему из упражнений на режиссерское и актерское мастерство. В частности, нам с Эйзенштейном было предложено мимически изобразить стрельбу из воображаемого лука и импровизационно на черной классной доске размизансценировать простейшее постановочное задание. Помню, нам досталось распланировать тему «Шестеро гонятся за одним».

Мейерхольд занимался с нами страстно, увлеченно. Каждый вечер приходил он в класс и часами пропагандировал некую идеальную систему построения спектакля.

Он заставлял нас чертить какие то схемы, где пытался установить закономерности взаимоотношений отдельных элементов театра.

Он мечтал о подведении некоей научной базы под все здание современного театра, редактировал брошюру об «амплуа», составленную им в содружестве с Бебутовым и Аксеновым, где перечислял все признаки, по которым актер мог бы сыграть ту или иную роль, и, наконец, давал свои первые уроки биомеханики.

Остальное наше время было заполнено увлекательными лекциями Аксенова о Шекспире и елизаветинском театре, усиленным тренажем по акробатике, боксу и фехтованию, так как Мейерхольд утверждал, что режиссер должен быть прежде всего сам натренированным актером, и первый год он не разделял актерское и режиссерское мастерство.

Осенью возобновились спектакли в театре на Садово-Триумфальной, но Мейерхольд, увлеченный педагогикой, редко туда заглядывал. Лишь однажды он поставил там «Нору» Ибсена с бывшей незлобинской героиней Рутковской, продемонстрировав нам, как за три дня может родиться спектакль.

{212} Особенно удивил он нас декоративным оформлением. Времени для изготовления декораций не было, да и денег в смете не числилось, поэтому он перевернул какие-то старые холсты обратной стороной, прислонил их к обнаженной кирпичной стене театра, соорудив из всего этого нечто весьма неуютное, но, по его утверждению, обозначавшее распад буржуазного быта, той мещанской среды, против которой бунтует Нора.

Во втором спектакле, по малоизвестной пьесе того же Ибсена — «Союз молодежи», мы фигурировали в качестве гостей на костюмированном балу, выполняя какие-то несложные фарандолы в карнавальных костюмах, взятых напрокат из театральной костюмерной бывшего Незлобинского театра.

Но самое интересное началось через месяц, после того как нам наскучили мейерхольдовские схемы. Так называемая «первая парта», на которой восседали втроем Эйзенштейн, Люце и автор этих строк, организовала заговор с целью подбить мастера на рассказы о своем режиссерском прошлом.

«Старик» легко поддался на нашу уловку, и теперь уроки превратились в нечто подобное сказкам из «Тысячи и одной ночи».

Мейерхольд увлеченно рассказывал нам, как ставил он лирические драмы Блока, то в театре Комиссаржевской, то в зале Тенишевского училища. Затем красочно описывал свои злоключения с Идой Рубинштейн, когда режиссировал в Париже трагедию Д’Аннунцио «Пизанелла, или Душистая смерть» с ее участием, то вновь импровизировал на темы «Гамлета».

Помню однажды рассказал он нам о длинной пантомимической сцене, которую видит он в своем режиссерском воображении, после убийства Полония. Ему казалось, что Гамлет, взвалив на плечи труп Полония, долго бродит по неуютным коридорам Эльсинорского замка, не зная, куда приткнуть останки жалкого шута.

{213} Тогда же услышали мы от него впервые о мизансцене встречи Гамлета с тенью отца и обмене плащами, описанную впоследствии им самим в брошюре о «Пиковой даме».

Событием стало и некое своеобразное его «объяснение в любви» к Станиславскому. Это было для нас совершенно неожиданным, так как нам казалось, что Мейерхольд антипод Станиславского и вся его эстетика направлена против мхатовского «натурализма».

Однако Мейерхольд утверждал, что Станиславский это гений театра, знающий, понимающий и глубоко чувствующий все законы подлинной театральности.

Мейерхольд страстно любил своего учителя. Вероятно, в пылу полемического задора он приписывал ему все то, что сам прокламировал в ту эпоху как единственную панацею, долженствующую излечить театр от всех его бед.

Он непрерывно восхищался Станиславским как актером, как человеком. Он научил и нас любить Станиславского.

В ту «первую эпоху» ГВЫРМа Мейерхольда волновали также проблемы актерского мастерства. Особое значение придавал он вопросам выразительности. Помню, на одном из уроков он задал нам вопрос: как сразу отличить хорошего актера от плохого? И сам тут же ответил: по глазам.

Настоящий актер, утверждал Мейерхольд, знает цену такому сильному выразительному средству, как взгляд на сцене, значит, он «поставит на учет» свои глаза, он будет держать их на спокойном уровне горизонта. Зато когда понадобится ему выразить нужную мысль или эмоцию, одно лишь отклонение зрачков от линии горизонта влево или вправо, вниз или вверх станет игровым «акцентом» я легко прочитается зрителем.

У плохого актера беспокойный, бегающий взгляд свидетельствует о его «невежливости» к зрителю, о дилетантизме и неумении владеть одним из самых сильных элементов актерского мастерства.

Это наблюдение Мейерхольда можно, по-моему, трактовать расширительно, оно перерастает в закон об экономии и мудром расходовании выразительных средств во всяком искусстве, закон, обязательный для каждого художника-реалиста, стремящегося избежать хаоса натуралистической фотографичности.

Мейерхольда в ту перу так же живо интересовало выяснение самой природы актерской игры. Он видел ее диалектическое противоречие в том, что актер, обязанный прежде всего «заразить» зрителя своим сценическим поведением, увлечь его, заставить поверить в искренность и правдивость изображаемого персонажа, должен сам одновременно оставаться хозяином своих эмоций, сохранять контроль над потоком интуиции, не дать ему захлестнуть творческую волю — и в этой «двойственности» актерской природы видел он свидетельство настоящего мастерства.

Мейерхольд подчеркивал необходимость того, что он называл «зеркаленьем». Он ненавидел позу и рисовку на сцене, но утверждал, что актер должен развивать в себе способность видеть себя в нужный момент как бы со стороны, как бы в зеркале, не для того, чтобы сделать какой-то особый «красивый» или «интересный» жест или движение, а для того, чтобы взять на учет выразительность своего тела, чтобы добиться той {214} естественности и простоты, которую не боялся он называть артистической «элегантностью».

Однажды в конце первого семестра он задал нам вопрос, на который предложил ответить на следующем занятии: «Какой комплекс чувств испытывает ребенок, катающийся верхом на деревянной палочке?» Изрядно поломав голову, мы заготовили самые разнообразные ответы, но ни один из них не удовлетворил Мастера. Самое огорчительное для нас было то, что, выслушав очень внимательно и задумчиво покачав головой, он стремительно вышел из класса, не только не предложив своего ответа, но и никогда больше не возвращаясь к этой теме, словно и для него она осталась загадкой.

Потом мы осознали, что в этом эпизоде проявилось не бессилие, а честность художника и педагога, не желавшего «эрзац-советами» подменить решение волновавших его в то время коренных вопросов о природе актерского творчества.

Теории Мейерхольда часто расходились с практикой. Будучи по природе гениальным импровизатором, он вместе с тем тяготел к теоретическому оправданию своей практики. Для этого создавал он каждый раз некий ученый «штаб», который подхватывал, развивал, а часто и доводил до полного абсурда высказанные им мысли. Поэтому на поверхности и оставались отдельные приемы или трюки, часто выдуманные им с целью подразнить, эпатировать даже не столько зрителей, сколько своих критиков и оппонентов. Ведь он был по природе своей полемистом, художником неспокойным, обожавшим различные драки, диспуты, споры.

Я помню, например, такое его парадоксальное высказывание на одном из уроков: «Если ваш спектакль все хвалят, то можно с уверенностью сказать, что он никуда не годится. Если спектакль всеми встречен в штыки, то, может быть, в нем и заложено что-нибудь хорошее. Если он раскалывает зрительный зал пополам, то это наверное ваша удачная работа».

И в то же время он неустанно повторял нам, что настоящее искусство рождается у художника только тогда, когда одно крыло у него в воздухе, а другое скользит по земле, то есть тем самым он призывал нас никогда не отрываться от жизни, от действительности, правильно заземлять свою фантазию.

Старинный миф об Антее он перефразировал по-своему.

А главное, конечно, чему научил нас всех Мейерхольд, это пониманию режиссуры как самостоятельной творческой профессии и обязательности поэтического постановочного замысла.

Сам он был поэтом со своим сложным, противоречивым, иногда мучительным видением и ощущением мира. Там, где совпадало это видение с избранной им драматургией, происходил синтез и в результате возникал изумительный спектакль.

Иногда навязывал он свою поэтику либо пьесам слабым, которые трещали под грузом мейерхольдовской выдумки, либо сталкивался с драматургической поэтикой, противостоящей его миру, сопротивляющейся ему, и тогда наступала катастрофа, диссонанс, разлад и спектакль терпел неудачу. Иногда же он силой своего видения поворачивал пьесу так, что она приобретала иной смысл, иное звучание, гораздо более значительное и глубокое.

{215} Так, например, возникло недоразумение с «Великодушным рогоносцем» Кроммелинка, которое следует, наконец, разъяснить.

В трагифарсе бельгийского драматурга рассказывается, как некий фламандский крестьянин Брюно, безумно влюбленный в свою жену Стеллу, без всякого повода начинает подозревать ее в неверности. Ревность его доходит до такого пароксизма, что он сам заставляет чуть ли не все мужское население деревни пройти через постель Стеллы в надежде изловить того, кто от этого откажется, считая, что он-то и является настоящим любовником его жены.

Отчаявшаяся Стелла, сначала из любви к мужу, старается выполнять его унизительные капризы, а затем бросает его и действительно кидается в объятия почти первого встречного — пастуха, который может спасти ее от сумасшедшего ревнивца. Применяя свой излюбленный прием преувеличения, Кроммелинк сатирически обрушивается на инстинкт собственничества, уродующий все нормальные проявления человеческих чувств. Пьеса эта, трактованная на сцене буржуазных театров почти как фарс, прошла в общем незамеченной и, по существу, была далекой от устремлений советского революционного театра.

Мейерхольду удалось на канве Кроммелинка сочинить спектакль удивительный по оптимизму, жизнелюбию, исполненный поэзии и любви, в котором фарсовая интрига прочерчивалась пунктиром. И если на первый план и не вышла обличительная тенденция пьесы, зато она превратилась не только в веселую притчу, иронически трактующую страдания влюбленного ревнивца, но в произведение, своеобразно воспевающее чистоту любви, выходящей победительницей из всех фантастических испытаний, выпавших на ее долю.

Поэтому лучшей ролью в спектакле Мейерхольда получилась Стелла (в прекрасном исполнении Бабановой). Ее чистота, любовь, жалость к ревнивцу мужу, которого она хочет излечить во что бы то ни стало от этой чудовищной болезни, были глубоко человечны.

Да и сам Брюно (также в великолепном исполнении Ильинского) в сопровождении своего неизменного Санчо Пансы, молчаливого Эстрюго (его замечательно играл Зайчиков) выглядел не как гиперболизированный современный Отелло, а, скорее, как Ромео, ненароком хлебнувший зелья ревности и захмелевший так, что припадки его выглядели юмористически. Ночная сцена лирической серенады, когда под видом неизвестного влюбленного он сам пробует прокрасться в спальню своей жены, стала маленьким шедевром режиссерского и актерского мастерства.

Да, конечно, мы знаем, что пьеса — это основа спектакля, и удача возникает только тогда, когда совпадает замысел драматурга и режиссера. Но в искусстве, как нигде, нет правил без исключения, особенно когда дело касается сильных индивидуальностей, находящихся к тому же в расцвете своих творческих и душевных сил.

Поэтому в ту же эпоху Вахтангов смог создать столь современный спектакль из, казалось, далекой сказки о принцессе Турандот и одновременно из мистической легенды о Гадибуке сотворить жизнеутверждающий спектакль высокого трагического звучания, спектакль, пожалуй, единственный в истории театра, столь надолго переживший своего создателя и до сих пор в его постановке триумфально шествующий по сценам мира.

{216} Этими примерами я не хочу узаконить право «режиссерского произвола», но тогда, когда мы сталкиваемся с такими исключениями, какими были Вахтангов и Мейерхольд, следует признать, что силой своей поэтики опрокидывали они установившиеся каноны и некоторые их спектакли, созданные, казалось, на зыбкой драматической основе, приобретали новое качество, становились вехами на пути развития современного театра.

Так получилось и с «Великодушным рогоносцем». Значение спектакля заключалась не в чисто формальных новшествах, то есть, что актеры играли в прозодеждах и передвигались по деревянным станкам, сооруженным Л. Поповой, а в трактовке образов этого трагифарса, в неисчерпаемой изобретательности мизансцен, доводивших до предельной театральной выразительности сложные и парадоксальные психологические ходы внутренней жизни героев. В результате вырастало динамичное, жизнерадостное и, в конечном счете, умное и заражающее зрителя представление, где именно эта глубина трактовки образов, отсутствие театральной мишуры, грима, пыльных кулис и декораций создавали в целом ощущение здоровья и реалистичности, а блеск актерской игры приближался, скорее, к спортивным играм на стадионе.

Запомнился еще один урок режиссуры, который дал нам Мейерхольд. Он отправил весь наш курс в Ленинград на спектакль «Маскарад» в его постановке, причем предложил обязательно смотреть его не из партера, а из лож первого яруса. Это нужно для того, говорил он, чтобы мы освоили принцип рисунка мизансцен.

И действительно, не говоря уже об общем решении лермонтовской драмы, самым удивительным оказалось сложное сплетение мизансцен, особенно в главной сцене маскарада, где движение персонажей и масок доставляло одновременно чисто эстетическое удовольствие, как изысканный кружевной узор, сплетенный рукой мастера, но в то же время ни одно из этих построений не было чисто декоративным или украшательским, а пространственно выражало психологические и драматические взаимоотношения действующих лиц.

Мейерхольд преподал нам урок режиссерской выразительности мизансцены, понимаемой как пластическое воплощение самого существа драмы.

Характер у Мейерхольда был труден и сложен. Нелегко было переносить его молниеносные переходы от настроения к настроению. Иногда он был доверчив и почти ласков, затем мрачнел и впадал в крайнюю подозрительность. Ему повсюду и без всякого повода мерещились враги театра, «шпионы», которые проникали для того, чтобы украсть его постановочные «секреты».

Он способен был сам вдруг встать на контроль в своем собственном театре и вглядываться острым пронзительным взглядом в каждого входящего, желая определить, не лазутчик ли это «вражеского» лагеря.

Иногда мне даже казалось, что он не столько сам верит в это, сколько играет в им самим придуманную игру.

От природной склонности к преувеличениям бытовые мелочи вырастали у него в жизненную трагедию. Так, помню, мучился он из-за того, что на уроках у него беспрерывно тухла трубка и затерял он куда-то коробку спичек. Поэтому, когда через несколько дней мы достали ему специально {217} несколько коробок (как это ни странно, но спички в ту пору были «проблемой»), он радовался как ребенок и прочитал в этот день лекцию с особым вдохновением.

Вместе с тем он был необычайно неприхотлив в личной жизни. В нем не было никакого барства. Он был очень демократичен в обращении. Мы побаивались его не только из уважения, но и потому, что слишком резкими для нас оказывались зачастую переходы его настроений. После того как урок был закончен, к нему нельзя было обратиться ни с каким вопросом по поводу его лекций. Он моментально переключался на что-то другое, взгляд становился отсутствующим, он как будто даже не понимал, о чем его спрашивают. Кстати, он нас всех этому научил.

Он утверждал, что лучший отдых для творческого человека это мгновенное и полное переключение от одного хода мыслей к другому. Он учил нас некоему своеобразному психологическому режиму, в котором, как он утверждал, самое главное — это полная отдача определенной мыслительной задаче с одновременным, также полным, выключением всего лишнего.

Он говорил, что важно много ходить, что в ритм шагов хорошо «придумывается». Нужно только перед прогулкой поставить определенную цель перед своей интуицией, перед своим мыслительным аппаратом.

Он проиллюстрировал это примерами из своей собственной практики, утверждая, что ряд самых удачных режиссерских решений пришел к нему на ходу, во время таких прогулок.

Многие непривычности его поведения происходили, мне кажется, еще и потому, что в нем глубоко где-то жило и его актерское «я».

Вопреки утверждению некоторых театроведов, должен засвидетельствовать, что Мейерхольд любил и понимал актера.

И не его вина, а беда была в том, что некоторые из его актеров не могли угнаться за теми задачами, которые ставил он перед ними, пытаясь лишь копировать его гениальные показы.

Может быть, единственный существенный упрек можно ему бросить, что по природе своей он был человеком нетерпеливым, а педагогика, как известно, требует выдержки и времени.

Его режиссерская фантазия была стремительной; образы один за другим как бы захлестывали его, выдумка его была неистощима.

Он с такой быстротой пробегал те этапы, которые для других требовали гораздо больше времени, что здесь-то часто и получался разрыв между режиссерским замыслом и актерским воплощением.

Итак, если у Мейерхольда и не было своей стройной и законченной педагогической системы, если его «биомеханика» была превосходной системой упражнений на выразительность движений, но отнюдь не охватывала все элементы воспитания актера, то все же в целом можно сказать, что Мейерхольд для нашего поколения был замечательным учителем.

И позже, когда многие из нас организационно разошлись с ГВЫРМом или с театром Мейерхольда и каждый пошел своим путем в искусстве, мы сохранили любовь и уважение к этому человеку, который раскрыл перед нами тончайшую поэзию театра, был примером святой неуспокоенности и высокой требовательности к искусству и создал славу советского театра, как одного из самых передовых театров мира.

{218} Спустя двадцать лет, весной 1941 года, когда группа деятелей советского искусства получала первые Государственные премии, случилось так, что мы вновь оказались рядом с Эйзенштейном в помещении Художественного театра, где эту церемонию проводил Вл. И. Немирович-Данченко.

Эйзенштейну, как известно, премия была присуждена за фильм «Александр Невский», мне же за фильм «Яков Свердлов». Но так как торжественность минуты, несомненно, требовала для ее «смягчения» также и юмора, то затеяли мы с Эйзенштейном своеобразную игру — стали считать, кто из лауреатов вышел прямо или косвенно «от Мейерхольда». Результат оказался ошеломляющим: примерно 80 процентов награжденных так или иначе в своей юности были связаны с школой гениального бунтаря. Значит, проверка временем показала, что заложена была в нас Мейерхольдом крепкая и здоровая основа того искусства социалистического реализма, за которое сегодня вручались нам медали народного признания.

И вручал нам эти награды тот самый Немирович-Данченко, против которого бунтовали мы в нашей молодости. И происходило это в стенах того самого театра, чьи основы мы намеревались «ниспровергать», того театра, из недр которого вышел и наш учитель.

## **{****219}** Сергей Эйзенштейн Из автобиографических записок

Должен сказать, что никого, никогда я, конечно, так не любил, так не обожал и так не боготворил, как своего учителя.

Скажет ли когда-нибудь кто-нибудь из моих ребят такое же обо мне? Не скажет. И дело будет не в моих учениках и во мне. А во мне и в моем учителе.

Ибо я не достоин развязать ремни на сандалиях его, хотя носил он валенки в нетопленых режиссерских мастерских на Новинском бульваре.

… И нельзя жить, не любя, не боготворя, не увлекаясь и не преклоняясь.

Это был поразительный человек.

{220} … Счастье тому, кто соприкасался с ним, как с магом и волшебником театра.

Горе тому, кто зависел от него, как от человека.

Счастье тому, кто умел учиться, глядя на него.

И горе тому, кто доверчиво шел к нему с вопросом.

Лекции его были как змеиные песни…

«Песни те, кто слышит, все позабывает…»

Кажется, что справа от него — Сирин, слева — Алконост.

Мейерхольд водит руками.

Сверкает светлым глазом.

В руках яванская марионетка.

Золотые руки мастера двигают золочеными ручками куклы.

Белый лик с раскосыми глазами вертится вправо и влево.

И вот уже кукла ожила Идой Рубинштейн, чей излом мы помним по портрету Серова.

И не марионетка в руках Мейерхольда. А Ида Рубинштейн в «Пизанелле».

И резко выбрасывая руки вверх, Мейерхольд командует каскадами сверкающих тканей, взлетающих в сцене рынка у побережья на подмостках Гранд-Опера в Париже.

Руки застыли в воздухе…

И в предвидении рисуется «мертвая сцена» из «Ревизора».

Стоят чучела кукол, и диким плясом мимо них уносятся те, что в образах их сверкали весь вечер на сцене.

Силуэтом Гоголя стоит неподражаемый мастер…

Но вот руки покатились вниз…

И вот уже тончайше выслушанной гаммой аплодисментов [рук], затянутых в лайковые перчатки, прокатывается одобрение гостей после романса Нины в «Маскараде» на сцене Александринки в канун Февральской революции семнадцатого года.

Лекции его были миражами и снами.

Что-то лихорадочно записывалось.

А при пробуждении в тетрадках оказывалось одно «черт знает что».

Можно в тончайших подробностях восстановить в памяти, как блистательно разбирал Аксенов «Венецианского купца», как говорил о «Варфоломеевской ярмарке» и о тройной интриге елисаветинцев.

Что говорил Мейерхольд — не запомнить.

Ароматы, краски, звуки.

Золотая дымка на всем.

Неуловимость.

Неосязаемость.

Тайна на тайне.

Покрывало за покрывалом.

Их не семь.

Их восемь, двенадцать, тридцать, полсотни.

{221} Играя разными оттенками, они летают в руках чародея вокруг тайны.

Но странно:

кажется, что волшебник действует обратной съемкой.

«Я» — романтическое — зачаровано, погружено и слушает.

«Я» — рациональное — глухо ворчит.

… Когда же раскроются «тайны»? Когда перейдем к методике?

… Проходит зима сладчайшего дурмана, а в руках — ничего…

Но вот: в Театр РСФСР 1‑й вливают театр Незлобина.

Рядом с «актером будущего», со «сверхмарионеткой», с молодыми идеалистами, с Гофманом, Гоцци и Кальдероном на щитах на Новинском появляются конкретная Рутковская, реальный Синицын, добрый старый Нелидов.

Нелидов — той же армии.

Нелидов — участник спектакля «Балаганчик».

Вечерами Нелидов рассказывает о дивных вечерах «Балаганчика», о заседании мистиков, которые смотрят сейчас с эскиза Сапунова в галерее Третьяковых, о премьере и о том, как, заложив нога за ногу, стоит, как аист, белый Пьеро — Мейерхольд и играет на тоненькой свирели.

Но воспоминаниями сыт не будешь. И не только Нелидов, но и Синицын и Рутковская хотят есть.

Есть хочет и остальная часть труппы.

Но кто не работает, тот не ест.

А в театре не ест тот, кто не играет. (Так, по крайней мере, было в двадцать первом году!).

И вот в три репетиции ставится «Нора».

… Иногда я спрашиваю себя: может быть, у Мейерхольда была просто невозможность сказать и раскрыть?

Ибо не было возможности самому увидеть и сформулировать.

Так или иначе, то, что витало неуловимой тайной на Новинском осенью и зимой, с головой выдает себя весной.

На работе невозможно не раскрываться до конца.

На работе не удается лукавить.

На работе некогда вить незримую золотую паутину вымысла, уводящую в мечту. На работе надо делать.

И то, что бережно и блудливо скрывают два семестра, то торжествующе раскрывают три дня репетиций.

Я кое-кого повидал на своем веку:

{222} Иветт Гильбер целую aprés midi[[30]](#footnote-31) мне дома показывала свое мастерство. Я был на съемках у Чаплина. Я видел Шаляпина и Станиславского, обозрения Зигфельда в «Адмирале Паласт» в Берлине, Мистенгет в «Казино де Пари», Кэтрин Корнелл и Линн Фонтенн с Лундтом, Аллу Назимову в пьесах О’Нейла и Маяковского на репетиции «Мистерии-буфф»; с Бернардом Шоу я говорил о звуковом кино и [с] Пиранделло о замыслах пьесы; я видел Монтегюса в крошечном театрике в Париже, того самого Монтегюса, которого через весь город ездил смотреть Владимир Ильич; я видел Ракель Меллер и спектакли Рейнгардта, репетиции «Рогоносца», генеральные «Гадибука» и «Эрика XIV», Фрезера — Чехова и Фрезера — Вахтангова, «Арагонскую хоту» Фокина и Карсавину в «Шопениане», Ол Джолсона и Гершвина, играющего «Rapsody in blues»[[31]](#footnote-32), три арены цирка Барнума и Бейли и цирки блох на ярмарках, Примо Карнеру, выбитого Шмеллингом из ринга в присутствии принца Уэльского, полеты Уточкина и карнавал в Новом Орлеане; служил у «Парамоунта» с Джекки Куганом, слушал Иегуди Менухина в зале Чайковского, обедал с Дугласом Фербенксом в Нью-Йорке и завтракал с Рин-Тин-Тоном в Бостоне, слушал Плевицкую в Доме Армии и Флота и видел генерала Сухомлинова в том же зале на скамье подсудимых, видел генерала Брусилова в качестве свидетеля на этом процессе, а генерала Куропаткина — соседа по квартире — за утренней гимнастикой; наблюдал Ллойд Джорджа, говорящего в парламенте в пользу признания Советской России, и царя Николая II на открытии памятника Петру I в Риге, снимал архиепископа мексиканского и поправлял перед аппаратом тиару на голове папского нунция Россас‑и‑Флоренса, катался на машине с Гретой Гарбо, ходил на бой быков и снимался с Марлен Дитрих.

Но ни одно из этих впечатлений не сумеет изгладить никогда из памяти тех впечатлений, которые оставили во мне эти три дня репетиций «Норы» в гимнастическом зале на Новинском бульваре.

Я помню беспрестанную дрожь.

Это — не холод, это — волнение, это — нервы, взвинченные до предела…

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.

{223} Какой ад — слава богу кратковременный! — пережил я, прежде чем быть вытолкнутым за двери рая, из рядов его театра, когда я «посмел» обзавестись своим коллективом на стороне — в Пролеткульте.

Он обожал «Привидения» Ибсена.

Несчетное число раз играл Освальда.

Неоднократно ставил.

Сколько раз, в часы задумчивости, он мне показывал, как он играл его, играя на рояли.

Кажется, что привлекала его тема повторности, которая так удивительно пронизывает историю фру Алвинг и ее сына.

И сколько раз он сам повторно на учениках и близких злокозненно, по-режиссерски, провоцируя необходимые условия и обстановку, воссоздавал собственную страницу творческой юности — разрыв со Станиславским.

Удивительная была любовь и уважение его к Константину Сергеевичу…

Даже в самые боевые годы борьбы против Художественного театра.

Сколько раз он говорил с любовью о Константине Сергеевиче, как высоко ценил его талант и умение!

Где, в какой поэме, в какой легенде читал я о том, как Люцифер — первый из ангелов, подняв бунт против Саваофа и «быв низвергнут», — продолжает любить его и «источает слезы» по поводу не гибели своей, не отлучения, но по поводу того, что отрешен от возможности лицезреть его?!

Или это из легенды об Агасфере?

Что-то от подобного Люцифера или Агасфера было в мятущейся фигуре моего учителя…

… В тоске по Константину Сергеевичу, этому патриарху, согретому солнечным светом бесчисленно почковавшихся вторых и третьих поколений почитателей и ревнителей его дела, было что-то от этой слезы Люцифера, от неизреченной тоски врубелевского «Демона».

И я помню его на закате, в период готовящегося сближения с Константином Сергеевичем.

Было трогательно и патетично наблюдать это наступавшее сближение двух стариков.

Я не знаю чувств Константина Сергеевича, преданного в последние годы своей жизни творческим направлением собственного театра [и] отвернувшегося от него и обратившегося к вечно живительному источнику творчества — {224} к подрастающему поколению, неся ему свои новые мысли вечно юного дарования.

Но я помню сияние глаз «блудного сына», когда он говорил о новом воссоединении обоих «в обход» всех тех троп, сторонних истинному театру, от предвидения которых один бежал на пороге нашего столетия и своего творческого пути, а другой отрекся десятки лет спустя, когда… бурьян этих чуждых театру тенденций стал душить самого основоположника Художественного театра.

Недолга была близость обоих…

Но не внутренний разлад и развал привели к разрыву на этот раз.

Вырастая из тех же черт неуравновешенности права, одного унесли к роковому концу биографии трагические последствия собственного внутреннего разлада,

другого — смерть…

Но в те долгие годы, когда, уже давно пережив собственную травму, я примирился с ним и снова дружил, неизменно казалось, что в обращении с учениками и последователями он снова и снова повторно играет собственную травму разрыва со своим собственным первым учителем…

в отталкиваемых вновь переживая собственное грызущее огорчение; в отталкивании — становясь трагическим отцом Рустемом, поражающим Зораба, как бы ища оправдания и дополнения к тому, что в собственной его юности совершалось без всякого злого умысла со стороны «отца», а принадлежало лишь творческой независимости духа «прегордого сына».

Так видел я эту драму.

Может быть, недостаточно объективно.

Может быть, недостаточно «исторично».

Но для меня это было слишком близкое, слишком родное, слишком «семейная хроника».

Ведь по линии «нисходящей благодати», через рукоположение старшего, я же в некотором роде сын и внук этих ушедших поколений театра.

## **{****225}** Т. Каширина-Иванова Неустанные поиски

Стоит холодная, снежная зима 1921/22 года. Я студентка ГВЫРМА. Занимаемся мы в особнячке на Новинском бульваре (сейчас — улица Чайковского). По расписанию занятия наши должны длиться восемь часов, а фактически мы проводим там круглые сутки. Готовится к выпуску спектакль «Великодушный рогоносец», в котором все студенты так или иначе заняты: как помощники режиссера и осветители, шумовики, рабочие сцены и, конечно, как участники массовых сцен. В этот сезон Мейерхольд не имел сценической площадки. Театр РСФСР 1‑й был тогда закрыт.

{226} Когда привезли конструкцию, составлявшую в этом спектакле оформление сцены, и собрали ее в зале особнячка, вот тогда нам уже стало совершенно некогда уходить домой, и спать мы располагались на этой же конструкции.

Гениальный режиссер Всеволод Эмильевич Мейерхольд и педагогом был интересным и весьма своеобразным.

На его уроках времени не существовало, оно для нас останавливалось. Мы, студенты, готовы были слушать Всеволода Эмильевича до утра.

Он учил нас — тогдашнюю театральную молодежь — воспринимать жизнь масштабно, не преувеличивая и не преуменьшая значения отдельных ее сторон.

Учил наслаждаться произведениями искусства в их целостном выражении, не придираясь к несущественным частностям.

Учил судить творца по тем законам, которые он сам над собой поставил.

Он говорил нам о высоком значении искусства, о непременной его партийности и целеустремленной направленности.

То был период опрокидывания авторитетов, проходивший в нашей узкой сфере под лозунгом «Классиков с корабля современности». Всеволод Эмильевич учил нас не «сбрасывать» классиков, а по-новому, по-своему осваивать их наследие. Режиссер, говорил нам Всеволод Эмильевич, обязан иметь свое собственное видение, без этого он не имеет права заниматься искусством сцены. Искусство — это творчество, а творчестве — новаторство: художник только тот, кто сумел увидеть в мире и отобразить хотя бы одну новую черточку, до него неизвестную. Поэтому на каждом из нас лежит особая ответственность. Чтобы не быть самозванцем в искусстве, художник обязан непрестанно работать над собой, совершенствоваться, уточнять свое мировоззрение, обострять способность восприятия, ему нужно суметь претворить мир по-своему, а по-своему — значит непременно в чем-то и по-новому.

Нужно прежде всего понять самому, что тебе есть что сказать и показать — только тогда ты имеешь право заниматься искусством. Особенно это относится к искусству режиссера, говорил нам Всеволод Эмильевич, потому что режиссер должен совместить в себе одном как бы несколько специальностей в разнообразных отраслях искусства и науки. В идеале режиссер должен быть драматургом, художником, театроведом, искусствоведом, историком, критиком, музыкантом, актером и уже только тогда — постановщиком. И если режиссер не владеет всем этим практически, он обязан хотя бы теоретически изучить необходимые для его комплексной работы отрасли искусства и уметь творчески подходить к труду тех, кого он привлекает к сотрудничеству при постановке спектакля.

Все мы для поступления в ГВЫРМ должны были не только пройти обычные для приема в театральную школу испытания, но еще и представить свои режиссерские экспозиции какого-либо спектакля. Я, например, подготовила план постановки «Балаганчика» Блока.

Эти экспозиции служили предметом обсуждения во время занятий с Всеволодом Эмильевичем.

Приходили и новые студенты («в порядке исключения» прием не прекращался и после начала учебы), и им посвящались отдельные занятия, {227} на которых «для затравки» их экспозиции в пух раскритиковывались, даже если они были и очень талантливы. Так поступили, скажем, с Григорием Рошалем.

Рошаль примкнул к нам уже во второй половине учебного года. Он «защищал» перед нами свою экспозицию одной из драм Шекспира, какой именно, я не помню. Помню только, что, подзадориваемые Всеволодом Эмильевичем, который всегда старался развивать в нас полемический азарт, мы так напали на Рошаля, что тот попервоначалу даже растерялся.

А Всеволоду Эмильевичу только того и нужно. Хитро прищурившись, запрокинув голову (излюбленная его поза — в профиль к аудитории), он одним каким-нибудь словечком, а иногда всего лишь улыбкой или ироническим взглядом направлял ход дискуссии.

Мы должны были твердо усвоить, что режиссерская экспозиция спектакля непременно включает детальный критический анализ произведения с учетом его исторического и современного значения и драматическую раскадровку в соответствии с собственным режиссерским прочтением этого произведения. Критикуя друг друга, мы познавали, что режиссерски прочитать пьесу, по-своему сценически перевоплотить — это только начало работы над экспозицией спектакля.

Надо суметь увидеть место действия, насытить его цветом и светом, придать ему форму. Надо увидеть действующих лиц также в форме, цвете и свете, но еще и в движении. Иными словами, создать макет, эскизы декораций и костюмов. Надо услышать пьесу, то есть создать партитуру ее музыкального звучания.

Надо психологически обосновать поведение каждого персонажа, придав ему при этом определенный рисунок, то есть проиграть для себя в лицах весь спектакль — графически вычертить схему движения.

Подготовившись таким образом, говорил Всеволод Эмильевич, можно считать основную работу законченной, можно собирать труппу, читать пьесу, распределять роли, беседовать с исполнителями.

Характерным педагогическим приемом Мейерхольда было соединение пафоса с иронией. Предъявляя нам самые высокие требования и выражая веру в наши возможности их осуществить, он тут же и посмеивался над нами.

Ирония его не всегда выражалась словами, чаще — мимикой. В этом смысле он был совершенно неповторим. Развивая перед нами самую высокую теорию, он вдруг подмигивал, щурился, в глазах его загорались искорки смеха, и мы безошибочно ощущали расстояние, лежащее между нашими реальными возможностями и тем, чего нам в идеале надлежит Достигнуть.

В увлекательных беседах Всеволода Эмильевича перекраивалась не только драматургия классиков. Перекраивалось наше мировоззрение.

Мы призывались растить и развивать в себе новые человеческие качества, необходимые для деятелей революционного искусства.

Наше искусство служит революции, а следовательно, оно должно не плестись в хвосте у современности, а обогнать ее. Театр не развлечение, а средство воспитания.

А потому сами мы обязаны совершенствоваться и совершенствоваться — всегда и везде, на каждом шагу, имея в виду не только театральное {228} мастерство, но и свою человеческую личность. Даже мелочи имеют значение — разве не из них складывается наш облик?

— Вы не какие-нибудь беспечные барышни, ищущие в театре легкой жизни и веселого времяпрепровождения, вы — подмастерья в мастерской волшебства, где, чудесно сплавив искусство и науку, мы создадим образец социалистического человека. Подите умойтесь, Каширина (это относилось уже ко мне лично), у вас открытое симпатичное лицо, смотришь на вас и веришь, что вы сможете что-то хорошее совершить в жизни, а все эти мещанские ухищрения — накрашенные ресницы, губы — приберегите под старость, да и то в том случае, если, вопреки своим ожиданиям, из вас ничего не получится.

Думать о внешних ухищрениях, приукрашающих твою бренную природу, — позорно, да и о хлебе насущном тоже. Большинство из нас стоически голодало, но «политико-моральное» состояние безусловно было на высоком уровне.

Всеволод Эмильевич не уставал твердить нам, что именно мы призваны в своей театральной деятельности дать *новый* ответ на *новые* запросы зрителя в очень трудные, но великие дни.

Учись — совершенствуйся.

Мы и старались.

Поздно ночью выходим на темный заснеженный Новинский бульвар и разбредаемся пешком, распадаясь на группы, но маршрутам.

Часто шли вместе Эйзенштейн, Юткевич, Федоров, Оля Шилингер и я.

Половина пути у нас общая, но на Мясницкой (ул. Кирова) мужчины отставали от нас, о проводах и речи быть не могло — совсем не тот был стиль взаимоотношений.

Оставшись вдвоем, мы с Олей припускали чуть не бегом. Путь нам предстоял не близкий. Если занятия в ГВЫРМе не слишком затягивались, впереди нас шел обыкновенно фонарщик и палкой гасил газовые фонари, а мы изо всех сил старались не отстать от него.

Тогда в ходу были легенды о «прыгунчиках», каких-то аферистах в белых балахонах и на ходулях с пружинами, которые будто бы грабили пешеходов, предварительно напугав их до смерти. «Прыгунчиков» мы никогда не встречали, но однажды видели, как на противоположном тротуаре раздевали женщину. К стыду, должна сознаться, мы не остановились и даже не закричали, а, пользуясь темнотой, убежали без оглядки.

Иногда мы подбадривали себя громким чтением стихов:

О, я знаю, мой возлюбленный Феникс, птицу надо ловить с хвоста.  
А потому дай, ресницами вспенясь, зарыдаем и сольем уста и т. д.

Но чаще, скандируя, мы читали в ритме своего бега бодрившего нас Маяковского:

Кто там шагает правой?  
Левой!  
Левой!  
Левой!

Театральный сезон 1922/23 года застает нас, студентов ГВЫРМа, уже не в особняке на Новинском. Занятия перенесены в помещение бывшего Театра РСФСР 1‑го, вновь отданное Мейерхольду.

{229} В репертуаре театра два спектакля: «Великодушный рогоносец» и «Смерть Тарелкина».

Студенты заняты в спектаклях.

Но лекции и учебные занятия продолжаются своим чередом.

Форма и содержание. Вот краеугольный камень, о который оттачивал наши молодые зубы Всеволод Эмильевич.

— Может ли *новое* содержание быть вложено в *старую* форму?

— Можно ли считать искусством копирование какой-то, пусть даже и совершенной, ранее найденной формы?

Всеволод Эмильевич на все эти вопросы отвечал отрицательно.

— Заниматься искусством, — говорил Мейерхольд, — это значит искать новую форму выражения. Нельзя, однако, каждому вновь и вновь изобретать велосипед, ломясь в открытые двери. Художник обязан быть высокообразованным и в полном смысле этого слова интеллигентным человеком. Он должен осмысленно разбираться в наследии прошлого. Но какая бы традиция из ранее существовавших в искусстве ему ни полюбилась, он не имеет права присвоить ее себе — тогда он будет не творцом, а всего лишь популяризатором, если не плагиатором. Самая лучшая традиция, даже у ее создателя, должна от полотна к полотну, от симфонии к симфонии, от романа к роману, от спектакля к спектаклю видоизменяться и совершенствоваться.

Всеволод Эмильевич говорил, что, даже достигнув вершины, художник должен продолжать дерзать и искать; если он остановится, он неизбежно начнет скользить вниз по наклонной плоскости своей успокоенности.

Чего-чего, а вот уж успокоенности у Мейерхольда никогда не наблюдалось.

Всеволод Эмильевич разбирал с нами вместе свои прежние постановки, обсуждал будущие. Учил нас любить и уважать таких великих мастеров режиссерского искусства, как Станиславский, Вахтангов; понимать различные направления в театральном искусстве тех лет: Таиров, Любимов-Ланской и другие.

Мы должны были ходить на все постановки московских театров. Нам вменялось также в обязанность писать рецензии не только для внутреннего употребления, но и для печати.

В те годы в большом ходу были всяческие диспуты. Как правило, все постановки театра Мейерхольда были предметом обсуждения на специальных диспутах. Всеволод Эмильевич заставлял и нас выступать. Застенчивым, теряющимся на публике студентам он внушал:

— Главное, твердо знайте, что вы собираетесь отстаивать. Имейте свою точку зрения. Остерегайтесь облекать мысль в пошлую фразу. Пусть будет коряво — лишь бы не пошло. Выбирайте в публике воображаемого оппонента, смотрите на него в упор и доказывайте ему свою правоту. Если чувствуете, что получается недостаточно убедительно, постарайтесь рассердиться — это очень помогает. Вообразите, что вас незаслуженно оскорбили, защищайтесь, наносите удары, отстаивайте свою точку зрения, свое дело.

Управление театрами из соображений экономического порядка поместило под одной крышей два экспериментальных театра, так сказать, «уплотнив» театр Мейерхольда театром Фердинандова.

{230} Общим у этих театров было только стремление к экспериментаторству.

Творческий метод Мейерхольда, широта и разносторонность его режиссерских замыслов резко отличались от поисков Фердинандова, замкнувшегося в узкий круг самодовлеющего метроритма.

Всеволод Эмильевич считал, что ритм должен пронизывать и речь и движения актера. Однако он никогда не придавал чисто внешним поискам главенствующего значения. Основным для него оставалось всегда содержание, которому форма призвана была служить лишь наилучшим средством выражения.

Учеников своих Всеволод Эмильевич заставлял тщательно «отрабатывать» свой инструмент — голос, тело. Кроме общепринятых для учащихся театральных школ занятий: музыки, пения, уроков дикции, танцев, фехтования, бокса, акробатики, гимнастики — у нас была введена еще и биомеханика.

Биомеханика — синтез душевного и психического состояния актера с движением. Под музыку мы проделывали сложные комбинации танцевально-акробатических движений, разрабатывавшихся Всеволодом Эмильевичем совместно со студентами, которые проявили в этой области наибольшие способности, как, например, Валерий Инкижинов, Павел Урбанович, Ирина Хольд (дочь Всеволода Эмильевича).

Движения должны были подчиняться ритму, но в этом определенном ритме — чувству и мысли. Движений и чтения под метроном (до этого дошло в какой-то период ритмическое самоограничение Фердинандова) Всеволод Эмильевич никогда не мог бы допустить и признать.

Работая под одной крышей, коллективы театра имени Мейерхольда и его мастерских и Театра метроритма были, однако, не только разобщены, но, я бы сказала, даже враждебны друг другу. Возможно, здесь отчасти играло роль то обстоятельство, что фердинандовцы насильственно, как нам казалось, «уплотнили» нас. А им казалось, что мы «узурпаторы», потому что в их распоряжении было меньше, чем у нас, подсобных помещений и дней для использования сцены.

Должна сделать оговорку — я лично не только не враждовала с фердинандовцами, но на какой-то короткий срок стала даже «перебежчицей», и перебежчицей беспринципной. Меня привлек не творческий метод Фердинандова, а зазывы некоторых его соратников с посулами увлекательной работы. У нас же в то время из-за болезни Всеволода Эмильевича был застой.

Однако меня постигло жестокое разочарование, так как вместо ставших для меня привычными необычайно широких теорий Мейерхольда я столкнулась с весьма ограниченной, замкнутой в метроритме Догмой.

В ту пору Фердинандовым был задуман спектакль (так и не увидевший света) по сценарию Николая Эрдмана, в оформлении Бориса Эрдмана, в котором актеры должны были изобразить все стадии развития человека — от каменного века до наших дней. В тот момент, когда я совершила «перебежку», репетировался «каменный век» — актеры ползали на четвереньках, прыгали, кружились, воздев руки, и издавали «первозданные» ритмические звуки. Моя «роль» изобиловала гласными и звучными согласными, что привело меня в несказанное уныние: я ведь жаждала произносить осмысленные и зажигательные речи.

{231} Словом, через несколько дней я пошла с повинной к выздоровевшему Мейерхольду и не без слез покаялась в своем отступничестве, умоляя не судить строго и вновь приобщить меня к лону.

Всеволод Эмильевич очень смеялся, когда я рассказывала ему о репетициях «каменного века», где пещерные люди, ползая на четвереньках, ритмически произносят гласные и согласные, еще не слагая их в слова. Он сказал, что рассматривает мой поступок как естественное, здоровое любопытство молодого ума, и снисходительно принял меня обратно.

Театр не давал нам никаких материальных благ, напротив, мы помогали театру и своим бесплатным трудом и даже денежными взносами. Когда нависала, например, угроза, что электричество будет выключено за неоплату счета, случалось, что мы в складчину оплачивали этот счет.

Чтобы как-то существовать, все мы принуждены были работать «на стороне». Большинство из нас преподавали или вели драмкружки в клубах рабочей молодежи и у красноармейцев.

Работа «на стороне» не только давала нам средства к существованию, но была одновременно и нашей творческой практикой.

Ведь ставя спектакль в каком-нибудь клубе, мы могли на практике применять уроки нашего учителя. Могли развивать в себе «разносторонность», столь необходимую режиссеру.

Вот, например, я, в 1924 году ведя драмкружок в войсках охраны Кремля, поставила на сцене «Кремлевского театра» «Бронепоезд» Всеволода Иванова (с которым я тогда еще не была знакома), инсценировав повесть (пьеса была написана автором по этой повести только в 1927 году), и собственнолично создала оформление спектакля, состоявшее из переносных раздвижных ширм.

Разумеется, Всеволод Эмильевич не мог видеть всех наших клубных постановок, но мы перед ним отчитывались и мысленно всегда держали курс на его одобрение.

Не я одна, но и другие мне в том же признавались. Мы как бы всегда видели перед собой пытливый, иронически прищуренный, оценивающий глаз нашего Мастера — Мейерхольда.

Всеволод Эмильевич необыкновенно смело включал нас в практическую работу.

— Каширина, — обратился он ко мне на одном из занятий, — вы у нас специалист по чтению стихов (а вся-то моя «специальность» — любовь к стихам, да зычный голос). На днях в Большом театре отмечается пятидесятилетний юбилей Брюсова — организуйте выступление нашего театра.

И никаких дальнейших указаний.

Предоставлена полная возможность проявить инициативу, начиная от выбора произведения до назначения исполнителей (в данном случае исполнителями были: Лигнин, Суханова, Терешкович и я сама), от режиссуры до установки юпитеров освещения на сцене Большого театра.

Как не умеющего плавать щенка тебя бросили в воду. Ничего, мол, выкарабкается. Инстинкт — стремление выжить — поможет.

Вот и выкарабкивались — иногда с большим, иногда с меньшим успехом.

{232} Ставится «Земля дыбом». В основу спектакля легла «Ночь» Мартине, переделанная Сергеем Третьяковым. Строго говоря, от «Ночи» камня на камне не осталось — уж действительно она была «вздыблена» и доведена до того звучания, которое и озаглавили: «Земля дыбом».

Как известно, в тот период все спектакли театра Мейерхольда шли на конструкциях, которые ставились на обнаженной сценической площадке. По ходу действия привносились лишь необходимые аксессуары.

Следует особенно остановиться на аксессуарах спектакля «Земля дыбом».

У Мартине «Ночь» — бытовая драма. Действие происходит в бедной хижине, весьма натуралистически описанной в авторских ремарках. Аксессуарами там являются и развалившийся очаг, и выбитые стекла, и мелкие предметы, вроде щербатой посуды и чулка, который вяжет старуха Марьета.

Ничего подобного не было и не могло быть в героическом, условно поставленном спектакле «Земля дыбом». Аксессуары здесь скупы, монументальны и выразительны. Именно в этом спектакле впервые въехал на сцену настоящий грузовик и в последнем акте на сцене находился самолет с вращающимся пропеллером.

Но был там и аксессуар совсем иного назначения — ночной горшок, на котором восседал император (в исполнении В. А. Зайчикова). Дружный смех зрительного зала клеймом припечатывал «Его величество». Тут, что называется, комментарии были излишни.

Итак, идут репетиции спектакля «Земля дыбом». Всеволод Эмильевич объясняет актерам свою режиссерскую трактовку ролей — романтически приподнятую, обобщающую сценические образы. Он показывает графику их движений.

Исполнителям удаются только гротескно-комические персонажи. Романтическая героика звучит ходульно и фальшиво, а у некоторых исполнителей, вопреки режиссерской трактовке, бытово.

Одну из ролей — старухи, матери Марьеты (по режиссерскому замыслу прообраз всех матерей) — репетирует профессиональная пожилая актриса. Впрочем, пожилая она относительно; только мне, с беспощадностью моих двадцати трех лет, она такой, то есть пожилой, кажется. (Во всей труппе, сколько помнится, не было ни одного человека старше сорока лет.) Актриса твердо помнит, что играет старуху, и совершенно не в силах освоить, что должна играть «прообраз матери». То, что она должна передать, абсолютно для нее непривычно, да и актерский аппарат ее к этому не приспособлен. Словом, она, что называется, бытовая {233} актриса, а ей надо создать обобщенный героический образ.

Всеволод Эмильевич объясняет, показывает. Включается Сергей Михайлович Третьяков. Он тоже пытается помочь. Ничего не получается. Так от репетиции к репетиции. А время не ждет. Премьера не за горами.

Репетиционный период длился тогда не годы, а месяцы, иногда недели.

Наконец решают попробовать не профессионалку, а ученицу. Выбор падает на меня. При полном моем неумении перевоплощаться, я не в состоянии изображать старуху-мать, но с обобщенным образом мне (именно из-за моей актерской неопытности) легче справиться или даже, говоря по чести, скорее, не справиться, а расправиться.

Что касается моих движений, то я, вероятно, больше напоминала ветряную мельницу, чем обобщенный образ матери.

Зато мой громоподобный голос покрывал не только зрительный зал, но был слышен через разбитые на колосниках стекла даже прохожим на Тверской улице (ныне ул. Горького).

За неимением лучшего пришлось примириться с моим исполнением роли Марьеты, хотя оно и было только весьма и весьма отдаленным намеком на задуманный Всеволодом Эмильевичем образ.

По окончании спектакля я стою на остановке трамвая вместе с публикой, одновременно со мной вышедшей из театра. Трамваи ходят не слишком часто. Приходится ждать минут десять-пятнадцать. Во время этого ожидания почти каждый раз вспыхивает Самостийный диспут.

Некоторые не одобряли «Землю дыбом», вслух высказывая свое мнение, делясь им друг с Другом. Актрисе, только что выступавшей перед зрителями, не очень-то приятно слушать их хулу, но стоять и молча слушать она тем более не в состоянии. Ведь Всеволод Эмильевич учил нас никогда не упускать случая пропагандировать наше искусство, объясняя публике задачи и цели, которые оно преследует.

Итак, в возникающем самостийном диспуте я — единственный защитник. Все остальные — нападающие.

Почему-то так получалось, что из театра никому в эту пору не нужен был трамвай «Б», а признаться в своих страданиях при единоборстве {235} с публикой на трамвайной остановке и призвать товарищей себе на помощь мне не хотелось. Но и, оставаясь неопознанной, молча присутствовать при разносных речах я тоже не могла. И то и другое — и призыв о помощи и уклонение от спора — я считала проявлением непозволительного малодушия!

В этом сказывалось влияние Всеволода Эмильевича. Ведь он и своими речами и личным примером внушал нам убежденность, стойкость, неустрашимость.

Надо сказать, что не все зрители столь отрицательно оценивали наши спектакли. Если аудитория была однородная — рабочая или красноармейская, — спектакль воспринимался совсем по-другому. Революционная страсть, заложенная в спектакле, доходила до массы, наэлектризовывая людей, передаваясь от одного к другому, объединяя всех — и зрителей, и исполнителей — в общем порыве.

Целевые спектакли всегда шли с успехом, а самый большой успех выпадал на долю спектаклей, демонстрировавшихся на открытой сцене. Например, на Ленинских горах, совсем без сцены, когда «Землю дыбом» смотрело под открытым небом несколько тысяч зрителей — рабочих и красноармейцев, — успех был прямо-таки огромен.

Но, собственно, на это ведь и рассчитывал Мейерхольд, когда ставил «Землю дыбом». Не «кассовость» спектакля имел он в виду.

Жалко, что не существует живописного портрета Мейерхольда начала 20‑х годов.

Я так отчетливо представляю себе этот портрет: Мейерхольд стоит во весь рост на фоне снежной Москвы. На нем длинная красноармейская шинель и шлем с высоким шишаком (в тот период он часто был одет именно так).

Как всегда, он повернулся в профиль к зрителям. Взгляд его одушевлен мечтой, улыбка светится иронией.

Такого портрета нет.

Зато существует замечательный портрет Мейерхольда работы художника П. П. Кончаловского.

Петр Петрович изобразил своего друга в изумительной цветовой гамме.

Всеволод Эмильевич лежит, вытянувшись на фоне пестрого сюзане. Рядом с ним собака. Взгляд сосредоточен, как бы устремлен внутрь себя и в будущее. Каков бы ни был зритель, ему должно быть ясно — Мейерхольд обдумывает какие-то свои творческие планы. Если же зритель посвященный, он не может не понять, что планы эти, как всегда у Мейерхольда, — *новые*.

## **{****236}** Назым Хикмет На службе революции

Для меня Мейерхольд — один из самых больших художников, как Чаплин и Пикассо.

Особенно мне дороги те художники, которые с первого момента Октябрьской революции без всяких колебаний отдали свое мастерство на службу революции и пролетариату, и среди них Маяковский и Мейерхольд. Как писатель-коммунист, я очень горд, что такой великий мастер, как Всеволод Мейерхольд, был членом той же партии, к которой принадлежу и я.

Я видел спектакли театра Мейерхольда первой половины 20‑х годов: «Великодушный рогоносец», «Смерть Тарелкина», «Лес», «Рычи, Китай», «Ревизор». Несколько раз разговаривал с Мейерхольдом, приходил к нему за советом и помощью, встречая внимание, поддержку, получая ответы на вопросы, с которыми к нему обращался.

Я уже достаточно долго прожил на свете, чтобы стать сектантом, впасть в нигилизм или разделять суждения каких бы то ни было ревизионистов — это было бы враждебно моим убеждениям.

{237} Правда, был, наверное, в моей жизни период известной односторонности, наложившей отпечаток на мои пристрастия в искусстве. Я тогда отрицал некоторые его формы, возможности, а отдельные произведения считал единственно достойными нового времени. Сейчас я так не думаю.

Я очень ценю и Станиславского и Мейерхольда, были интересные поиски и у Таирова, и если говорить о значительных событиях в театре, — назову Брехта. Я стараюсь понять разные формы и возможности театра, если они, с моей точки зрения, приносят что-то хорошее, новое, глубокое людям. И я стараюсь в таком случае не догматически относиться к представителям разных школ. Это, конечно, не значит, что у меня нет личного тяготения к тому, что ближе мне по характеру новаторства, по вкусу.

Среди всех этих художников, при том что каждый из них принес большую пользу, мне особенно близок Мейерхольд, и я очень люблю его. Значит ли это, что я на все сто процентов согласен с ним во всех вопросах? Конечно, нет. Думаю, что в вопросах искусства театра я ни с кем, кроме себя, не могу во всем согласиться, да и с собой приходится дискутировать… Мне припомнилось в связи с этим, как различно интерпретировали разные театры одно к то же драматургическое произведение — «Ревизора» Гоголя.

И вот недавно меня попросили написать рецензию на постановку этой пьесы Ленинградским театром комедии, где режиссирует очень талантливый художник Акимов. Я высказал мысль, что мне более близка иная трактовка «Ревизора», которую я, счастливейший человек, видел реализованной в Малом театре и в театре Мейерхольда. Мне хотелось сказать этим, во-первых, что, несмотря на различные решения спектаклей, оба театра поняли «Ревизора» не как водевиль, а как внутренне монументальное действие. С другой стороны, этим сравнением я хотел подчеркнуть, что театр Мейерхольда тоже классический театр, как и Малый; и, наконец, что я вижу преемственность в русском театре. Без Малого театра не было бы и Мейерхольда, и при всем их своеобразии, контрастности существует единая цепь развития. Не случайно так часто Мейерхольд апеллировал к опыту Ленского, талантливейшего актера и режиссера Малого театра…

Я считаю театр Мейерхольда одним из замечательных течений социалистического реализма.

Между Мейерхольдом и Станиславским были споры и разногласия, они и до сих пор есть, но это споры и разногласия внутри социалистического реализма, а не вне его. И очень хорошо, что эти споры есть и будут продолжаться. Ведь, отличаясь друг от друга стилем и формой, оба театра стоят на партийных позициях, и неправильно было бы в этих спорах поддерживать исключительно одну сторону.

Я видел разные постановки Мейерхольда, в решении каждого спектакля меня поражали его поиски и находки, и совершались они во имя максимальной активизации революционного зрителя, глубокого раскрытия идей, проблем, волновавших его.

Я многим обязан этому театру. В 1925 году я вернулся в Турцию и организовал первый рабочий театр в одном из индустриальных районов Стамбула. Работая в этом театре по поручению моей партии, как режиссер и драматург, я чувствовал, что Мейерхольд открыл перед нами новые возможности воздействия на зрителя, связи со зрителем — он помогал {238} мне и в Турции популяризировать идеи и мечты коммунизма. То, что я изучал в Москве, теперь непосредственно обращалось в театральное действие, насыщенное нужными нам коммунистическими идеями. Мы писали пьесы и ставили их с мейерхольдовским пониманием театра, которое полностью разделяли. Это сказалось в решении спектаклей, декораций, в актерской игре — мы должны были ставить боевые спектакли, и мы их создавали.

Влияние Мейерхольда на прогрессивный турецкий театр несомненно, И оно органически входит, вплетается в то сильнейшее влияние, какое оказал русский театр на турецкий. Это очень интересный процесс.

В 20 – 30‑е годы, в течение двадцати лет, передовой русский театр всеми своими тремя главными направлениями: Малым, МХАТ, театром Мейерхольда — оказывал огромное влияние на театр Турции.

Особенно глубоко сочетал в своей творческой деятельности опыт МХАТ и Мейерхольда один из лучших режиссеров и основателей турецкого театра — Эртугрул Мухсин. В творчестве этого основателя нового турецкого театра два как будто противоположных на первый взгляд стиля органически соединились…

Первый раз я лично встретился с Мейерхольдом в году двадцать втором. Я был студентом Коммунистического университета трудящихся Востока и в нашем коллективе меня выбрали заведовать студенческим клубом. Мы создали при университете театральные кружки разных национальностей, а учились у нас представители шестидесяти народов, и вот я отвечал за работу всех этих коллективов: башкирского, узбекского, корейского, китайского и многих других. Я попросил Мейерхольда помочь нашему клубу и прислать в КУТВ одного из своих режиссеров.

Почему я обратился именно к Мейерхольду?

Мне казалось, что его понимание искусства особенно близко нам и он обязательно поможет создать в КУТВе театр остроагитационный и подлинно художественный. Именно в таком театре мы и нуждались.

{239} Я уже тогда понимал, что Мейерхольд, опираясь на традиции русского, театра, вбирает и элементы театров Востока. Одна из излюбленных его мыслей в том и заключалась, чтобы каждый национальный театр, корнями уходя в жизнь народа, в свои театральные народные традиции, в фольклор, умело сочетал подлинно новую выразительность с элементами традиционности — доступной, дорогой, близкой широкому трудовому зрителю каждого народа.

Я явился к Мейерхольду в буденовке, в обмотках, в старой шинели — это были замечательные вещи, я их очень любил! И когда потом нам дали другую, новую одежду, я продолжал ходить в старой — это была дорогая, романтическая одежда. Ведь среди нас находилось немало участников гражданской войны, а каждый из нас горячо хотел, чтобы то, что произошло в России, также совершилось и у него на родине.

Позднее я слышал разговоры о Мейерхольде, будто он был гордый, малообщительный, малодоступный, весьма высоко о себе мнил. Нет, все было совсем наоборот.

Он меня принял очень просто и радушно, а ведь пришел к нему самый обыкновенный студент. Я даже сразу не сказал, что избран заведовать клубом университета, то есть послан к нему всем коллективом.

Мейерхольд подробно расспросил меня обо всем, выслушал наши пожелания и послал в КУТВ своего талантливого режиссера Николая Экка, с которым мы близко сошлись и создали свой студенческий театр «Метла».

Перед этой встречей с Мейерхольдом, я, как и многие мои товарищи, видел его спектакли и потом продолжал усердно посещать его театр, и вот тогда мне захотелось написать пьесу для Мейерхольда.

Это было время моего первого знакомства с произведениями Маркса, Энгельса, Ленина, я писал стихи и в них прямо и непосредственно выражал все узнанное. Прочел «Материализм и эмпириокритицизм» — и для меня в мире не было красивее поэмы — так возникло одно из полемических стихотворений «Беркли». Я полемизировал с идеалистом Беркли, обращаясь к аргументам из ленинской книги, образы ее перенося в свои стихи. Я мечтал тогда и в театре, пользуясь языком образов, показать основные принципы диалектического материализма, хотел и в театральном зрелище непосредственно решать проблемы, возникавшие передо мной, когда я изучал исторический материализм… Была у меня в ту пору эта наивная прямолинейность. И тогда-то я написал сценарий (каркас пьесы «Пирамида») и сейчас же понес его к Мейерхольду. Пожалуй, это был даже не сценарий, а либретто пьесы. В «Пирамиде» я показал классовое общество, производительные силы, рабочий класс, дальше шло сложное построение, и венчали пирамиду идеи. Теперь подробно не помню содержания этого театрального действия. Мейерхольд охотно взял у меня либретто, потом мы снова встретились, и он одобрил мой замысел, сказал, что задумано интересно и все надо будет осуществить, только решать спектакль следует как балет-пантомиму. Я сразу понял, что Мейерхольд прав, надо создать спектакль без слов, построив его на музыке и выразительном движении. Впрочем, я все сразу воспринял не из-за особой своей сообразительности, а потому, что Мейерхольд это хорошо объяснил.

Я принимал участие в интернациональном вечере, который проводился в театре Мейерхольда. Вечер совпал с конгрессом Коминтерна, и в {240} театре присутствовало много иностранных писателей. Поэты читали свои стихи, их тут же переводили. А 2 апреля 1923 года в Большом театре праздновали двадцатипятилетие творческой деятельности Всеволода Мейерхольда. Среди многих обращавшихся к нему со своей признательностью и дружеским словом был и я. Потом стихи мои, прочитанные на этом вечере, были напечатаны в журнале «Зрелища» и в сборнике «Мейерхольду»…

Теперь, питая к Мейерхольду не менее благодарные чувства, свои стихи, обращенные к нему, я написал бы иначе. Но в молодости, признавая одно, я совершенно отрицал все остальное существующее в искусстве. Так, в стихах той ранней поры я писал, что из Большого театра можно сделать элеватор, а девушкам на юбки отдать шелковые портьеры… Читая, я очень волновался, ведь это было мое первое ответственное публичное выступление. Мне страшно было стоять одному на такой большой и пустой сцене, видеть пространство, отделявшее меня от публики, провал оркестра — все это пугало. Но, наконец, стихи прочитаны и переведены Сергеем Третьяковым. Я подошел к Мейерхольду, и мы расцеловались. Да, и все-таки многое я бы сейчас сказал иначе, и стихи мои вовсе не выражали того, что тогда делал и хотел сделать Мейерхольд. Но ведь поклонники бога бывают страшнее, чем сам бог. Тогда же Мейерхольда, видимо, взволновала искренность отношения и мое желание создавать революционное искусство.

Как я говорил, в 1925 году я уехал в Турцию, где стремился в своем небольшом рабочем театре воплотить самое ценное, что почерпнул в театре Мейерхольда. Прошли годы, многое уже стало зрелым и в восприятии и в осуществлениях, а опыт Мейерхольда остался для меня плодотворным.

Все живое в Мейерхольде должно жить полной жизнью, так же как и в наследии Станиславского, хотя и нет вечно совершенных эстетических правил; но все хорошее нужно нам и у Станиславского, и у Вахтангова, и у Таирова, и у Мейерхольда.

Я очень горжусь тем, что искусство Азии влияло на таких мастеров, как Матисс, глубоко проникло в творчество такого режиссера, как Мейерхольд. Меня это очень интересует и очень трогает, ибо я сам мог проследить это влияние в постановках Мейерхольда и знаю его суждения о театре Востока. Мейерхольд понимал азиатскую культуру, ценил и любил театр Азии, знал его. Никогда не стилизуя, он серьезно породнился с ним, вобрал многие его элементы.

Следуя заветам Пушкина, он искал особенно ярких, выразительных средств для воплощения истины страстей и правдоподобия чувствований в предполагаемых обстоятельствах, создавал проблемные, устремленные к новому, самому демократическому зрителю спектакли.

Мейерхольд не раз говорил о глубоких контактах театра Запада и театра Востока, который своими приемами обогащает многонациональную театральную культуру современности.

Справедливо утверждая своей театральной практикой принципы Пушкина, помня о том, что драма родилась на площади, о ее истинно народных истоках, Мейерхольд заглядывал и на площадь Востока, чувствовал богатство, таящееся в народной традиции восточных театров. Мейерхольд любил особую простоту, лаконизм, своеобразие театров Востока; приемы {242} мизансценирования, графичность движений, их предельную выразительность… И лирическую эпику азиатского театра, конденсированность эмоций, острое чувство театральности, враждебное натурализму, шутку, свойственную народному зрелищу, которую так ценил и Шекспир. Не случайно, размышляя о шекспировском театре, Мейерхольд находил перекличку с театрами Японии и Китая.

Он любил прекрасные игровые традиции — традиции народных игрищ, ритмы народного зрелища, он чувствовал ритмическое многообразие восточного театра, удивительное сочетание живописного и музыкального начал, мимики, пластики, выразительных интонаций, которые помогают зрителю взволноваться народной драмой, народной комедией. И все это не может не интересовать меня и не трогать, ибо в этом проявляется глубокий интернационализм, свойственный носителям самых прекрасных традиций большой советской русской культуры.

В буржуазном мире, в расистской реакционной среде считают, что влияние восточной, азиатской, африканской культуры якобы унизительно для западных культур. Борясь с расистами, с их лживыми антигуманными рассуждениями и опровергая их, я всегда указываю на Мейерхольда, ссылаюсь на его творческий опыт.

Он, Мейерхольд, для меня один из ярчайших примеров того, как глубоко воспринятая мировая культура обогащает больших художников, роднит народы. И это не может быть дурно, наоборот, это очень плодотворно и хорошо. Сколько дикого было высказано о негритянской культуре расистами. Гитлеровцы ненавидели и современную живопись и ее наиболее значительных мастеров потому, что мастера эти вобрали и опыт азиатских народов, а это, с точки зрения гитлеровцев и расистов разных толков, якобы низменное влияние низшей расы.

И разве справедливо думать, что единственные ценности культуры в древнем мире были созданы греками и римлянами? Мы ведь знаем в ослепительное богатство культур народов Африки и Азии, особенно теперь мы понимаем все значение их подлинно великих традиций.

Мейерхольд был одним из тех, кто сознательно и щедро черпал и из этих источников. Должно быть, не случайно деятели театра Турции, Японии, Китая и многих других стран, посетив Советский Союз, приходили к Мейерхольду, советовались с ним, многое брали у него — режиссера советского революционного театра.

Чувство общности было глубоким, взаимным, и один из своих спектаклей Мейерхольд, видимо также не случайно, посвятил крупнейшему актеру Китая Мэй Лань-фану[[32]](#footnote-33)…

Первый спектакль, который я видел вновь, приехав из Турции, был «Ревизор». Много раз я смотрел эту пьесу в театре Мейерхольда и уходил потрясенный. И теперь в своих воспоминаниях мне снова хочется вернуться к этому значительнейшему событию.

Тогда я смотрел на сцену и думал: царь Николай Первый — «хлопал и много смеялся», государыню с наследником и великими княжнами «комедия тоже много тешила»[[33]](#footnote-34)… Этот гнусный царь хохотал, верно, потому, что казалось ему, будто Гоголь смеялся только над его провинциальными {243} чиновниками, которых и сам Николай с высоты своего «величия» презирал. Но я уверен, если б этот царь мог воскреснуть и увидел бы спектакль Мейерхольда, ему вовсе не было бы смешно, а сделалось чудовищно страшно. В спектакле режиссер прочитал и раскрыл замысел Гоголя, обнажил всю гниль того общества, его бесперспективность. Николаю стало бы страшно, как на страшном суде, — внутри этого произведения таилась буря.

Следуя открытиям Мейерхольда, именно так понимая его трактовку пьесы, поставил своего «Ревизора» Стамбульский театр, и пьеса оказалась нестерпимо обличительной для наших правителей. После трех-четырех представлений спектакль запретили. В Стамбуле поняли, что подразумевается не Россия, а прогнивший режим Турции. В этом гениальность Гоголя — он и сугубо национальный и общечеловечный.

Мейерхольд понимал, что в «Ревизоре» речь идет о живых мертвецах обреченного общества, а не просто о некоем маленьком петербургском чиновнике, и весь спектакль пронизывала эта мысль. Она находила свое воплощение и в финале. Спектакль завершался грандиозной эпической сценой: от пола поднималось и уходило вверх большое белое полотно в виде письма, извещавшего о прибытии настоящего ревизора, и глазам зрителя открывались застывшие в ужасе персонажи спектакля — великолепно сделанные куклы в человеческий рост. И мы аплодировали — на погибшем обществе мы видели страшное клеймо… Спектакль наносил ошеломляющий удар по ненавистному нам помещичье-бюрократическому режиму, и Мейерхольд здесь следовал автору: «Чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было, между прочим, совершенная истина…» (Гоголь).

Так понимая Гоголя, Мейерхольд раскрывал потрясающую силу комедийности его пьесы, своей постановкой казнил враждебный нам мир пошлости, подлости, продажности. В образных своих мизансценах, а в этом была замечательная особенность Мейерхольда-режиссера, он воплотил {244} замысел Гоголя. И поэтому так разительна была заключительная сцена — она символизировала гибель того мира, над которым был произнесен приговор Гоголя.

Гоголь писал в «Развязке»: «Это окаменение, которое наводят на всех слова, возвещающие о приезде настоящего ревизора, который должен всех их истребить, стереть с лица земли, уничтожить вконец…» Последняя сцена была олицетворенной метафорой гоголевских слов.

Трактовка Мейерхольда, его сценические приемы укрупняли подтексты пьесы. Своим спектаклем он вел острую борьбу и против мещанства, говорил о событии, не просто принадлежащем истории, но давал бой бюрократизму, уродливейшим пережиткам прошлого.

Можно ли трактовать пьесу иначе? Можно. Мне нравится и постановка Малого театра, ведь единственно возможного решения в такой области, как искусство, нет, но мне очень близка интерпретация Мейерхольда.

Он неожиданно и глубоко решал каждый спектакль.

Я хорошо помню в «Лесе» Островского сцену объяснения в любви — она разыгрывалась на гигантских шагах. И это не был фокус, наоборот, непосредственное, своеобразное и классическое выражение человеческого чувства в его стремительном движении. Здесь не было условных движений балета (а мы знаем, в них балет выражает эти же чувства), но все исполнено было пластической выразительности. Этот прием свойствен и классическому китайскому и японским театрам — яркий, доходчивый, он вызывает богатые ассоциации. В этом особенность мизансцен Мейерхольда — они вызывали обилие осознанных и неосознаваемых сразу, но волнующих ассоциаций. Некоторые готовы были примитивно толковать отдельные приемы театра Мейерхольда — мол, передавая волнение героя, актер должен подняться тридцать три раза вверх по лестнице и столько же раз сбежать с нее. Но суть дела не в приеме самом по себе — все, что делалось на театральных подмостках у Мейерхольда, было выразительно, умно и имело серьезную подоплеку. Меня же, кроме всего, интересовало у Мейерхольда творческое понимание русского, китайского и японского классических театров, элементы выразительности которых могут жить в современном театре драмы, приоткрывая нам новые сценические возможности.

Мне, видевшему у Мейерхольда многое, нравится особенная его честность в театральном зрелище, в игре на его сцене. Во всех искусствах зритель и читатель заранее ведь соглашаются участвовать в некоей игре. Один английский драматург так и говорит: «Вы идете в театр и как бы заранее даете согласие принять участие в условной игре. Всерьез переживая все, что происходит в театре, вы все-таки во время действия не ворветесь на сцену, даже в том случае, если по ходу пьесы негодяй на ваших глазах собирается изнасиловать девушку».

Вы негодуете, но следите за игрой, соглашаетесь на то, чтобы действие развивалось без вашего непосредственного участия. Вот Мейерхольд никогда не хитрил со зрителем, не одурманивал его, не пытался привлечь зрителя иллюзионистскими действиями, он не поступал как ярмарочный зазывала, который всерьез выдает своих актеров за чудищ и сказочных лиц: «Вот, мол, у нас есть бородатая женщина, русалка с рыбьим хвостом…» Люди не нуждались в обмане, Мейерхольд обнажал прием, подчеркивал его театральную природу. Неся *правду идей, чувств,* {245} *действия, образов*, он при этом не стеснялся показывать: вот женщина, а вот сказочный, придуманный хвост — это было его театральное право.

Мейерхольд много работал с новыми и тогда еще совсем молодыми, начинающими драматургами, и при том любил Пушкина, видел в нем великого теоретика — новатора театра. Режиссер Гоголя и Маяковского, Пушкина и многих советских драматургов, он несомненно был бы подлинным режиссером Шекспира — это его автор! Мейерхольд часто рассказывал о самом большом своем замысле, он вынашивал его всю жизнь, готовился к его осуществлению во многих своих спектаклях — о постановки трагедии Шекспира «Гамлет».

Особенность нашей грандиозной эпохи, ее великие ломки и преобразования снова обращают наш пристальный взгляд к Шекспиру. Мы так нуждаемся в искусстве синтетического обобщения. И в эту эпоху, в поисках ее большого воплощения, нам нужно изучать Шекспира и изучать Мейерхольда.

## **{****246}** Ю. Завадский Отважный первооткрыватель

Сегодня мы заново восстанавливаем в нашей памяти образ Мейерхольда, гигантского художника, неутомимого искателя, отважного первооткрывателя, яростного большевика, человека дьявольской энергии, лукавого озорства, феноменальной эрудированности, настоящей изобретательности.

Как это ни печально, в течение 1939 – 1956 годов довольно широко распространилось искаженное представление о Мейерхольде как о родоначальнике формализма, этаком фокуснике от искусства, авантюристе, очень талантливом, но безответственном, легкомысленном, принесшем больше вреда, чем пользы советскому театру. Мне думается, что давно пора рассеять это ложное представление и заменить его иным, которое хотя бы в какой-то мере отражало огромнейшее значение Мейерхольда в жизни нашего советского театра, следовательно, в жизни нашей страны.

Конечно, Мейерхольд был противоречив и настолько парадоксален, неожидан, настолько неудержимо изобретателен и талантлив, что, казалось, он жил в каком-то своеобразном соотношении со временем. С одной стороны, он великолепно чувствовал себя в веках прошедших; был способен {247} силой своей интуиции и на основе обширных знаний воссоздать прошлое с поразительным блеском, и в то же время он заглядывал в завтрашний день так далеко, что казалось, он уже вне нашего времени, в каком-то далеком сияющем будущем…

Принято считать Мейерхольда антиподом Станиславского. Как это ошибочно, как в корне неверно! Не говоря уже о том, что для Мейерхольда Станиславский был великим учителем, которого он уважал с предельной, я бы сказал, сыновней почтительностью, Станиславский для Мейерхольда был прежде всего мастером. Часто я слышал непосредственно от Всеволода Эмильевича, что, не всегда разделяя теоретическую сторону деятельности Станиславского, он восхищался им как мастером. Он говорил: «Станиславский — хитрец! Он нас учит “ничего не играть, думать не о форме, а только о правде, проверять в природе”, а посмотрите, с каким мастерством он играет сам, как у него все рассчитано, как филигранно отработан каждый момент его пребывания на сцене, когда он актер, и как он точен, масштабен и выразителен, когда он режиссер».

Он признавал, конечно, педагогическую деятельность Станиславского и ко всем его теоретическим работам относился с жадным интересом и уважением. Но для него было существенным то, что все они опираются на могучий дар великого художника — Станиславского. Доказательством жизненности *теоретических положений* системы Станиславского для Мейерхольда прежде всего являлась *художественная практика* Станиславского. И он не уставал повторять о неправомерности противопоставления его, Мейерхольда, поисков — поискам Станиславского.

Таким своеобразным, своевольным учеником Станиславского считал Мейерхольда и Вахтангов.

Мейерхольда я воспринял через Вахтангова, потому что мой учитель, конечно, был для меня непререкаемым авторитетом.

Но я принимал точку зрения Вахтангова не просто как обязательную в порядке ученической дисциплины, а разделял эту точку зрения. Мне нравился бунтарский темперамент Мейерхольда, потому что и в деятельности самого Станиславского и Вахтангова одним из решающих начал было это бунтарство против всего мертвого и мертвящего — бунтарство, утверждающее искусство как огромную силу жизни.

Я не буду вспоминать спектакли Мейерхольда и мои давние впечатления — они многообразны и противоречивы. Подчас я не принимал работ Мейерхольда и даже возмущался иными его опусами.

Мне было обидно, например, что Мейерхольд своими режиссерскими находками застукивает великолепный текст Островского в «Лесе», что он подчас допускает у себя на сцене озорные выходки, лишавшие, как мне казалось, искусство театра торжественности, и разрушает то благоговейное отношение к театру, которое воспитала в нас студия Вахтангова.

И тут же я понимал, что сам Вахтангов развивается и превращается в художника неповторимой силы и остроты именно под влиянием Мейерхольда, понятого им не как противоположность Станиславского, а как ипостась, как другая сторона того же Станиславского. Вахтангов всей своей деятельностью и своими живыми творческими комментариями, рассуждениями, фантазированием вокруг этих имен утверждал диалектическое единство Станиславского и Мейерхольда в истории становления советского театра.

{248} Чрезвычайно существенно, что Мейерхольд был насквозь и до конца, до последних минут своей жизни бесстрашным и принципиальным художником, что для него, так же как и для Вахтангова, так же как для Станиславского, искусство театра не было чем-то в себе замкнутым, не было искусством ради искусства. Для него это была сила, которой он хотел влиять на формирование жизни вокруг себя, на советскую действительность.

Бытуют рассказы о показательных репетициях Мейерхольда, во время которых он устраивал блестящие представления, затмевавшие будущие спектакли. На этих репетициях он показывал актерам — а показывал он в своем собственном, чрезвычайно остром, неповторимом актерском материале. После такого феерического мастерства актер оказывался в трудном положении. В сущности, он должен был с той или иной доступной ему приближенностью повторять то, что так ослепительно продемонстрировал Мейерхольд.

Казалось бы, можно сделать вывод, что Мейерхольд был плохим педагогом, что он натаскивал актеров и, что, по сути говоря, все роли были сыграны Мейерхольдом на репетициях, а в спектаклях лишь бледно повторены его дублерами.

Но если принять такую точку зрения, то становится непонятным, как же, все-таки, сумел он, «внешне» обучая своих актеров, натаскивая их с голоса и показа, воспитать замечательных художников, таких как Охлопков, Плучек, Равенских, Варпаховский, Бабанова, Гарин, Мартинсон, Жаров, Царев, Ильинский, Тяпкина, Свердлин, Боголюбов и многих, многих других. Их имена хорошо известны тем, кто знает историю советского театра.

Дело в том, что Мейерхольд не просто натаскивал. Его показы были блестящими не только потому, что он сам неповторимо и индивидуально остро играл каждую роль, но и потому, что он на этих показах раскрывал закономерности сценической выразительности, заражая артистов мощью своего воображения, способностью проникать в природу вещей, в природу человеческих отношений, разбираться в художественном стиле того или иного автора, понимать сокровенные вещи, которые, казалось бы, и недоступны человеку столь эффектных, внешне показных повадок.

И только то, что он был настоящим художником, объясняет нам огромную уважительную заинтересованность Станиславского Мейерхольдом. В самый трудный час жизни Всеволода Эмильевича, когда его театр закрыли, Станиславский позвонил ему по телефону и предложил прийти в свой Оперный театр, сесть рядом с ним в качестве его «правой руки». Конечно, это было знаком глубочайшего признания Мейерхольда Станиславским.

Я не собираюсь с театроведческих позиций разбираться в путях развития Мейерхольда-режиссера. Но мне кажется поразительным то, что последней работой «формалиста» была работа над инсценировкой и сценическим осуществлением темы самой чистой, самой партийной, самой дорогой каждому советскому человеку — темы Павла Корчагина. «Одна жизнь» — так назывался последний спектакль, не допущенный к представлению, сделанный Мейерхольдом совместно с Е. Габриловичем по роману Н. Островского «Как закалялась сталь».

Мои немногие слова о Мейерхольде не исчерпывают ослепительного величия его режиссерского таланта. Но они возникли не только как некое {249} «переосмысление», как у нас принято говорить, прошлого, а как развитие во времени тех живых впечатлений, которые сохранила моя память. Время — удивительная сила — оно уводит в забвение все ничтожное и обнажает истинную ценность достойного.

Я помню наэлектризованную атмосферу его дерзких, безжалостных репетиций; помню, как после просмотра «Чуда святого Антония», чуть прищурив глаза и свободно рассевшись в кресле, разговаривал он с Вахтанговым, а потом с нами — участниками спектакля. Естественно, запомнил и то, что он отметил Антония, сказав, что это роль особо им любимого амплуа (может быть, им самим придуманного), — амплуа «неизвестного». Актер этого амплуа должен нести в себе некую пленительную загадочность. Таким «неизвестным» должен быть и Антоний в пьесе Метерлинка. Помню Всеволода Эмильевича в антрактах его спектаклей, когда он и слушал и не слушал разноречивые высказывания. Помню и его настороженное беспокойство, которое обратилось в последние дни почти в манию проследования: он выглядел затравленным, растерянным и глубоко несчастным — будто уже знал, предчувствовал свою страшную судьбу, свою трагическую гибель.

Мейерхольда нет, но, может быть, как никто на театре, он живет в памяти его современников — этот доктор Дапертутто, удивительно целостный в своих противоречиях, одновременно и гофмановский персонаж и фанатичный большевик, комиссар первых вдохновенных дней Октября, пророчески заглядывающий в завтра художник.

## **{****250}** Игорь Ильинский Побеждающий Мейерхольд

«Доктор Дапертутто» — он же «Мэтр», «Старик», «Мастер», дорогой и незабываемый учитель Всеволод Эмильевич, театральный маг, шарлатан и волшебник, гениальный импровизатор, замечательный, хотя и не всегда последовательный педагог, глубокий мыслитель, трепетно ощущавший и впитывавший все ценное, все талантливо необычное, новое, что окружало его в жизни, литературе, поэзии, живописи, скульптуре, музыке, кинематографе, театре.

Соприкосновение с ним обогащало любого художника, вводило в тот захватывающий дыхание круг жизни в искусстве, в котором всегда пребывал Мейерхольд.

Я не знаю человека, у которого при воспоминании о Всеволоде Эмильевиче не загорались бы глаза, не начинали бы они светиться лукавым блеском, озорным огоньком, не возникало бы чувство восхищения необычайным талантом человека и художника.

Конечно, он был похож на великих людей и художников эпохи Возрождения.

Его образ, то в изломанной позе на портрете Бориса Григорьева во фраке и цилиндре, то в феске, склонившийся над экземпляром пьесы, то в военной фуражке с красной звездой или в шапке-буденовке, то наклонившийся к своему режиссерскому столику и облаченный в добротную рабочую куртку, — везде он разный и неуловимый.

Что это? Любовь к переодеваниям, рисовка, позерство, к которым может возникнуть сомнительное отношение? Нет. В том-то и дело, что это сама мятущаяся суть Всеволода Эмильевича. Он органичен в своей природной театральности, в своих страстных увлечениях.

Самому Всеволоду Эмильевичу принадлежит выражение «мейерхольдовщина», осуждающее легковесное восприятие его театральных идей и внешнее подражание Мейерхольду.

Но как обогатились ученики Мейерхольда, которые сумели разобраться в глубоких достоинствах этого мастера и художника, переварили в своем творчестве элементы режиссерского и актерского мастерства, эстетических воззрений и критериев Мейерхольда и в то же время сумели избежать внешних и вульгарных подражаний.

Учениками Мейерхольда считают себя не только встречавшиеся с ним актеры или режиссеры, но и {251} художники, композиторы, драматурги, поэты и даже пианисты, которым посчастливилось почерпнуть для себя внутренние богатства из художественной сокровищницы Всеволода Эмильевича.

В чем же состояли эти богатства, что было в Мейерхольде кроме тех внешних чудачеств, ошарашиваний и неожиданностей, которым, казалось бы, легче всего подражать?

Основным замечательным качеством Всеволода Эмильевича была искренность и глубокая вера художника, убежденного в точности своего творческого решения. Оттого как поразительны и убедительны были его находки при всей их спорности и парадоксальности.

Это был тот уровень, про который говорится: таланту все позволено.

Поэтому, если он на репетиции предлагал самое неожиданное решение, показывая какую-либо сцену актеру, то присутствовавшим казалось: это лучшее, что можно сделать в данной сцене, — с такой внутренней верой и оправданием он это делал.

Когда подобные парадоксы пытались осуществлять другие, то, неоправданные внутренне и выполненные формально, они не производили должного впечатления.

Блестящая актерская техника и вместе с тем эмоциональность, которыми Мейерхольд мастерски распоряжался, выстраивая какую-либо сцену в своей постановке, покоряла свидетелей его работы и заставляла задумываться над тем, как важно для режиссера обладать именно этим актерским умением, актерским вдохновением, диктующим ему как режиссеру и мизансцены и ритмы любой сцены в спектакле.

Но не только в этих великолепных качествах проявлялась сила режиссуры Мейерхольда. Главная его сила заключалась в смелом и необычайном проникновении художника в самую суть драматургического материала, в собственном видении воплощаемого им произведения. В открытии его неповторимой сценической формы, в прочувствовании его ритмов, в определении и отыскании стиля произведения. При этом вопрос стилистики, даже в работе над классикой, был для него неотделимым от поисков возможных стилей и лица *современного советского театра*. Принимая преемственность актерской школы от Ленского и Станиславского, он в развитии современной школы актерского мастерства не мог пройти мимо влияния Чарли Чаплина и Михаила Чехова, которых считал гениальными актерами современности.

Мечтая о школе актерского мастерства новой формации, он, как режиссер и театральный деятель-преобразователь, хотел создать новый советский театр невиданных форм, и в поисках этих форм начинал свои пути от истоков народных театров античности, японского и китайского театров, комедиа дель арте.

В сознании ответственности своей задачи, в той смелости, революционной решительности и непоколебимости, с которыми Мейерхольд пошел после Октябрьской революции в бой со старым, обветшалым театром — его главная неоспоримая заслуга художника-революционера.

Но и здесь решающим фактором было его мастерство и умение, его практика, а не теория.

Его практическая работа наталкивалась на ряд самых невероятных трудностей того времени. Тут было и отсутствие материальных {252} средств, даже при минимуме его требований. Отсутствие актерских сил. Отсутствие своей школы[[34]](#footnote-35).

Последнее время приходится сталкиваться с огромным интересом, который проявляется молодежью к этому загадочному для них художнику театра.

Его трагическая судьба, трагическая гибель его жены и друга Зинаиды Райх, полная гражданская и партийная реабилитация, дошедшие до нас сведения, что он кончил жизнь, как истинно преданный своему народу честный гражданин и коммунист — все это вместе взятое делает его образ еще романтичнее и привлекательнее для молодежи.

И вот наряду с этим опоэтизированным образом хочется вспомнить простого и живого Мейерхольда, вспомнить его таким, каким он еще ясно живет в памяти свидетелей его бурной творческой жизни начиная с первых лет революции. Трудно воссоздать его образ, настолько он многогранен, переменчив и противоречив. В жизни он еще более неуловим и контрастен, чем на различных портретах. Хочется вспомнить его в кабинете, и вдруг обнаруживаешь, что, перебирая в памяти все помещения театров и студийных мастерских, в которых с ним работал и встречался, не можешь вспомнить… ни одного кабинета. Я вовсе не хочу утверждать, что их вовсе не было у Мейерхольда или что вообще всем надо обходиться без кабинетов. Но вспомнить хотя бы один кабинет Мейерхольда я не могу и, по-видимому, из этого следует, что чаще всего разговоры, дискуссии, беседы и встречи с Всеволодом Эмильевичем происходили вне кабинета.

Зато сразу вспоминается его режиссерский стол, сконструированный, если не ошибаюсь, покойным художником Виктором Шестаковым. Это был полустол, полумольберт, полупюпитр, полудирижерский пульт с различными хитроумно гнущимися лампами и выдвигающимися отделениями и полками, на которых располагалось все необходимое, начиная от пьес, нот, эскизов и планов сценических конструкций и выгородок до циркуля и рулетки. Но, устанавливая строгий порядок на своем пульте, увлекаясь рационализацией труда, он никак не был педантом, хотя нередко любил надевать на себя и эту маску. У него, по существу, не было системы в работе и в репетициях. Каждую пьесу он репетировал по-разному, и работа, казалось, велась беспорядочно. Но в этой беспорядочности была сознательная целесообразность и ей сопутствовали блестки гениальности.

У Мейерхольда был меткий глаз, он сразу замечал талантливых людей, открывал их. Он тянулся к совершенно неизвестным еще людям и безошибочно угадывал, что их талант со временем разовьется. Так угадал он Шостаковича, Гавриила Попова, Оборина, Софроницкого, художников Дмитриева и Кукрыниксов, Зощенко, Эрдмана, Олешу, Хмелева, Яхонтова и Андроникова. Он необычайно широко чувствовал стихию юмора. Думаю, что именно это качество Всеволода Эмильевича сделало его для меня особенно близким и любимым. Он восхищался сокрушающим юмором Маяковского, нежно относился к Зощенко, остро чувствовал едкую сатиру Эрдмана.

Талантливость, человеческую необычность он замечал всюду. В театре, например, служил гример Николай Иванович. Это был толстый человек с {253} окладистой купеческой бородой, который замечательно плясал русскую. Мейерхольд обратил внимание на его актерский талант, начал занимать его в мелких ролях, хотел сделать из него актера. Но Николай Иванович наотрез отказывался сбрить бороду, что, собственно, и помешало его дальнейшей актерской карьере. Мейерхольд его очень любил, беседовал с ним чаще, чем с кем-либо другим.

— Вы только послушайте, как он назвал наш местком, сказал мне как-то Мейерхольд. — Говорит: «Местком — это никомсе-предрапсе», а про дирекцию говорит: «Дирекция — это: пыльразметание, воздуховынимание, гвоздьприжатье‑с». Всеволод Эмильевич мне не сказал, что про него Николай Иванович говорил, что Мейерхольд — «это человек культуры высокого полета мачты‑с».

Мейерхольд не любил уюта или хотя бы скромного украшательства своего театра, фойе для публики, удобных кресел для зрителя и т. п. Вернее, он совершенно не обращал внимания на подобные хозяйственные благоустройства, больше заботясь об умывальниках или душах для актеров. По-видимому, он не без умысла очищал театр от всяких ковров, безделушек, так же как очищал сцену от падуг и тряпок, от всего лишнего.

Неуютность театра даже отпугивала «добропорядочную» публику, а он и не хотел привлекать ее приятно обставленными фойе, манящими буфетами, торшерами и абажурами. Кстати, на стенах фоне и в программах помещены были объявления: «Аплодировать и свистеть разрешается».

Несмотря на всю свою приверженность к театральности, Мейерхольд не любил торжественных церемоний, приемов и собраний типа бдений. Заседания и собрания проходили у него в театре делово и быстро, без лишних слов. Он был коммунистом демократического, ленинского стиля. Держался со всеми просто и одинаково. Помню, его очень тяготило, когда приходилось иметь дело с высшим начальством. Собственно говоря, он одно время сам был на руководящей работе — заведовал театральным отделом Наркомпроса. Но когда я как-то зашел к нему в отдел, я был удивлен простотой обращения, дружеским участием и вниманием, с которыми он неизменно встречал всех приходивших к нему.

С более высоким начальством он чувствовал себя хорошо только в том случае, если был с ним внутренне на «ты», если это начальство было простым и демократичным. То есть таким же, как и он сам. Помню, как однажды на один из просмотров приехала группа ответственных товарищей. Я видел, как трудно было Всеволоду Эмильевичу с ними разговаривать, беседа никак не клеилась. Мейерхольд вскоре сбежал из комнаты и, обращаясь к встретившимся ему в коридоре актерам, просил: «Пойдите, пойдите! Займите их!»

Довольно сложные отношения были у Мейерхольда с наркомом просвещения А. В. Луначарским. Как известно, Луначарский очень ценил талант Мейерхольда, его революционный творческий порыв, привлек его к работе в Наркомпросе. Однако многие спорные, ошарашивающие выдумки Мейерхольда, абсолютное и несколько крикливое неприятие им академических театров не одобрялись Луначарским, который, как известно, бережно относился ко всем сокровищам русской культуры, всячески оберегал их и в то же время внимательно взращивал и поощрял все новые и свежие явления в театральной жизни.

{255} Такая позиция Луначарского — его увлечение самыми различными направлениями в театральном искусстве — воспринималась Мейерхольдом и всеми нами, его учениками и последователями, как некоторая всеядность нашего наркома.

Мейерхольд и мы, его ученики и соратники, сетовали на то, что Луначарский не всецело с нами, что он поддерживает не только нас.

Постановка «Великодушного рогоносца» была очень дорога нашему сердцу. В этом спектакле, по нашему мнению, были наиболее ярко выражены принципы новой актерской школы Мейерхольда.

Луначарский обрушился на «Великодушного рогоносца» статьей в «Известиях», в которой обвинял Мейерхольда в том, что он, режиссер-коммунист, скатывается на позиции буржуазного эпатирования и мюзик-холла, а также сетовал на то, что этой постановке аплодирует и ее поощряет наша коммунистическая пресса.

Все мы сочли в то время, что нарком оказался крайне изменчивым и непоследовательным в своих суждениях и даже *ветреным* в своих привязанностях.

В конструкциях «Великодушного рогоносца» были ветряная мельница, вертящиеся колеса. Мельничные крылья и колеса, как известно, вертелись по ходу действия. Большое красное колесо приходило в движение, когда кипели страсти; черное оттеняло мрачность и безнадежность событий; ветряная мельница — ветреность и легкомысленные поступки действующих лиц. Диспут о «Рогоносце» происходил на фоне этих конструкций.

Приглашенный на диспут А. В. Луначарский не приехал, но независимо от этого при упоминании кем-либо из ораторов имени Луначарского вдруг неожиданно начинали вертеться крылья ветряной мельницы. Сначала присутствовавшие не обратили на это внимания. Но при каждом дальнейшем упоминании имени Луначарского крылья мельницы снова начинали крутиться, и на третий или четвертый раз публика разразилась смехом, а на пятый аплодисментами. Вот каким образом Мейерхольд «отомстил» Луначарскому.

Всеволод Эмильевич в жизни бывал неожидан в своих реакциях, остер, часто умышленно наигрывал подозрительность и мнительность. Многие не понимали, шутит ли он, разыгрывает кого-нибудь или говорит серьезно.

— Таиров подговаривал Ардова убить меня по дороге на диспут, это я точно знаю, — говорил Всеволод Эмильевич. — Идемте туда вместе, не менее двенадцати человек.

Конечно, было понятно, что он шутит, но говорилось все это с необычайным убеждением.

Репетиции он вел, как я уже упоминал, весьма разнообразно. То работа шла за столом, то он командовал и ставил сцены из зрительного зала, сразу, даже без считки. Иногда сам показывал актерам, начиная репетировать новую пьесу с труднейшей центральной сцены, а иногда только исподволь нащупывая характер пьесы, ведя творческую разведку.

Хочется вспомнить несколько показов Мейерхольда, где удивительно органично соединялись внешняя и внутренняя техника. Одновременно рождались «*что*» и «*как*».

Любопытно, что повторять свои показы Мейерхольд избегал, а это говорит о том, что *главным и исходным* в них было *вдохновенное*, *внутреннее* проникновение в существо сцены. Мейерхольд боялся, {256} повторяя сцену, утерять это *главное*, это *проникновение* во всей, его целостности, боялся ограничиться лишь внешней техникой.

Последнее часто выпадало на долю актеров, перенимавших у Мейерхольда только внешний рисунок образа.

Удивительно проникал он в роль Несчастливцева. Он не ограничивался показом внешних черт, походки, жестов и приемов провинциального трагика. В образе Несчастливцева он жил в каком-то возвышенном романтическом мире, и все эти жесты, «уходы» и поклоны были благородными и естественными для Несчастливцева, своеобразного Дон-Кихота, как трактовал его Мейерхольд. Можно было восхищаться пластикой Мейерхольда, глубиной чувств, красотой романтики, в которой всегда органично пребывал Несчастливцев — этот рыцарь театральности. В сцене с Аксюшей, произнося слова: «Ты у меня просишь тысячи — нет у меня их. Сестра, сестра! Не тебе у меня денег просить. А ты мне не откажи в пятачке медном, когда я постучусь под твоим окном и попрошу опохмелиться. Мне пятачок, пятачок! Вот кто я!» — Мейерхольд шумно шмыгал носом, технически всхлипывал, и вместе с тем настоящие слезы катились из его глаз.

И тут же рядом, неузнаваемо перевоплощаясь в Аркашку, он, какой-то маленький, выскакивал из-под моста, подтягивая штаны, гаернически, нарочито обязательно ухмылялся и громадными шагами независимо и гордо удалялся за кулисы под гром аплодисментов всех присутствующих на репетиции.

А через минуту другая пластика, другой ритм и *проникновение* в образ Аксюши. Перед нами возникала милая девушка, занятая своим скромным делом, показываемая Мейерхольдом без единого лишнего жеста, без какой-либо доли жеманства или женского кокетства. Простые, бесхитростные слова слетали с губ уже старого Мейерхольда, и нам открывалась светлая, доверчиво открытая девичья душа Аксюши. Классический показ!

Можно бесконечно вспоминать многие его прекрасные показы, но трудно передать словами неповторимые сценические мгновения — искусство актера-режиссера.

Однако хочется еще рассказать о пантомимической сцене в пьесе А. Файко «Учитель Бубус», когда Мейерхольд в течение десяти минут импровизировал под импровизационную же, впервые услышанную им музыку. Пантомима называлась «Мечты Фейервари». Сначала в этой роли модернизированного денди он разваливался в кресле, закуривал и дымил сигарой, пуская кольца. Затем напевал и прогуливался по сцене, весь отдавшись своим мечтам, проделывая при этом па какого-то необыкновенного, диковинного танца.

Все это были образцы актерского мастерства, где техника внешняя, замечательная форма сочеталась с вдохновенной эмоциональностью.

Если трезво посмотреть на ряд его выдумок или перечитать некоторые его декларации теперь, то, вероятно, многое в его творчестве можно не принять в большей степени, чем в те годы, когда он создавал свои спектакли и провозглашал свои лозунги. И это только потому, что фантазия его в то время была азартно полемической, непримиримо дерзкой и вызывающей. Вот таким он был дорог одним, неприемлем для других. Дорог беспокойным и ищущим, неприемлем для установившихся и остановившихся или для обывателей, ошарашенно кидающихся в сторону от всего нового.

{257} «Ну и кидайтесь! Я вас еще не так пугну», — как бы говорил Мейерхольд таким обывателям и мещанам от искусства.

Конечно, в своем творчестве он стоял на театральном фронте на тех же позициях, что Маяковский на литературном. Поэтому и дружба их была не столь личной, сколь основанной на понимании и радостном приятии позиций друг друга.

— Спасибо, Всеволод, что живешь! — сказал Маяковский Мейерхольду на его юбилее.

Прошло несколько лет, и в апреле 1930 года Мейерхольд уже не мог повторить эти слова, обратив их к Владимиру Владимировичу.

Никогда не забуду я трагически замкнувшегося лица Всеволода Эмильевича, когда в Берлине, на гастролях театра, мы узнали о смерти Маяковского. Он не верил этому сообщению, ждал дополнительных известий, надеялся, что Владимир Владимирович еще будет жить…

Но в этот же вечер, в чужом, блистательно лощеном городе он обратился к чужим зрителям с предложением почтить вставанием память о самом дорогом для него современнике. Я не ошибусь, если скажу, что с уходом Маяковского что-то оборвалось в душе Мейерхольда. Не стало главной его опоры, главной надежды в драматургии. Не стало и того поэта, на которого он держал равнение, которого считал «маяком» на своем творческом пути.

Теперь стало совершенно очевидным, что кризис Мейерхольда как художника совпал с трудностями и противоречиями определенного периода.

С некоторых пор Мейерхольда начинало мучить насилие над его сложной душой художника. Он не мог не протестовать против унифицированных критериев, восхваления заурядных, а порой и пошлых произведений, которые предлагались ему в качестве примерного образца. Оставаясь *искренним художником*, он не мог их принять.

Были и другие трудности — отсутствие драматургии, родственной ему по духу. Он не оставлял поисков, пытался обратиться к Н. Островскому, работал над инсценировкой романа «Как закалялась сталь». Устремление Мейерхольда к героической теме доказывает, что он в то время трепетно искал выхода из создавшегося репертуарного кризиса.

Некоторые неудачи, трудности, уходы актеров не могли не сказаться на его психике художника. Мейерхольд сам ощущал критическое положение своего театра. Но я убежден, что силой своего таланта он преодолел бы этот временный кризис и нашел бы в конце концов выход из создавшегося положения.

Разнообразные театральные формы своих постановок, про которые Вахтангов писал, что каждая из них это целое направление в театральном искусстве, Мейерхольд нацеливал, как ослепительные прожектора, освещая ими пути развития нового театра. В это же время он старался создать и новую школу актерского мастерства, в результате обогатившую бы русскую школу актера.

«Мы роем один и тот же тоннель с Константином Сергеевичем, но только с разных концов», — говорил Мейерхольд.

Общность их устремлений особенно почувствовалась, когда К. С. Станиславский пришел в своих поисках к методу физического действия. А Мейерхольд в это же время говорил актерам: «Интонацию нельзя взять {258} готовую, а также выдумать или найти ее дома и принести с собой в театр. Интонация должна *родиться* на репетиции, на сцене, в общении с партнерами».

Два величайших мастера русского театра вновь встретились к концу жизни. Ученик Мейерхольд пришел к своему учителю Станиславскому, которого он, кстати, неизменно чтил и называл своим учителем. Но это объединение было прервано смертью Станиславского. А через полтора года погиб Мейерхольд. Дело создания *актерской школы на новой основе* осталось за учениками того и другого.

Мейерхольд хотел создать школу актеров-мастеров. Образцами мастерства для него были самые разнообразные артисты, работавшие в различных жанрах. Но общей отличительной особенностью их была высокая *техничность*. Они поражали своим *мастерством* и своим *умением*. Они были своеобразными *умельцами*. Эти качества ценил и любил в театральном и эстрадном искусстве не меньше Мейерхольда Маяковский. То были актеры: Чаплин и Чехов, Моисси и Грассо, клоуны Грок и Виталий Лазаренко, русский эксцентрик-босяк Алексей Матов и китайский артист Мэй Лань-фан, французский эксцентрик Мильтон, Андроников и многие другие. Была бы хоть «капля» мастерства — она привлекала внимание Мейерхольда. Педагогические же рассказы его сводились к своего рода лекциям о мастерстве Ленского, Станиславского, Поссарта и особенно Сальвини и Мамонта Дальского. Подобных советских актеров жаждал растить и воспитывать Мейерхольд.

Издавна идет спор о «нутре» и «технике» актера. Еще мальчиком я слышал разговоры и рассказы о «технике» Сальвини, о «нутре» Мочалова. Мейерхольд, репетируя и занимаясь с актерами, больше внимания уделял *технике*. Но, надо сказать, что «нутром», эмоциональностью, возбудимостью сам Мейерхольд был *наделен* от природы и ничего не предлагал и не показывал актеру *холодно, неоправданно*, только технично. Он всегда был эмоционально внутренне наполнен. Все его внимание как педагога в ту пору направлялось на *внешнюю технику*. Меня это, например, не удовлетворяло и я всегда искал секреты его внутренней наполненности. Мейерхольд был неправ, не развивая в актере качества внутренней техники — начиная с внимания, общения с партнером, воздействия на партнера, выполнения своей сценической задачи, своего сквозного действия и пр. Мейерхольд на том этапе своей педагогической деятельности боролся с таким сложным термином, как «*переживание*».

Теперь в любом современном советском театре (включая и Художественный) мы можем услышать на репетиции голос режиссера: «*Не переживайте*! Действуйте!»

Это мне кажется также неверным, так как если актер «переживает», «живет» на сцене в нужном ритме, если он в правильном направлении вдохновлен своим переживанием и находит в этом «переживании» одновременно «что» и «как», то это великолепно!

Недаром Станиславский говорил: «Не потому ли эти люди так боятся Живого чувства, переживая на сцене, что они сами не умеют ни чувствовать, ни переживать в театре?»

И вот, чем дольше я работаю в театре, а особенно с тех пор, как я стал немного заниматься режиссурой и педагогикой, для меня стало совершенно {259} очевидным, что техника внешняя обогащает технику внутреннюю и, наоборот, — внутренняя техника обогащает внешнюю.

И очень часто *внешняя техника*, удачно найденная *внешняя форма* помогает актеру найти верное внутреннее состояние, озаряет актера эмоциональным вдохновением.

Отсутствие внешней техники парализует актера, даже если ему кажется, что он живет полнокровной внутренней жизнью.

Мне кажется правильной кем-то высказанная мысль: «Техника у посредственности может иной раз потушить искру вдохновения, но у таланта может эту искру раздуть в яркое, неугасимое пламя». Провозглашенная Мейерхольдом задача создания новой школы, которая уделяла бы больше внимания актерской технике, жива, актуальна и сегодня.

Хочется, чтобы значение Вс. Э. Мейерхольда в развитии нашего театра с первых лет революции по сей день было осознано и оценено до конца, чтобы перестали замазывать его огромную роль в истории советского театра псевдоисторики и перестраховщики всех мастей, старающиеся во что бы то ни стало умалить его значение. Они преувеличивают и видят его явные, порой осознанные им самим ошибки и, изучая его творчество, останавливаются на его формалистических заблуждениях. А между тем Мейерхольд еще в далекие времена, заявляя о том, что «театр должен быть созвучен своей эпохе», уже, по существу, был на пути к социалистическому реализму. Я глубоко убежден, что если бы он жил и работал с нами, то на этом пути он создал бы много ценного для развития советского театра. Его ученики и последователи разве не идут теперь по пути утверждения социалистического реализма и реалистической актерской школы? Разве поиски новых форм в русле социалистического реализма противоречат этому пути?

Мейерхольд в своем творчестве был одним из первых зачинателей этих поисков. История театра по заслугам оценит и отберет *главное и прогрессивное* в делах и творчестве замечательного мастера.

## **{****260}** Б. Захава Два сезона (1923 – 1925)

### 1

Судьба послала мне счастливую возможность в течение двух лет находиться в близком творческом соприкосновении с Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом — быть свидетелем его работы, подвергаться его творческому воздействию, находиться в числе его учеников.

Как это случилось?

29 мая 1922 года умер Е. Б. Вахтангов. Осиротела Третья студия МХАТ. Вместе с ней осиротел и я.

Правда, в качестве актера я к тому времени чувствовал себя уже довольно прочно стоящим на ногах.

Но моей мечтой было стать режиссером, и я чувствовал, что мне нужно еще очень много учиться.

Но где учиться? К кому пойти?

В моем сознании стало все чаще возникать имя Мейерхольда.

{261} Я привык во всем доверять своему учителю Вахтангову, а Вахтангов говорил о Мейерхольде, как о режиссере исключительном, необычайном, даже гениальном.

Помню, с каким волнением Евгений Багратионович ожидал прихода Мейерхольда в Третью студию.

Первая встреча двух выдающихся режиссеров состоялась на спектакле «Чудо святого Антония» Метерлинка. В происходившей после спектакля дружеской беседе Мейерхольд поделился с Вахтанговым и его учениками своими впечатлениями. Он по достоинству оценил спектакль, отметил и его доведенную до гротеска острую сатирическую форму, и скульптурную лепку мизансцен, и чеканную точность режиссерского рисунка, и необычайную выразительность актерской жестикуляции — знаменитую в этом спектакле «игру рук».

В ходе беседы выяснился важный момент, где полностью сошлись вкусы и устремления обоих режиссеров. Развивая и дополняя друг друга, они с огромным увлечением говорили о необходимости сочетать в актерской игре точность внешней формы с творческим импровизационным самочувствием артиста.

Еще при жизни Вахтангова я познакомился с некоторыми записями в его дневнике. Там было сказано о Мейерхольде: «каждая его постановка — это новый театр», «каждая его постановка могла бы дать целое направление».

Эти слова глубоко запали в мое сознание. Но я знал, что от зорких глаз Вахтангова не укрылись также и слабые стороны в творчестве Мейерхольда. Вахтангов утверждал, что Мейерхольд, в отличие от Станиславского и Немировича-Данченко, совсем не знает актера. Это, разумеется, очень тяжкое обвинение для режиссера. А Вахтангов именно так и написал: «*совсем не знает*!».

Сам Вахтангов унаследовал от Станиславского глубокое знание природы актерского искусства и в какой-то мере передал его и нам, своим ученикам. Поэтому меня не особенно беспокоила эта сторона режиссерского творчества. Я остро чувствовал свою слабость в другом: мне не хватало владения формой, умения найти решение спектакля в целом.

О Мейерхольде же Вахтангов говорил, что у него поразительно именно «чувство пьесы», что «он быстро решает ее в том или другом плане» и что «план всегда таков, что им можно решить ряд однородных пьес». Вот почему я все больше и больше стал думать о том, чтобы поучиться у Мейерхольда.

О дореволюционном творчестве Мейерхольда я знал только понаслышке. Его первые постановки после великого Октября — «Зори» Верхарна и «Мистерия-буфф» Маяковского, — эти его боевые, программные спектакли, к сожалению, прошли как-то мимо моего внимания.

Мое знакомство с творчеством Мейерхольда началось с «Великодушного рогоносца» Кроммелинка. Впечатление он оставил во мне, хотя и сильное, но двойственное и довольно сумбурное, в конечном счете, скорее отрицательное, чем положительное.

Прежде всего мне резко не понравилась пьеса. Я не понимал (и до сих пор не понимаю), зачем революционному пролетариату тех лет нужно было показывать этот малопристойный буржуазный фарс, в котором патологическая ревность героя пьесы нашла себе столь парадоксальное выражение {262} (как известно, герой пьесы Кроммелинка, чтобы избавиться от мучений ревности, заставил любимую жену пропустить через свою постель все мужское население деревни).

И все же в приемах сценического воплощения пьесы было нечто такое, что в известной степени смягчало чувство неловкости у зрителя, переключая его внимание с чересчур фривольных, откровенно фарсовых сценических положений на другое: на неожиданные приемы актерской игры, на великолепную технику исполнения, на стремительную динамику спектакля, который благодаря этому способен был не только ошеломлять зрителя, но иногда захватывать его и даже восхищать. Источник этого коренился, мне кажется, в бешеном режиссерском темпераменте, которым, как динамитом, был начинен этот необычайный спектакль.

Одетые в одинаковые синие комбинезоны (в так называемую «актерскую прозодежду»), без гримов и париков, оставаясь внешне самими собой, молодые талантливые артисты (И. Ильинский, М. Бабанова, В. Зайчиков и другие), остроумно используя для своих мизансцен стоявшую на совершенно оголенной сцене деревянную конструкцию («станок для актерской работы»), каким-то образом сочетали в своем исполнении приемы цирковой эксцентрики, акробатическую ловкость и подвижность с горячим увлечением, неподдельной наивностью и эмоциональной заразительностью игры.

Я ушел со спектакля взбудораженный, переживая внутреннюю борьбу между всеми «за» и «против».

Это происходило еще при жизни Вахтангова. Увлеченный работой в Третьей студии, я скоро забыл свои впечатления от первого знакомства с творчеством Мейерхольда и вспомнил о них только тогда, когда через год после смерти Вахтангова во весь рост возник передо мной тревожный вопрос: куда идти доучиваться?

### 2

К этому времени Мейерхольд успел поставить еще два спектакля: «Смерть Тарелкина» и «Землю дыбом». Я решил их посмотреть.

На «Землю дыбом» я шел с некоторым предубеждением. И не удивительно: многие тогда говорили об этом спектакле с явным раздражением и брезгливой насмешкой.

Однако впечатления, которые я пережил тогда в этом нетопленом и неуютном зале бывшего фешенебельного кабака, до сего дня хранятся в моей памяти, как одно из самых сильных потрясений, пережитых мною под воздействием театра.

Представление разворачивалось на совершенно обнаженной сцене с голыми, грязными кирпичными стенами. Никаких декораций. Никакой иллюзии! И в то же время — самая полная иллюзия! Казалось, сама жизнь, сама суровая действительность тех лет властно завладела подмостками театра, изгнав оттуда всю мишуру, всю бутафорию сцены, все средства театрального обмана.

Разве можно забыть момент скорбного и торжественного молчания, когда на голую сцену, освещенную мощным лучом военного прожектора, медленно въезжал, ритмично пульсируя, самый настоящий грузовик, на котором стоял обтянутый кумачом красный гроб с телом погибшего героя.

{263} Все было настоящим, подлинным, лишенным всякой условности. И зрители верили, что в гробу лежит тело погибшего за свободу героя пьесы. Звуки сдерживаемых рыданий нарушали траурную тишину. В лице вымышленного героя переделанной С. Третьяковым пьесы Мартине («Ночь») зрители мейерхольдовского спектакля — рабочие, красноармейцы, их жены, сестры и их дети — оплакивали самых настоящих, самых реальных героев, своих знакомых, друзей, родственников, отдавших жизнь за Советскую власть, за счастье трудового народа. Я не помню спектакля, где бы жизнь и искусство в такой степени были слиты в одно целое.

А разве можно забыть тот здоровый, мощный, ядреный хохот, который наполнял зрительный зал театра, когда через всю сцену, зажав рукой нос, денщик императора проносил ведро с нарисованной на нем короной?.. Разумеется, все понимали, что ведро наполнено неприглядными физиологическими последствиями того ужаса, который пережил император перед лицом надвигающейся революции… Понимали и… безудержно хохотали, сотрясая ветхие стены бывшего кафешантана.

Взволнованный, взбудораженный, уходил я с этого спектакля. Мне казалось, что я присутствовал при рождении нового искусства — искусства героического, подлинно революционного и глубоко народного.

Вспоминая свои тогдашние впечатления, я теперь отдаю себе отчет в том, что в спектакле «Земля дыбом» было немало примитивного, рассчитанного на восприятие зрителя, неискушенного в художественных тонкостях. Однако для меня очевидно также и то, что именно «Земля дыбом» оказалась спектаклем, положившим начало одной из важнейших линий в развитии советского театрального искусства — линии народно-героического театра.

Впечатления, полученные мною от «Земли дыбом», в значительной степени подготовили ответ на стоявший передо мной вопрос: куда идти? Конечно же, к Мейерхольду! «Смерть Тарелкина» устранила последние колебания.

Я не помню деталей этого спектакля — время смешало их в одно неделимое воспоминание, которое можно охарактеризовать только такими общими определениями, как яростная динамика, азарт балаганной эксцентрики, страстная клоунада, начиненная динамитом злобных сарказмов, неистовым ликованием сатирического хохота.

Нет, это вовсе не было формализмом. Это звучало, как злобно радостная пляска победителя над трупом поверженного врага. Если бы это было формализмом, разве позавидовал бы я исполнителям этого спектакля — Орлову, Зайчикову, Терешковичу, игравшим с таким увлечением, с таким азартом и темпераментом?

А ведь все дело как раз и заключалось именно в том, что мне вдруг неудержимо захотелось получить возможность говорить и действовать на сцене именно так, как говорили и действовали эти актеры. Мне захотелось получить возможность так же энергично и увлеченно, смело и горячо бросать слова своей роли прямо в зрительный зал. В конце концов, именно этот порыв и заставил меня принять окончательное решение. Чуть ли не на другой день после спектакля я отправился к Мейерхольду.

Всеволод Эмильевич принял меня необычайно ласково и в высшей степени доброжелательно отнесся к моей просьбе. Однако тут же выяснилось {264} и серьезное затруднение. Если бы вопрос шел просто о моем переходе из Третьей студии в театр имени Мейерхольда, он был бы решен моментально. Но я не хотел покидать отчий дом: я хотел остаться в Третьей студии и в то же время работать у Мейерхольда. Всеволод Эмильевич заявил, что он не может решить этот вопрос единолично и должен обсудить его в Правлении театра. Через несколько дней я получил ответ с отказом.

Но я не успокоился и написал Мейерхольду пространное послание, в котором заверял его в искренности моего горячего желания быть ему «нужным и полезным, как и чем только могу». Я выражал надежду, что ученики Мейерхольда «не будут настолько жестокими, чтобы требовать моего разрыва с тем домом, где я родился», то есть с Третьей студией. Вопрос вторично был поставлен на заседании Правления мейерхольдовского театра, и, как я узнал потом, положительное решение было в конце концов принято по настоянию Мейерхольда.

### 3

С большим волнением шел я в первый раз к новому месту своей работы, чтобы присутствовать на репетиции Мейерхольда.

Незадолго до моего прихода Мейерхольд приступил к работе над «Лесом» Островского. Немногочисленные застольные читки и беседы к этому времени уже прошли, поэтому режиссерской экспликации я не слышал, а попал сразу на одну из первых репетиций на сцене. Все, с чем я столкнулся, показалось мне в высшей степени странным и непривычным.

Актеры в пальто и головных уборах толпились за кулисами в небольшом фойе, оборудованном под буфет. Если мне не изменяет память, стены этой неуютной комнаты были выкрашены клеевой краской; кроме самых простых стульев и буфетной стойки в ней не было никакой мебели. Зато здесь было несколько теплее, чем в зрительном зале и на сцене. Кроме этой убогой комнаты актерам, в сущности говоря, некуда было деваться.

Казалось, такая обстановка после привычного уюта, безукоризненной чистоты и идеального порядка в отлично отапливаемых помещениях МХАТ и Третьей студии не должна была мне понравиться.

А между тем она мне понравилась. В этом самоограничении, в этом особом стиле спартанской богемы, в этом аскетизме внешних условий была и своя романтика.

Заглянув на сцену, скупо освещенную откуда-то пробивавшимися лучами дневного света, я ахнул: совершенно голая сцена мейерхольдовского театра, лишенная привычных элементов сценического убранства, поразила меня.

Но вот пришел, наконец, и сам *Мастер*. Сцена осветилась прожекторами, и началась репетиция.

Что меня удивило больше всего — это метод работы Мейерхольда с актерами, совершенно непохожий на то, к чему я привык на репетициях Вахтангова.

Вахтангов, разобрав вместе с актерами данный кусок пьесы, до поры до времени предоставлял им возможность свободно импровизировать в поисках нужных сценических красок; если он время от времени и вмешивался в актерскую игру, то только затем, чтобы дать определенное {265} направление этой свободной импровизации. К режиссерскому показу он почти не прибегал.

Иначе работал Мейерхольд. В ходе репетиции он редко что-либо объяснял актерам или делал какие-нибудь замечания по поводу их игры — он главным образом *показывал*. Шаг за шагом, реплика за репликой, движение за движением он проигрывал за актера данное место роли. Актеру оставалось только повторить. Долго на одном месте Мейерхольд обычно не задерживался: если данная сцена у актера не выходила, режиссер шел дальше, полагая, по-видимому, что нужный результат сам собой родится в ходе дальнейших репетиций.

Но — увы! — мне впоследствии нередко приходилось быть свидетелем того, что нужный результат так и не возникал.

В связи с этим мне вспоминается один эпизод. Работая над «Лесом», Мейерхольд удивительно ярко и интересно показывал различные моменты из роли Несчастливцева.

На одной из репетиций, сидя в зрительном зале, я буквально изнемогал от досады: исполнителю роли Несчастливцева удавалось реализовать из всего, что было показано Мейерхольдом, не больше одной десятой. Эта бледная копия имела так мало общего с гениальным оригиналом, что я испытывал прямо-таки чувство отчаяния. А Мейерхольд между тем не останавливал актера, не делал никаких замечаний, ничего от него не добивался.

Я не выдержал и воскликнул:

— Всеволод Эмильевич, ведь это же совсем, совсем не то, что вы показывали!

— Да, да, совершенно верно! — ответил Мейерхольд. — Не понимает!.. Не понимает!.. — И, подумав, прибавил: — Что поделаешь! У нас нет другого актера на эту роль. Но ничего! Придет время, явится актер, который сыграет, как нужно. Мой замысел когда-нибудь найдет достойного исполнителя.

Мне очень хотелось сказать тогда Мейерхольду: «Всеволод Эмильевич, не сочтите за дерзость, но разрешите мне немного поработать над этой сценой, я попытаюсь приблизить игру исполнителя к вашему чудесному замыслу!»

Этот мой порыв вовсе не был проявлением зазнайства или нескромности! Он был продиктован исключительно безграничной верой в чудодейственную силу тех изумительных приемов психотехники Станиславского, которым научил меня Вахтангов.

Но я ничего не сказал Мейерхольду. Не осмелился. Однако вскоре мне представился другой случай продемонстрировать силу и значение системы Станиславского.

### 4

На одной из первых репетиций «Леса» Мейерхольд подозвал меня к себе и спросил:

— Какую роль вы хотели бы сыграть в этой пьесе?

Я, не задумываясь, ответил:

— Восмибратова.

И тотчас же заметил, что мой ответ несколько озадачил Мейерхольда.

{266} — Вот как! — сказал он и, подумав, добавил: — А не лучше ли вам взять Милонова?

— Нет, — ответил я, — Милонов меня совсем не увлекает. Я хотел бы попробовать Восмибратова.

— Ну что ж, попробуйте, — раздумчиво и неуверенно произнес Мейерхольд. — Эту роль сейчас репетирует другой актер. Но вы ходите на репетиции, запоминайте рисунок, я вас как-нибудь вызову на сцену.

— Спасибо, Всеволод Эмильевич!

— А может быть, все-таки Милонова?

— Нет, Всеволод Эмильевич, если позволите, я буду работать над Восмибратовым.

— Ну, как хотите…

На этом разговор закончился.

Однако очень скоро я понял, какую трудную задачу взвалил на свои плечи.

Дело в том, что для сомнений у Мейерхольда имелись весьма веские причины. Перед ним находился благовоспитанный молодой человек, несколько застенчивый, небольшого роста, худенький, с весьма небогатыми голосовыми средствами, и требовал себе роль Восмибратова.

А Восмибратов представлялся Мейерхольду в виде здоровенного, толстого купчины. Разница, можно сказать, разительная! Особенно меня угнетали мои конечности. Впрочем, ноги — еще ничего: можно на них накрутить портянки и надеть огромные сапоги. А вот что делать с руками? Ведь у Восмибратова должны быть не руки, а лапищи. И я с ненавистью разглядывал маленькие кисти своих рук, которыми до того времени очень гордился.

А тут до меня докатилась еще и довольно обидная острота в мой адрес, сказанная Вл. И. Немировичем-Данченко.

Владимир Иванович, узнав, что я репетирую у Мейерхольда Восмибратова, сказал: «Захава — Восмибратов? Какой же он Восмибратов? Он — Пятибратов!»

Однако делать было нечего — взялся за гуж, не говори, что не дюж. И я начал исправно посещать репетиции и наматывать на ус все, что касалось роли Восмибратова. Все показы Мейерхольда я старался понять в духе привычной для меня школы, раскрыть внутреннюю сущность каждого движения и каждой интонации Мейерхольда, главное — перевести их на язык действия, расшифровать их подтексты и найти такие краски, которые, не будучи внешней копией мейерхольдовских показов, тем не менее по-своему выразили бы то содержание, которое Мейерхольд вкладывал в эти показы.

Но меня мучил вопрос: удовлетворит ли такая игра Всеволода Эмильевича? Проверить свои мечты и замыслы в общении с партнерами я не мог. {267} Работа моя целиком протекала дома, наедине с самим собой. В театре тоже я только внутренне мог проигрывать свою роль, следя критическим оком за игрой другого актера и отчаянно волнуясь при мысли, что Мейерхольд в любую минуту может вызвать меня на сцену и предложить сыграть тот или иной эпизод.

Я отлично понимал, что мой первый выход на сцену явится для меня экзаменом. На каждую репетицию я приходил тщательно подготовленным, собранным, внутренне мобилизованным и думал только о том, чтобы в решительный момент не струсить. Но Мейерхольд меня все не вызывал и не вызывал, и я каждый раз уходил разочарованный и утомленный напрасным ожиданием.

Но вот решительный момент наконец наступил.

Шла репетиция одного из самых знаменитых эпизодов мейерхольдовской постановки «Леса», носившего многообещающее название «*Пеньки дыбом*». Содержание этого эпизода составляли самые невероятные трюки, при помощи которых Несчастливцев с Аркашкой пытались получить у Восмибратова незаконно присвоенные им деньги помещицы Гурмыжской. Чего они только для этого не предпринимали! Они и пугали купца, и стыдили, и угрожали. Аркашка — Игорь Ильинский, сняв штаны, оказывался в лохматом театральном трико с длинным хвостом и, изображая черта, с вилами в руках наскакивал на Восмибратова. Несчастливцев, величественно кутаясь в большой черный плащ, в огромной широкополой испанской шляпе и с бутафорскими орденами на груди, стоя ногами на кресле, бросал свои гневные реплики, в то время как Аркашка бил палкой по железному листу, изображая гром. Все эти средства должны были разбудить чувства чести и достоинства в купце Восмибратове. Им это в конце концов удавалось. Со словами: «Бери на свою совесть, бери сколько хочешь!» — Восмибратов гневно швырял на пол одну за другой толстые пачки бумажных денег. «Я не препятствую, бери!» — приговаривал он, извлекая все новые и новые пачки из недр своего обширного кафтана, из карманов своих широчайших шаровар, а под конец даже из-за голенищ огромных сапог. В результате, на полу вырастала изрядная куча.

Так была поставлена эта сцена Мейерхольдом несколько дней тому назад, и я имел возможность основательно поработать над ней дома. Сегодня же была назначена повторная репетиция этого эпизода. Несмотря на все мое восхищение мейерхольдовским рисунком, я чувствовал, что не все в этом рисунке является до конца оправданным. Особенно искусственным показалось мне то обстоятельство, что все карманы Восмибратова набиты пачками денег. В самом деле: зачем купец будет таскать с собой такой огромный капитал? Про себя я решил, что, если мне доведется репетировать эту сцену, я внесу в нее свои поправки. Какие именно — я представлял себе не очень ясно, но все же какие-то смутные предположения шевелились в моей голове.

С ними я и пришел на репетицию. В театре было холодно, и актеры работали в пальто. Я также сидел в зрительном зале в шубе, причем шуба {268} на мне была совершенно новая (в тот день я надел ее в первый раз). Если принять во внимание, какие тогда были времена, а также мой более чем скромный в то время бюджет, то не трудно будет понять и мое тогдашнее празднично приподнятое настроение.

И вот как раз в тот момент, когда я меньше всего этого ожидал, прозвучала команда:

— Весь эпизод сначала! Роль Восмибратова репетирует Захава! — И, обращаясь ко мне, Мейерхольд спросил: — Захава, можете?

— Да, конечно, Всеволод Эмильевич! — ответил я с готовностью, в то время как сердце у меня ушло в пятки и по спине пробежал противный холодок.

Но делать было нечего, пришлось идти на сцену. Бутафор хотел снабдить меня пачками царских кредиток, но, к его удивлению, я взял всего четыре пачки, а от остальных наотрез отказался.

Началась репетиция. Я с радостью почувствовал, что уже с первыми репликами страх во мне постепенно вытесняется искренним увлечением существом тех задач, которые я наметил для себя дома. Незаметно подошел кульминационный момент сцены, а вместе с ним пришло и его определенное решение. Оно пришло неожиданно для меня самого, как результат творческого подъема. Это был один из тех редких моментов, которые доставляют актерам неизъяснимое наслаждение и остаются потом в их памяти на всю жизнь.

— Я не препятствую, бери! — воскликнул я, с силой бросая на пол толстую пачку денег, и гордо посмотрел на своего обидчика: вот, мол, мы какие! — Бери! Еще бери! — прокричал я опять и, швырнув вторую пачку, снова сделал паузу, как бы говоря: знай наших! — Ах, вам и этого мало?!. Еще бери! — полетела третья пачка, за ней четвертая…

И все!.. Больше денег у меня не было. Что же делать? Не долго думая, я снял с себя свою новую шубу, двумя руками высоко поднял ее над головой и швырнул на пол с такой силой, что с плохо подметенной сцены высоко взвился плотный столб густой пыли:

— На, бери!!!

В зрительном зале послышался одобрительный смех. Я разошелся еще больше. Вслед за шубой полетел и мой пиджак. Потом, усевшись на пол, я снял один за другим воображаемые сапоги (ведь репетиция шла без костюмов), поднялся на ноги и швырнул поочередно оба воображаемых сапога к ногам своих партнеров: «На, бери!» Потом скомандовал своему сыну: «Садись!» Коваль-Самборский, игравший Петра, быстро схватил мое намерение и, опустившись на землю, высоко задрал ноги. Я стащил и с него воображаемые сапоги и отправил их в общую кучу: «На, бери!» — И когда отдавать уже стало нечего, ударил себя кулаком в грудь и, широко расставив руки, победоносно заявил: «Вот я какой человек!»

— Захава, хоррр‑шо! — донеслось до меня из зрительного зала резкое, характерное мейерхольдовское {269} восклицание. А когда репетиция окончилась, Всеволод Эмильевич, обращаясь к актерам, сказал:

— Не то удивительно, что Захава хорошо сыграл эпизод, а то удивительно, что он новую шубу не пожалел.

### 5

Премьера «Леса» состоялась 19 января 1924 года и, как известно, имела грандиозный успех. До самого конца сезона спектакль шел почти ежедневно и всегда при переполненном зрительном зале.

Публика принимала спектакль очень активно: частые взрывы смеха, аплодисменты, вызовы режиссера среди действия, мелькающие в зрительном зале носовые платки в трогательных местах, — все это говорило об огромной силе воздействия.

Особенным успехом пользовался знаменитый «эпизод с гармошкой». Под таким названием приобрела широкую известность чудесная лирическая ночная сцена между Петром и Аксюшей. В этой сцене Петр, ведя печальный диалог с любимой девушкой, время от времени наигрывал на гармошке задушевную, грустную мелодию старинного вальса «Две собачки». Сочетание текста с удачно найденной музыкой рождало эффект необычайной силы: мало кто в зрительном зале удерживался от слез. И я не помню ни одного спектакля, чтобы после этого эпизода Мейерхольда настойчиво не вызывала взволнованная публика.

Помимо эпизода с гармошкой большой успех имела и другая сцена Петра с Аксюшей, которую влюбленные молодые люди вели, то и дело высоко взлетая в воздух на стоявших посреди сцены «гигантских шагах»; с не меньшим успехом шел и эпизод «Пеньки дыбом», а также финальные сцены спектакля.

Резкие, негодующие голоса людей, решительно не принимавших спектакль, тонули в бурных реакциях зрительного зала, покоренного дерзновенным гением Мейерхольда. К сожалению, как раз голоса ненавистников этого спектакля приобрели в дальнейшем неограниченный приоритет в советском театроведении. Они объявили мейерхольдовский «Лес» наиболее типичным образчиком воинствующего формализма и ярчайшим примером варварского обращения с классическим наследием. Они замалчивали огромное значение положительных сторон этого спектакля в развитии советского театрального искусства.

Наивно было бы говорить о безупречном совершенстве этой постановки Мейерхольда, об отсутствии в ней следов творческих заблуждений, внутренних противоречий, всякого рода излишеств и преувеличений. Все это в нем было, и в немалом количестве.

Но окончательный приговор над художественным произведением должен определяться не отсутствием в нем недостатков, а наличием достоинств, их размером, характером и значением. А достоинства этого спектакля, {271} если рассматривать его в историческом аспекте, то есть учитывая потребности и особенности восприятия зрителей середины 20‑х годов, поистине огромны.

Главное его достоинство — его *современность*. Мейерхольд этим спектаклем попал в самую точку, «в жилу», в сердцевину внутренних потребностей зрительного зала того времени. Он угадал самую суть этих потребностей, он ответил на невысказанные запросы, на неосознанные желания широкой зрительской массы.

И право же, нужно совсем не уважать эту зрительскую массу, чтобы при столь необычайном успехе, обвинять спектакль не больше и не меньше, как в безыдейности! А так именно и поступили враги мейерхольдовского «Леса». Они утверждали, что в спектакле нет идейного содержания, что Мейерхольд якобы выхолостил социальное содержание пьесы, что он обеднил образы, превратив их в жалкие схемы, лишил их бытовой правды и психологической многогранности, заменил все это бесчисленными трюками и эстрадными номерами и, превратив, таким образом, глубокую комедию великого драматурга в ярмарочно-балаганное представление, привел ее, как они выражались, «к деидеологизации».

Да, Мейерхольд действительно пользовался в этой постановке, между прочим, и приемами народного балагана. Но что в этом плохого? Устанавливая основные принципы спектакля, он ссылался еще и на традиции испанской драмы, приводил в пример также и некоторые приемы китайского театра — словом, брал отовсюду, где находил для себя подходящий материал, с помощью которого он надеялся выразить то, что ему хотелось.

Во внешнем оформлении Мейерхольд действительно отказался от каких-либо средств сценической иллюзии. Но он сделал это в твердой уверенности, что зритель сам создаст в своем воображении нужную действительность. Он был убежден, что для этого достаточно небольшого количества, как он выражался, «бросков», то есть намеков, возбудителей фантазии зрителя, — таких, например, как гигантские шаги, висящая в воздухе дорога, голубятня, развешанное белье, беседка и т. п.

Нельзя не согласиться, что Мейерхольд довольно непочтительно обошелся с композиционным построением комедии Островского и проявил известное режиссерское самоуправство, разделив непрерывное действие четырех актов пьесы на тридцать три небольших эпизода, перетасовав при этом часть эпизодов таким образом, что первый и второй акты как бы вошли друг в друга.

Однако сделал он это не из озорства и не из желания утвердить свое право на режиссерский каприз или произвол, а под воздействием страстного своего увлечения пушкинским призывом к реформе русской драмы в духе шекспировского театра.

Мейерхольду нужно было наглядно доказать преимущества большой шекспировской формы перед традиционной формой буржуазной драмы, убедить в этих преимуществах при помощи наглядного эксперимента.

Мейерхольд разработал в своей постановке особый прием, получивший название «игры с вещью». Хотя Мейерхольд в «Лесе» и злоупотреблял несколько этим приемом, все же в ряде случаев он с его помощью достигал удивительных эффектов в плане нового, совершенно неожиданного раскрытия внутреннего смысла ряда сцен, кусков, реплик и даже отдельных образов. Прием этот очень быстро нашел себе признание в режиссерской {272} среде, и теперь почти нет спектакля, где бы в той или иной степени он не применялся, хотя очень немногие режиссеры отдают себе отчет в его первоначальном происхождении.

Важно установить, что все находки Мейерхольда в процессе работы над «Лесом», все приемы, достижения и даже ошибки — все это было *подчинено одной общей идее, одной определенной дели или, употребляя термин Станиславского, одной сверхзадаче*.

В чем же эта сверхзадача заключалась?

Центром спектакля Мейерхольд сделал Аксюшу. В ней подчеркнул он такие черты, как страстность и решительность, смелость и свободолюбие. Достиг он этого при помощи приема, о котором мы упомянули выше, говоря об «игре с вещью».

Аксюша в спектакле Мейерхольда — человек труда. Ее видели то катающей белье, то развешивающей это белье во дворе усадьбы, то накрывающей на стол для приема гостей — казалось, она ни минуты не посидит спокойно. А если и выберется свободная минутка, то она и ее заполнит энергичным, радостным движением в азартном вольном полете на гигантских шагах… Чудесная девушка!.. И то, что она, разговаривая с Булановым, стремительно двигалась по сцене, развешивая белье и небрежно отвечая ему через плечо, только ярче выражало ее презрение к Буланову и увеличивало симпатию к ней советского зрителя. Когда же она, ведя разговор с Гурмыжской, бросала ей резкие, короткие реплики, катая в это время белье и стуча скалкой по столу, то мы понимали, что она действительно имеет право гордиться тем, что, работая с самого раннего детства, «ни разу не поклонилась, не протянула руки богатым родственникам».

Ни на одну минуту мейерхольдовскую Аксюшу не покидало сознание своего достоинства и внутренней свободы. Это главным образом и радовало тогдашнего зрителя.

Однако некоторые критики утверждали, что это противоречит Островскому. Говорили, что у Островского Аксюша вовсе не протестантка, не смелая бунтарка, как у Мейерхольда, а только маленький человек, стремящийся устроить свое небольшое личное счастье.

Но разве героини Островского — Катерина, Варвара, Параша, Кручинина — «маленькие люди»? Они прежде всего гордые люди. И это прекрасно понял Мейерхольд.

Именно такое свое понимание он и положил в основу спектакля, сверхзадачей которого сделалось таким образом *стремление увлечь зрителя красотой и силой живущего в русском народе свободолюбия*. Именно это вычитал Мейерхольд в комедии Островского. Именно это, казалось ему, должно сделать спектакль современным, ответить внутренней потребности тогдашнего зрителя. И он не ошибся.

Именно за это и награждал широкий зритель своими горячими аплодисментами создателя спектакля. Смехом победителя смеялся он над сатирическими масками своих побежденных классовых врагов и горячо сочувствовал тому страстному протесту, который то и дело прорывался в поведении мейерхольдовской Аксюши и уже совсем открыто звучал в дерзких выходках Геннадия Несчастливцева и Аркашки.

{273} Итак, самое тяжкое обвинение — обвинение в безыдейности самым решительным образом приходится отвергнуть.

Таким же несправедливым является и обвинение Мейерхольда в сознательном упрощении образов, в их нарочитой плакатности, в примитиве. Упрощение, несомненно, имело место, но оно вовсе не было преднамеренным. Мейерхольд совсем не стремился к нему, оно возникало помимо его воли. Причина заключалась в неспособности многих актеров выполнить задания постановщика. А постановщик не владел инструментом, при помощи которого он мог бы добиться от актеров более значительных результатов. Сложившееся у Мейерхольда предубеждение против системы Станиславского, которую он как следует и не знал, мешало ему воспользоваться кратчайшим и наиболее верным путем к достижению задач подлинного реалистического искусства. Ведь если бы актеры хоть наполовину выполняли задания Мейерхольда, его «Лес» был бы настоящим чудом. Впрочем, это относится и ко многим другим его постановкам.

Мейерхольд, как известно, стремился в «Лесе» к сатирическому заострению образов. Но разве это плохо? Разве его требование, чтобы актер был адвокатом или прокурором того, кого он играет, не перекликается с принципом Н. Г. Чернышевского, утверждавшего, что художник должен произносить приговор над изображаемой действительностью?

А то, что сатирическое заострение образов подчас выражалось в спектаклях Мейерхольда в грубом нажиме и переигрывании, это следует считать не столько виной Мейерхольда, сколько его бедой.

Мейерхольд вовсе не отвергал реализм. Он искренне к нему стремился. Но путь, которым он шел, не всегда приводил его к желаемой цели.

Актерских «переживаний» он тоже не отрицал, но на первый план выдвигал не внутренние процессы в сознании актера, а его физическое движение на сцене, полагая, что выполнение определенных движений вызовет и соответствующие внутренние процессы.

На этом принципе Мейерхольд построил свой метод, известный под именем «биомеханики». Некоторые склонны отождествлять биомеханику Мейерхольда с «методом физических действий» Станиславского. Правда, некоторого сближения позиций здесь отрицать не приходится, но это все же только сходство, а не тождество. Ибо имеется и существенное различие.

Заключается оно в том, что у Мейерхольда речь идет о физическом *движении* человека, а у Станиславского о физическом *действии*, а с понятием «действие», в отличие от понятия «движение», всегда связано представление о *цели*, то есть о процессах, происходящих в сознании, в психике человека[[35]](#footnote-36).

Метод Мейерхольда механистичен, он отрывает физическую сторону человеческой жизни от психической, от процессов, происходящих в сознании человека. Система Станиславского исходит из признания неразрывного единства физического и психического, опирается на принцип органической целостности человеческой личности.

Но если использовать биомеханику не как творческий метод, а только как систему тренировочных упражнений в области сценического движения, то она способна приносить известную пользу.

{274} Не случайно мейерхольдовская биомеханика лежит теперь в основе преподавания курса сценического движения во всех советских театральных учебных заведениях, включая и школу-студию МХАТ. Как метод актерского тренажа она вошла в число тех ценностей мейерхольдовского наследия, которые вросли в повседневную практику советского театра и участвуют теперь в создании его будущего. Правда, об источнике этих ценностей теперь мало кто помнит. Но тем больше оснований громко об этом заявить.

### 6

Вслед за «Лесом» я оказался свидетелем и участником еще двух мейерхольдовских постановок: «Д. Е.» и «Учитель Бубус».

«Д. Е.» — это, в сущности говоря, не пьеса. Это, скорее, политическое обозрение, своего рода ревю или агитационный скетч, составленный из почти ничем не связанных между собой коротких эпизодов по материалам двух романов: «Трест Д. Е.» И. Эренбурга и «Туннель» Б. Келлермана.

Идейный замысел спектакля построен был на противопоставлении гнилой, разлагающейся «цивилизации» Запада полной здоровья, спокойной уверенности и бодрости молодой культуре Советской республики…

Сенсационным в этом спектакле явилось его внешнее оформление. Движущиеся стены — этого еще в театре никогда не было! Впрочем, мало сказать — движущиеся, иногда это были стремительно несущиеся, бешено несущиеся по сцене огромные деревянные щиты.

Их было штук восемь. Внешним своим видом они напоминали стены товарных вагонов: были сделаны из такого же мелкого теса и окрашены в точно такой же темно-красный цвет. Двигались они на роликах. Катили их бежавшие сзади невидимые публике рабочие или актеры. Стены эти как бы сами собой съезжались и разъезжались, соединяясь в самые разнообразные комбинации, создавая мгновенно то или иное место действия: улицу, кафе, парламент, спортивное поле, — словом, все, что требовалось по ходу спектакля. Но функция этих движущихся стен не ограничивалась только тем, чтобы быстро менять места действия, — она заключалась еще и в том, чтобы, сочетаясь с подвижным светом, сообщать всему спектаклю стремительность, ритм, темп, динамику. Даже грохот, с которым катились по сцене эти стены, определенным образом воздействовал на зрителя.

Особенно эффектно была поставлена сцена погони. Человек, убегавший от своих преследователей, бежал с первого плана сцены в глубину. В это время с обеих сторон, слева и справа, навстречу друг другу стремительно мчались две стены. Убегавший должен был проскользнуть между ними в тот момент, когда они сходились настолько, что между ними оставалась только узкая щель. После этого стены, перекрывая одна другую, скрывали на одно мгновение беглеца от зрителя, а когда через секунду между щитами снова образовывалось пространство, беглеца уже не было, он исчезал неизвестно где — получалось, что стены в своем стремительном движении как бы слизывали его со сцены, и пораженный зритель громко выражал свой восторг. Эффект был необычайный. А между тем трюк этот в техническом отношении был необыкновенно прост: убегавший, проскользнув между щитами и будучи на мгновение скрыт ими от {275} зрителя, делал резкий поворот в сторону и, спрятавшись за одним из щитов, убегал вместе с ним за кулису — вот и все!

Образы в этом спектакле строились в двух планах: принадлежавшие к буржуазному миру трактовались в плане острого социального гротеска — это были театральные маски; советские же персонажи — люди социалистического мира — игрались просто и естественно, в плане строгого жизненного правдоподобия.

Так как действующих лиц было очень мало, актеры играли по нескольку ролей, причем некоторым актерам, как, например, Эрасту Гарину, приходилось почти моментально превращаться из одного персонажа в другой и при этом несколько раз подряд. Эту мгновенную трансформацию Гарин осуществлял с большим мастерством.

Мне в этом спектакле поручены были две роли: председателя французского парламента и английского лорда. Роль председателя мне очень нравилась, а от второй роли, когда спектакль уже пошел, я всячески старался избавиться, что в конце концов мне и удалось.

Дело заключалось в том, что по ходу фантастического сюжета спектакля Англия переживала социальную катастрофу, в результате которой в стране наступал страшный голод. И я в качестве одичавшею от голода английского лорда должен был в огромном котле, стоявшем посреди сцены, варить суп из мяса другого лорда. При этом я должен был помешивать этот суп большим половником и время от времени пробовать его, выражая при этом явное удовольствие.

Однако я, несмотря на все мои старания, решительно никакого удовольствия не испытывал. Наоборот, когда я подносил ко рту ложку с этим страшным варевом, меня начинало слегка поташнивать. Мне казалось при этом, что и зрители испытывают такое же чувство физиологического отвращения, что, по моему убеждению, находилось в резком противоречии с задачами искусства и с законами эстетического восприятия.

Вот почему я обратился к Мейерхольду с настоятельной просьбой освободить меня от этой роли. Объяснять ему истинную причину моей просьбы я не стал, а сослался на то, что роль мне не удалась.

Роль же председателя французского парламента, наоборот, несмотря на свои малые размеры (всего один небольшой эпизод), доставила мне немало радостей.

По пьесе, я должен был руководить заседанием парламента. Режиссер вооружил меня двумя звонками: маленьким колокольчиком и большим колоколом. Когда шумели депутаты, сидящие на правых скамьях, я обязан был приветливо им улыбаться и звонить в маленький колокольчик; когда же шум возникал среди левых депутатов, я должен был, грозно на них взирая, пользоваться большим колоколом. Если не считать нескольких реплик, то в этом, в сущности говоря, и заключалась вся моя роль.

Я овладел двумя заказанными мне противоположными отношениями — к левым одним, к правым — другим, нашел средства выражать эти отношения и соответствующую характерность: жестикуляцию, манеру держаться, величественную осанку. Роль мне удалась.

Убедившись, что публика меня принимает, я отважился на довольно серьезный эксперимент. Мне стали мешать эти разные по размерам председательские звонки, я понял, что они призваны играть за меня или {276} *вместо* меня. Ведь их назначение — выражать различное отношение председателя парламента к различным политическим группировкам. Но зачем же тогда нужна моя игра? Нет, я не хочу, чтобы за меня играли вещи! Я актер, и сумею сам *актерскими средствами* выразить все, что нужно. Тем более, что, с точки зрения жизненной правды, эти звонки фальшивы. Ведь зритель прекрасно знает, что ни в одном парламенте мира председатель не пользуется двумя разными по размерам звонками. И такого огромного звонка, какой мне дан, чтобы останавливать левых депутатов, тоже в парламентах не бывает. Эти два звонка — примитивная аллегория. Для нее не нужен актер — живой человек. Для нее вполне достаточно было бы куклы. А я — живой человек! Я — актер! Я способен выразить сатирическую мысль полнее, богаче по краскам, ярче и убедительнее, чем это сделала бы самая лучшая марионетка, вооруженная хотя бы десятью звонками.

Наконец я не выдержал и решил произвести опыт. На одном из спектаклей, когда Мейерхольда не было в театре, я сунул большой звонок под кафедру, за которой торжественно восседал, и начал орудовать одним маленьким звоночком.

Эксперимент вполне себя оправдал. Публика принимала мою игру не только не хуже, чем когда я действовал двумя звонками, но даже значительно лучше. Все последующие спектакли я играл по-своему. Дежурившие на спектаклях ассистенты Мейерхольда угрожали мне гневом Мастера и всевозможными карами, но я стоял на своем. Наконец, однажды Мейерхольд оказался во время этой сцены в зрительном зале. Я ждал грозы. Но грозы не последовало. Мейерхольд промолчал. Я боялся, что он после этого изменит ко мне свое отношение. Но и этого не случилось: он по-прежнему был ласков и доброжелателен.

Третьим спектаклем, в котором я играл у Мейерхольда, был «Учитель Бубус» А. Файко. В этой пьесе мне была поручена одна из ведущих ролей — роль крупного европейского негоцианта ван Кампердафа.

Политический смысл пьесы Алексея Файко сводился к попытке сатирического разоблачения идейных позиций прекраснодушной, но дряблой и трусливой мелкобуржуазной интеллигенции, с ее абстрактным гуманизмом, неопределенностью политических позиций, соглашательством и склонностью к внешне эффектной, по существу, совершенно пустой политической декламации. Носителем всех этих качеств в пьесе был сам учитель Бубус.

Непритязательная, но веселая пьеса Файко была написана в жанре легкой комедии или, как утверждали некоторые критики, политического фарса. Мейерхольд же стремился создать спектакль большого идейно-политического масштаба и старался расширить тематику пьесы при помощи театральных средств.

Условное «вещественное оформление» спектакля было необычным. Сцена была обрамлена полукруглым занавесом, составленным из подвешенных вплотную бамбуковых шестов. Действующие лица могли выйти из-за кулис в любом месте, раздвинув эти шесты, которые, постукивая друг о друга, создавали своеобразный звуковой эффект. В центре сцены бил настоящий фонтан.

Над всем этим бамбуковым оформлением возвышалась большая раковина, где помещался рояль и сидел пианист, в распоряжении которого {277} находилась партитура, составленная из произведений Шопена и Листа. Музыка в этом спектакле звучала непрерывно, сопровождая действие, наподобие того, как это делалось когда-то в немом кинематографе; словесный материал пьесы, таким образом, становился своего рода речитативом, а движения актеров строго подчинялись определенному музыкальному ритму.

В основу актерского исполнения был положен особый прием, который Мейерхольд назвал «предыгрой». Заключался он в том, что актер должен был при помощи мимической игры подготовлять зрителя к восприятию того или иного сценического положения.

Нового в этом приеме, в сущности говоря, ничего не было. Сам Мейерхольд, объясняя его актерам, ссылался обычно на знаменитую мимическую паузу А. П. Ленского в роли Бенедикта («Много шума из ничего» Шекспира).

Новым в данном случае было возведение этого приема в ранг особого принципа, которому должна была подчиниться актерская игра на протяжении всего спектакля. Но это привело к злоупотреблению приемом. Было утрачено чувство меры, и спектакль оказался перегруженным мимическими паузами. И хотя каждая из этих пауз в отдельности была очень интересна и выразительна, результат в целом оказался резко отрицательным. Спектакль шел в чрезмерно замедленном темпе. Обилие мимических пауз сообщало актерской игре какую-то ложную многозначительность. То и другое никак не вязалось с жанром пьесы, и легкая комедия Файко трещала по всем швам под тяжестью театральных приемов: великолепное внешнее оформление из индийских бамбуков, музыка Шопена и Листа, актерская «предыгра» — все это усложняло и отяжеляло пьесу, превращенную Мейерхольдом в предлог для режиссерских изысканий.

Был в этом спектакле и еще один существенный недостаток. Во всяком случае, я тогда его остро чувствовал. Мне казалось, что в этой работе у Мейерхольда появились рецидивы его дореволюционных эстетских увлечений.

Впрочем, уже и в «Д. Е.» были подобные моменты. Здесь же, в «Бубусе», их оказалось гораздо больше, и обнаруживали они свою сомнительную природу ярче и отчетливее.

Речь идет о таких моментах, когда театр, сатирически изображая различные проявления морального разложения в буржуазном обществе, начинает вдруг смаковать их с плохо скрытым удовольствием. В этом случае вместо сатиры получается нечто прямо ей противоположное.

Так мне запомнился, например, в «Д. Е.» тщательнейшим образом, со всеми подробностями разработанный танец, для которого эпитет «эротический» был бы слишком скромным.

На репетициях «Бубуса» нельзя было не восхищаться умением Мейерхольда выжимать все, что только можно выражать, из таких аксессуаров салонного спектакля, как цилиндр, трость, веер, перчатки, цветок… Пластикой, связанной с элементами светской парадной одежды — такими, как Фрак, смокинг, плащ, — Мейерхольд владел в совершенстве. Само по себе это великолепно. Дурно было то, что все это в какие-то моменты превращалось в самоцель, становилось предметом любования.

Невольно вспоминался изысканнейший ультрадекадентский портрет Мейерхольда работы художника Григорьева, где Мейерхольд изображен {278} во фраке, цилиндре и белых перчатках в какой-то странно изломанной позе. Вспомнил я также Мейерхольда в роли лорда Генри в дореволюционном кинофильме «Портрет Дориана Грея». И мне казалось теперь, что на репетициях «Бубуса» Мейерхольд не без удовольствия погружался в тот мир, от которого хотел оторваться, который презирал и стремился развенчать. Таково одно из многих противоречий в творчестве этого удивительного художника!

«Учитель Бубус» — неудачная постановка Мейерхольда, точнее сказать — провал. И все же этот лабораторный эксперимент принес актерам существенную пользу.

Участвуя в нем, они могли многому научиться, многое понять в технологии своего искусства.

Все это я испытал на самом себе. Действуя на сцене под музыку, я укреплял и развивал в себе чувство ритма, приобретал способность добиваться точного пластического рисунка, четкости движений; стремясь овладеть приемом «предыгры» и концентрируя для этого свое внимание на мимической стороне актерской техники, я глубже познавал законы этой техники и учился быть выразительным без слов.

На одной из последних репетиций Мейерхольд сказал:

— Захава — биомеханический актер.

В его устах это была наивысшая похвала. Я возразил:

— Позвольте, Всеволод Эмильевич, но ведь я совсем не учился биомеханике!

— Это не важно! — ответил Мейерхольд. — Вас научил Вахтангов. Каким путем — это все равно. Важно, что мы добиваемся одного и того же.

Я торжествовал: мне удалось понравиться Мейерхольду, ни в чем не изменяя Вахтангову. Иначе говоря: ни в чем не изменяя *методу Станиславского в вахтанговской его интерпретации*. Этого именно я и добивался.

### 7

То, что я получал от Мейерхольда, казалось мне настолько ценным и важным, что во мне все больше и больше росло желание добиться такой же возможности творческого общения с Мейерхольдом и для всего коллектива вахтанговцев. В конце концов это мне удалось: Мейерхольд стал время от времени наведываться в уютный зеленый особняк на Арбате, где помещалась Третья студия. Ему обычно подсовывали какую-нибудь сцену из готовящегося спектакля, и к концу репетиции она приобретала отчетливые следы опытной руки большого мастера.

Нужно сказать, что отношение Мейерхольда к Третьей студии было поистине трогательным. Казалось, что Мейерхольд носит в себе как бы чувство нравственной обязанности, своего рода творческого и морального долга по отношению к Вахтангову и его ученикам.

А Студия Вахтангова после смерти своего руководителя переживала период в высшей степени тяжелый. После неудачной постановки в 1924 году гоголевской «Женитьбы» возникал даже вопрос о ликвидации Третьей студии, и Мейерхольд активно помогал вахтанговцам отстоять свое право на самостоятельное существование.

{279} Интересно при этом отметить, что в Вахтанговской студии Мейерхольд работал несколько иначе, чем в своем собственном театре. Здесь он чувствовал себя как бы заместителем Вахтангова и старался поэтому работать не по-мейерхольдовски, а по-вахтанговски. И это ему удавалось. Он почти не выходил на сцену. Очень мало показывал. Сидя за режиссерским столиком в зрительном зале, он оттуда подбрасывал исполнителям свои замечания и *советы*.

В своем театре Мейерхольд не мог бы так работать — его актеры к этому методу не были приучены. И мне со стороны отчетливо было видно, что возможность работать этим необычным для Мейерхольда способом доставляла ему немалое удовольствие.

В результате между Мейерхольдом и вахтанговцами постепенно выросла большая творческая дружба, и когда стало известно, что Мейерхольд мечтает о постановке пушкинского «Бориса Годунова», то уже не трудно было уговорить его попытаться осуществить свою мечту с коллективом Третьей студии. Мне поручено было помогать Мейерхольду в качестве ассистента.

Еще до встречи с актерами Мейерхольд несколько раз беседовал со мной о плане постановки.

Первую беседу он сразу же начал с вопроса об оформлении спектакля. И тут же на клочке бумаги набросал схему той конструкции, которая, по его мысли, должна лечь в основу декоративного оформления. Он предполагал, что эта конструкция будет состоять из двух длинных, довольно узких станков, или, как он их назвал, — «тротуаров», расположенных один за другим параллельно рампе. Первый станок должен был находиться на расстоянии одной трети глубины сцены, а второй, значительно более высокий, на расстоянии двух третей глубины.

Пространство между полом сцены и первым тротуаром, а также между самими тротуарами должны были заполнить особым образом обработанные наклонные плоскости, призванные играть чисто декоративную роль. Предполагалось, что действие будет происходить только на тротуарах, которые в отдельных сценах могут связываться друг с другом лесенками, {280} лежащими на соединяющей тротуары наклонной плоскости, и, таким образом, действующие лица смогут переходить с одного тротуара на другой.

Далее: предполагалось, что в щели между тротуарами и наклонными плоскостями будут снизу подаваться архитектурно-декоративные детали для отдельных сцен, такие, как стенка, забор, арка, дверь, окна и т. п. Имелось в виду также, что в этих щелях будут появляться и люди, причем предполагалось, что зритель будет их видеть иногда только до пояса, а иной раз — даже одни только головы. При помощи такого приема Мейерхольд рассчитывал разрешить массовые сцены с очень ограниченным количеством участников.

Впоследствии он говорил художнику спектакля С. П. Исакову, что действующие лица в этом оформлении приобретут такую же четкость и выразительность, как человеческие фигуры на офортах Жака Калло.

Поверхность наклонных плоскостей, соединяющих тротуары, Исаков предложил обработать под старинный пергамент, и Мейерхольд с этим согласился.

Предполагалось, что действие пьесы будет протекать совершенно непрерывно, так как перемены декораций будут очень несложными и их можно будет осуществлять при открытом занавесе на глазах публики.

Мейерхольд утверждал, что режиссерские неудачи, неизменно сопровождавшие до сих пор постановки «Бориса Годунова», объясняются главным образом громоздкостью сложного натуралистического оформления, всегда неимоверно отяжелявшего спектакль и замедлявшего его темп, в то время как все построение пушкинской трагедии, ее стиль и характер требуют необычайной легкости и стремительности.

У меня сохранились очень краткие конспективные записи моих предварительных бесед с Мейерхольдом. Они отчетливо свидетельствуют о том, что вопросу о ритме спектакля Мейерхольд придавал первостепенное значение. Он говорил, что ритм в этом спектакле должен быть «быстро-стремительным», и настойчиво рекомендовал мне тщательно изучить, как он выражался, «общий склад» пьесы или ее «музыкальную конструкцию». Он говорил: «Запретите себе наблюдать статику, наблюдайте только динамику!» И объяснял: «Овладеть материалом Пушкина можно только, ища в темпах».

Говоря о процессе создания режиссерской экспликации, Мейерхольд рекомендовал: «Прежде чем пускать в ход свою фантазию, прежде чем начать что-нибудь сочинять, нужно сначала обуздать свою фантазию, ибо самое опасное, если она начнет капризничать». Он говорил: «Нужно создать самоограничение, создать план. Для этого некоторое время следует заниматься нащупыванием путей, прежде чем получишь право сказать: “Теперь мне дозволено начать стройку”».

На вопрос, когда же художник может, наконец, приступить к практической работе, Мейерхольд отвечал одним словом: мысль! Он говорил: «*У режиссера должна родиться мысль*». И мимоходом замечал: «Вздор, когда говорят: ему легко, потому что он талантлив! Приемы создаются в результате учебы, навыков, тренировки. А то, что руководит в момент организации работы (Мейерхольд намеренно избегал слова “творчество”), — это мысль». И восклицал: «Нет талантливого и неталантливого, есть умное и глупое! “Прометей” Скрябина есть результат находящейся в постоянном движении мысли!»

{281} «Отдельные части, — говорил Мейерхольд, — произведут впечатление только тогда, когда они спаяны между собой. Что является цементом? Опять-таки мысль. Когда обнаруживается наличие “задней мысль”, это хорошо»[[36]](#footnote-37).

«Неправильно начинать с частей, — утверждал Мейерхольд, — нужно сначала охватить общее. Можете все ремарки зачеркнуть, но конструкцию пьесы знать вы обязаны».

Мейерхольд, не уставая, повторял: «Мысль, программа, идея, тенденция…» В моем блокноте записан еще и такой его афоризм: «Постановка — это задание в области мысли, которое я осуществляю всеми способами, свойственными театру».

Итак, мысль и ритм — вот что на первый план выдвигал Мейерхольд. Я не видел здесь никакого противоречия с тем, чему я учился у Вахтангова. Но это была теория. Практика, однако, не вполне с ней совпадала. Я спрашивал Мейерхольда: какая же мысль будет положена в основу постановки «Бориса»? Но отчетливого ответа не получал. Я только чувствовал, что в пушкинской трагедии ему в высшей степени импонировал образ Самозванца. Он не только восхищался им, как великолепным созданием пушкинского гения, но и в социально-историческом плане рассматривал его как лицо положительное. Несмотря на весь свой авантюризм, Самозванец казался ему носителем исторически-прогрессивной миссии.

Основные роли распределены были следующим образом: Борис Годунов — Б. В. Щукин, Самозванец — В. И. Москвин, Пимен — А. Д. Попов, Шуйский — И. М. Толчанов, Мисаил — В. Г. Кольцов, Варлаам — О. Н. Басов. Роль Марины Мнишек репетировали А. А. Орочко, Ц. Л. Мансурова и В. Г. Вагрина. Первая репетиция ярко живет в моей памяти.

{282} За длинным столом чинно расселись исполнители. Сзади них устроились незанятые в пьесе актеры. Во главе стола — Мейерхольд.

Началась читка по ролям. Боже мой, какой это был невероятный зажим! Со страху ли перед Мейерхольдом, от благоговения ли по отношению к Пушкину, от робости ли перед стихотворным текстом или же по всем этим причинам сразу, но читать актеры начали так тихо, так невнятно, так неразборчиво, что никто ничего не понимал.

Некоторое время Мейерхольд терпел. Потом стал вставлять замечания, касающиеся отдельных моментов трагедии, преимущественно критического характера в адрес Пушкина: он отмечал места, которые считал у автора не особенно удачными. Этим он хотел снять то религиозное благоговение, которое превращало читку пьесы в какое-то полумистическое радение.

Беседуя с актерами об образах, Мейерхольд выдвинул принцип, который он назвал «парадоксальным подходом». Состоял он в том, что делались всякого рода предположения, касающиеся образов и отдельных сцен, резко противоположные общепринятым взглядам или тому, что само собой напрашивается в первый момент. В этом Мейерхольд видел средство преодоления рутины. Он говорил актерам: «Не надо при этом бояться конфликта, который первоначально возникает между нами и текстом»[[37]](#footnote-38).

Мейерхольд резко критиковал обычный способ изображения на сцене персонажей русских исторических пьес. Он говорил, что все эти цари и бояре, как правило, выглядят на сцене не живыми людьми, а куклами, — кажется, что их шубы и кафтаны приросли к телу, и уже нет никакой возможности раздеть их или вообразить себе голыми. «Нужно подсмотреть Бориса в щелочку, когда он в бане!» — восклицал Мейерхольд.

После первой читки по ролям Мейерхольд занялся сценой у фонтана. Сделанные мною пометки в режиссерском экземпляре дают некоторое представление о трактовке Мейерхольдом этой сцены. Исполнителю роли Самозванца он говорил:

«Чтоб не было человека, специальность которого любовные сцены».

«Хотя он и осуществляет любовную сцену, но он человек».

«Никаких любовных речей!»

«Категорически воспрещается тремоло».

«Через красоты стиха, не смакуя их».

Декорация этой картины должна была представлять собой сооружение, состоящее из куска каменной ограды с вделанными в нее резервуаром и львиной мордой. Предполагалось, что из львиной пасти будет струиться вода. «Вот и фонтан!» — говорил Мейерхольд. Марину Мнишек он вооружил веером, а потом заменил его стеком.

Самозванец выходил слегка вразвалку, всем своим видом подчеркивая полную независимость, и держал в руке горсть слив. «Ведь дело происходит в саду. Мог же он мимоходом сорвать несколько слив», — оправдывал Мейерхольд свою выдумку. Выйдя на сцену, Самозванец осматривался и в это время попеременно то бросал себе в рот новую сливу, то энергично выплевывал косточку. Это занятие он не прекращал и на первых фразах своего монолога.

{283} Получалось, примерно так:

Вот и фонтан *(плюнул косточку)*; она сюда придет *(бросил в рот сливу)*.  
Я, кажется, рожден не боязливым *(плюнул)*;  
Перед собой вблизи видал я смерть *(бросил в рот сливу)…*

И так далее.

«Он же хулиган!» — говорил Мейерхольд, и действительно, перед нами возникал образ бравирующего своей лихостью и удальством озорного парня, которому, что называется, «море по колено».

То, что это только бравада, а не настоящее мужество, выяснялось немедленно. Со словами: «Что значит сей неодолимый трепет?» — Самозванец вглядывается в темноту:

Иль это дрожь желаний напряженных?  
Нет, — это страх.

И он неожиданно вскакивал на ограду и, уже сидя там, продолжал:

… День целый ожидал  
Я тайного свидания с Мариной…

А перед самым выходом Марины он, по указанию Мейерхольда, делал паузу, обозначенную в экземпляре ремаркой: «*Медленный поворот, зачарован стуком ее каблучков*». Когда же из-за кулис Раздавался ее шепот: «Царевич!» — Самозванец, сказав реплику: «Она!.. вся кровь во мне остановилась», — по команде Мейерхольда: «Гоп!» — перемахивал через ограду. И когда Марина наконец появлялась, на сцене никого не было. Беспомощно оглядываясь вокруг, Марина спрашивала: «Димитрий! Вы?» — и тогда над оградой возникала голова Самозванца со словами: «Волшебный, сладкий голос!» В ходе дальнейшей сцены Самозванец сначала усаживался на ограде, потом, постепенно смелея, перебрасывал ноги и, наконец, спрыгивал вниз.

{284} «Часы бегут, и дорого мне время», — говорила Марина, и весь последующий ее монолог должен был идти под знаком режиссерской ремарки: «*Темп. Установка на согласные*».

А против монолога Самозванца, который начинается словами: «Нет! Полно: я не хочу делиться с мертвецом любовницей, ему принадлежащей», — написано: «*На эротическом ковре — деловой разговор*». После слов: «А хочешь ли ты знать, кто я таков?» — следует ремарка: «*Осмотрелся*». А перед словами: «Изволь, скажу» — «*Встрепенулся*». Характер же поведения Самозванца на протяжении всей последующей части монолога, когда он признается Марине в своем обмане («я бедный черноризец» и т. д.), определяется ремаркой: «Шепотом». После же слов: «И поляков безмозглых обманул», — рукой самого Мейерхольда вписано: «Ха‑ха‑ха!» И после следующей фразы: «Довольна ль ты признанием моим?» — еще раз: «Ха‑ха‑ха!» А следующая реплика Марины: «О, стыд! О, горе мне!» — подкрепляется ремаркой: «*Головой в статую*».

Гневный монолог Марины: «Чем хвалится, безумец!» — должен был сопровождаться попытками Самозванца остановить ее или заставить говорить тише. С этой целью Мейерхольд время от времени вписывает для Самозванца: «Тс‑с‑с!» А для Марины помечает: «*Игра со стеком*».

Для последующего монолога Самозванца, в котором он клянется Марине никому не выдать своих «тяжких тайн», Мейерхольд дает такое указание исполнителю: «*Быстро, под влиянием ритма Марины*». И обращает особое внимание исполнителя на значение доминирующего в этом монологе звука «н». Он предлагает удваивать, утраивать этот звук:

Клян‑н‑нусь тебе, что н‑н‑никогда, н‑н‑нигде,  
Н‑н‑ни в пиршестве за чашею безумства,  
Н‑н‑ни в дружеском, заветном разговоре,  
Н‑н‑ни под ножом, н‑н‑ни в муках истязаний  
Сих тяжких тайн н‑н‑но выдаст мой язык.

В результате такой читки удваивалась и утраивалась страстность отрицания, эмоциональная насыщенность монолога.

А против следующих за этим монологом насмешливых слов Марины: «Клянешься ты!» — значится мейерхольдовская ремарка: «*На цыганский манер*». Это значит, что слово «клянешься» актриса должна была произнести, примерно так: «кэлэнешься». Степень обидной насмешки от этого увеличивалась необычайно.

После этого наступал центральный монолог Самозванца: «Тень Грозного меня усыновила…» Монолог долго не получался у исполнителя. Тогда Мейерхольд предложил ему такой прием: развернуть плечи, слегка отставить одну ногу, а руки убрать за спину и, крепко обхватив каждую из них кистью другой чуть пониже локтя, крепко, что есть силы, сжимать их; говорить через сжатые зубы, подчеркивая в каждой фразе звук «р», которым не случайно так богата каждая строка этого изумительного моно лога. Например:

Димитр‑р‑рием из гр‑р‑роба нар‑р‑рекла.

И удивительное дело: монолог у В. И. Москвина пошел.

{285} Со словами «Прощай навек» Самозванец должен был вскочить на ограду и последующие слова «Игра войны кровавой…» и т. д. произносить, сидя на ней верхом и скрестив на груди руки. Весь конец этого монолога, начиная со слов «Теперь иду — погибель иль венец мою главу в России ожидает», — он должен был говорить шепотом.

Против слов Марины:

А если я твой дерзостный обман  
Заранее перед всеми обнаружу? —

рукой Мейерхольда написано: «*Медленно*!» А для Самозванца, в качестве реакции на эти слова, опять: «*Т‑с‑с*!!!»

Работе над сценой у фонтана Мейерхольд посвятил несколько больших репетиций. Исполнитель роли Самозванца его очень радовал. Нужно сказать, что В. И. Москвин по своим артистическим данным чрезвычайно подходил к этой роли: некрасивое, но очень обаятельное, покрытое веснушками русское лицо, увенчанное густой копной рыжих волос; средний рост, крепкое телосложение, низкий с хрипотцой голос и превосходный темперамент — все это как нельзя лучше соответствовало требованиям роли.

С большим увлечением Мейерхольд занимался также и сценой в келье Чудова монастыря. О Пимене он говорил так: «Мумия. Хорошая ощутимость скелета. Два горящих глаза. Темп быстрый».

Мейерхольд требовал от исполнителя, чтобы тот искал Пимена «не говорящего, а делающего». Он утверждал, что говорить Пимен должен «рассеянно». И поскольку о зарезанном младенце он, по-видимому, рассказывает не в первый раз, Мейерхольд ставил перед актером в этом месте требование «привычной темпизации рассказчика».

Вообще всю эту сцену Мейерхольд решал в плане бытовой жизненной правды. Он с негодованием говорил о таком исполнении, когда «актеры в костюмах читают стихи». Поэтому действующие лица должны были, по замыслу Мейерхольда, говоря текст, выполнять целый ряд всевозможных бытовых физических действий. Так, например, Григорий, пробудившись {286} после сна и произнося свой монолог о Пимене, должен был умыться и привести себя в порядок. В режиссерском экземпляре точно размечено, на каких словах он берет ушат и кувшин, на каких — льет воду, в каком месте засучивает рукава, когда достает полотенце, когда вытирает лицо и когда выливает воду в ведро.

Пимен же, говоря свои пространные монологи, должен был, согласно режиссерским ремаркам, то потереть занывшее плечо, то зевнуть, то размять уставшие от долгого писания пальцы правой руки, то прислушаться, как скребется мышь, то подчистить упавшую на рукопись чернильную кляксу; во время же своего рассказа об убийстве царевича, он должен был стащить с себя и тщательно заштопать прохудившийся валенок.

Любопытна также мейерхольдовская ремарка к заключительному монологу Григория в этой картине («Борис! Борис, все пред тобой трепещет!..»): «*Весело. Хулигански. Парень, который держит в руке камень*».

О сцене в корчме Мейерхольд говорил, что «Пушкин умышленно написал ее так, чтобы она своей вульгарностью выпадала из пьесы». Поэтому он считал возможным пользоваться при ее постановке грубоватыми приемами площадного народного театра, которыми он, как известно, владел в совершенстве.

Так, например, монахи у него пили вино из огромной чаши, в которой, по уверению Мейерхольда, плавало множество мух и пауков. Поэтому монахи должны были непрерывно отдувать этих насекомых к краям чаши, чтобы они не попадали им в рот. Но одна муха все-таки попадала в рот Варлааму и застревала у него в горле, отчего он начинал отчаянно давиться и громко икать, издавая очень смешной звук, который Мейерхольд с видимым удовольствием многократно показывал. О. Н. Басов, репетировавший роль Варлаама, мучительно стеснялся скопировать этот звук, на Мейерхольд был неумолим и упорно настаивал на точном воспроизведении своего показа, поощряя Басова словами: «Ну, смелее, смелее!..»

Интересно был поставлен выход приставов. Заявив, что «сильной игре должна предшествовать сильная предпосылка» и что Григорий в этой сцене должен походить на «затравленного зверя, который ориентируется», Мейерхольд на протяжении всего куска до выхода приставов установил пять раз повторяющийся за кулисами пронзительный свист. На каждый из них Григорий должен был реагировать. Это создавало атмосферу тревоги и содействовало все большему нервному возбуждению Самозванца.

В моей памяти сохранился также и финал сцены в корчме. Нужно сказать, что хозяйку корчмы Мейерхольд трактовал как соучастницу Григория, которая, поняв ситуацию, добровольно, не сговариваясь с Самозванцем, взяла на себя задачу помочь ему в осуществлении побега. Исходя из этого замысла, была выбрана и соответствующая исполнительница. Роль была поручена Н. П. Русиновой. Статная, круглолицая, чернобровая русская красавица — можно было не сомневаться, что такая хозяйка легко завоюет симпатию зрителей. Трактовка роли хозяйки была тесно связана с мейерхольдовским замыслом финала картины.

Но сначала несколько слов о внешнем оформлении. Оно было очень скромным. Прямо перед зрителями — стенка с окном. Под окном — скамья. Перед скамьей — стол. Вот и все.

{287} Действующие лица перед прыжком Самозванца в окно располагались в таком порядке: монахи и стражники на первом плане — слева и справа у порталов. Хозяйка — у левого края стола. Григорий — перед столом в центре.

Когда стражники после слов Варлаама: «Да это, друг, уж не ты ли?» — бросались к Самозванцу, он выхватывал кинжал — они шарахались от него, а он поворачивался спиной; хозяйка, мгновенным движением подвинув стол на себя, освобождала Самозванцу путь к окну; он прыгал в окно, и хозяйка тотчас же задвигала стол обратно, на прежнее место. Бросавшиеся за Самозванцем стражники и монахи, наткнувшись на стол, валились друг на друга.

Мейерхольд терпеливо добивался, чтобы все это было проделано в одно мгновение. Хозяйка должна была сделать два движения подряд без малейшей паузы: стол назад — стол вперед. «Р‑р‑раз — два!» — командовал Мейерхольд. Он повторял эту команду без конца, добиваясь, чтобы В. И. Москвин научился выскакивать в окно между командой «Раз!» и командой «Два!» Никакой паузы между ними Мейерхольд не делал. «Нужно успеть!» — приказывал он исполнителю: «Р‑р‑раз — два!» И если В. И. Москвин не успевал и натыкался на стол, Мейерхольд с неумолимой жестокостью требовал: «Еще раз!» И снова пронзительно и резко звучала команда: «Р‑р‑раз — два!»

Когда же нужный результат был достигнут, нельзя было не испытать чувства восторга перед искусством необыкновенного мастера: эффект был поразительный!

Все эти воспоминания, связанные с работой Мейерхольда над «Борисом Годуновым», живут в моей памяти, окрашенные глубоким чувством благодарности за все, что я получил от него. А получил я немало, это была для меня великолепная школа: с каждой репетиции я уходил обогащенным новыми познаниями, новыми открытиями в области режиссерского искусства.

Однако с моими воспоминаниями о работе над «Борисом Годуновым» связаны не только радостные моменты творческих постижений, но также и момент большого огорчения.

{288} Основанием для него послужила работа над центральной сценой трагедии — над знаменитым монологом царя Бориса: «Достиг я высшей власти…» Режиссерскую разработку этого монолога Мейерхольд поручил мне. Работали мы с Б. В. Щукиным очень дружно, с огромным увлечением и добросовестностью. Наконец наступил момент, когда нам обоим стало казаться, что у Бориса Васильевича что-то получается, и нам захотелось показать наши достижения Мейерхольду.

Мы знали, что у Мейерхольда для этой сцены кое-что заготовлено. Он поделился с нами своим замыслом, и замысел этот казался нам увлекательным. «Напрасно мне кудесники сулят дни долгие», — говорит Борис в своем монологе.

— Значит, перед этим он общался с кудесниками, — говорил Мейерхольд, — так почему бы нам не показать его в их окружении? Пусть они причитают над ним и нашептывают ему свои наговоры, пусть они скачут вокруг него и прыгают, пусть они потчуют его своими лекарствами и натирают его своими мазями… О, это будет чудесная сцена!

И Мейерхольд поручил мне раздобыть в Ленинской библиотеке нужные тексты старинных причитаний, назначить для этой сцены исполнителей и поработать с ними над образами. Эта работа тоже в какой-то степени была мною проделана. Наконец наступил день, когда я должен был показать Мейерхольду и сцену колдунов и самый монолог.

Мейерхольд сначала прослушал монолог и как будто остался доволен. Потом попросил показать ему колдунов. И вот вокруг царя Бориса засуетились, запрыгали и запричитали все эти знахари и вещуньи, хромые и горбатые уроды, древние старцы и зловещие старухи…

Я был убежден, что Мейерхольд найдет способ в нужный момент убрать со сцены всю эту компанию, и только тогда начнется монолог Бориса. Каково же было мое удивление, когда в самый разгар этой вакханалии колдунов Мейерхольд, адресуясь к Б. В. Щукину, вдруг скомандовал: «Монолог! Читайте монолог!» — Щукин начал читать, но, разумеется, разобрать что-либо во всей этой сумятице было невозможно. Как ни старался Щукин перекричать колдунов, монолог тонул во всех этих причитаниях и выкриках — из всего текста можно было разобрать только несколько отдельных фраз.

Но, к нашему общему удивлению, Мейерхольд, по-видимому, был очень доволен. Я тогда не выдержал и обратился к нему:

— Всеволод Эмильевич! Но ведь монолог совсем пропал! Его же совсем не слышно!

— Ничего, ничего, — ответил Мейерхольд, — это неудачный монолог у Пушкина…

Я был в совершенном отчаянии. С этим я примириться никак не мог. Хотя я и успокаивал себя, говоря, что мы общими усилиями в дальнейшем все-таки настоим на своем и так или иначе спасем монолог, но какая-то трещина все же образовалась, и в коллективе вахтанговцев стало ощущаться невольное внутреннее охлаждение к этой работе. Когда же сюда присоединились и другие причины — различные трудности организационного и финансового порядка, а также перегруженность Мейерхольда работой в своем театре, коллектив которого к тому же еще и ревновал своего руководителя к Вахтанговской студии, — то все это вместе взятое привело к тому, что работа над «Борисом» стала постепенно чахнуть, {289} пока не остановилась совсем. А жаль! Очень жаль! Теперь, когда мысленно оглядываешься назад, становится ясно, какой интересной и плодотворной для дальнейшего развития театрального искусства могла быть эта работа, если бы, несмотря на все препятствия и трудности, она все же была доведена до конца.

Исследуя развитие советского театрального искусства, нетрудно убедиться, что, несмотря на длительный период замалчивания творческой деятельности Мейерхольда, влияние его на формирование советского театра не прекращалось ни на один день.

Будучи выдающимся экспериментатором, смелым новатором, дерзновенным испытателем и разведчиком новых путей, Мейерхольд зорко смотрел в будущее и двигал искусство вперед.

Правда, в его творчестве было немало всевозможных противоречий и неудач, однако масштаб его творчества был таков, что даже ошибки его заслуживают уважения. Элементы же чудачества и озорства, которые были в его творчестве, теперь можно и совсем уже не принимать в расчет. Что же касается плодов его успешных экспериментов, то они явились крупнейшим вкладом в строительство фундамента советского театра и по сей день участвуют в его прогрессивном развитии.

Едва ли во всей истории советского театрального искусства найдется сколько-нибудь значительный спектакль, в котором нельзя было бы обнаружить хотя бы косвенного влияния мейерхольдовского творчества.

Я, разумеется, имею в виду не эпигонов и вульгаризаторов, а тех, кто сумел крупицы чистого золота, добытые путем тщательной промывки мейерхольдовской золотоносной руды, переплавить в горниле своей собственной творческой личности.

Позволю себе сослаться также и на свой режиссерский опыт.

Из числа моих работ самую положительную оценку получила постановка «Егора Булычова» Горького. Между тем эта постановка в наибольшей степени испытала на себе влияние творчества Мейерхольда.

{290} Правда, никто из критиков этого не отметил. По-видимому, мейерхольдовские приемы, будучи перенесены на вахтанговскую почву, выглядели несколько иначе, и поэтому критики могли их не узнать. Эти приемы осваивались актерами не механически, а творчески, на основе учения Станиславского о внутреннем оправдании. В результате помимо свойственной им театральности, яркости и выразительности они приобрели еще и качество *органичности*, которое, вероятно, и сделало их неузнаваемыми.

Этот процесс освоения вахтанговцами приемов мейерхольдовской школы на основе открытых Станиславским законов органического творчества можно было наблюдать еще в период работы над «Борисом Годуновым». Но процесс этот вовсе не является монопольной привилегией вахтанговцев. Сознательно или стихийно, но он осуществляется в творчестве многих советских режиссеров и актеров, в значительной степени определяя дальнейший путь развития советского театра.

Мейерхольд снова участвует в строительстве советского театра. Он живет в ряде лучших постановок крупнейших режиссеров, в смелых исканиях советской театральной молодежи, в повседневной практике советских театров, где он вступает в плодотворное взаимодействие с великим наследием Станиславского.

Советский театр принимает на вооружение все то подлинно ценное, чем было так богато творчество выдающегося советского режиссера — Всеволода Мейерхольда.

## **{****291}** Рубен Симонов На репетиции у вахтанговцев

Год 1923‑й после смерти Вахтангова, был годом больших испытаний для молодого коллектива Третьей студии МХАТ, оставшейся без своего учителя. Вокруг шли разговоры, что студия не проживет без руководителя, не сможет организовать творческую работу — нет режиссеров, опытных актеров.

К этому времени относится первая моя режиссерская работа в нашем театре над старинным русским водевилем Д. Ленского «Лев Гурыч Синичкин». Задуманная на выпускном курсе школы, работа над водевилем была перенесена на сцену театра. Синичкина играл Борис Щукин постановка была поручена мне. Оформлял спектакль Борис Эрдман.

{292} Для написания новых интермедий и куплетов мы пригласили Николая Эрдмана. Вместо «драмы с пением и танцами» — «Пизаро в Перу с испанцами», которая по сюжету водевиля идет на сцене театра Пустославцева, у нас должна была идти пьеса, которая пародировала бы спектакли из жизни буржуазии, в большом количестве появившиеся на сценах советских театров. Многие режиссеры, ставившие пьесы, где изображалось «разложение Запада», охотно показывали, как представители буржуазного мира во фраках и бальных туалетах под джазовую музыку шикарно танцуют фокстроты. Николай Робертович написал ряд остроумных куплетов и очень смешную пьесу для сцены на сцене. Называлась она «Разломанный мостик». Такой прием был вполне оправдан. Еще в XIX веке в многочисленных водевилях, шедших на сценах отечественных театров, исполнялись злободневные куплеты на темы русского быта, хотя действие могло происходить и во Франции. Пьеса «Пизаро в Перу» в свое время тоже было пародией на модные в ту пору драмы из испанской жизни, в которых актеры «рвали страсть в клочки».

В спектакле была использована музыка А. Верстовского, но несколько номеров, в том числе «знаменитый фокстрот», были написаны Н. И. Сизовым. Об этом знаменитом фокстроте необходимо рассказать читателю. Во второй картине первого акта действие происходило в театре Пустославцева, где шла генеральная репетиция спектакля. … Синичкин вместе с дочкой Лизанькой пробирается в оркестр с целью сорвать выступление первой актрисы Сурмиловой. Начиналась генеральная репетиция со вступительного слова директора театра. Его речь напоминала традиционные речи, которые можно услышать и сегодня, — об отсутствии «актуального» репертуара. По окончании вступительного слова взвивался занавес театра Пустославцева, и мы видели модные в 20‑х годах декорации-конструкции (их изображал подвешенный на сцене двухколесный велосипед), и на фоне этих «конструкций» четыре пары танцевали фокстрот. Высокий ростом, худой «первый любовник» Чахоткин — Л. Шихматов вел прильнувшую к его животу толстую, краснощекую фигурантку — М. Некрасову. Помощник режиссера Налимов, которого замечательно играл Б. Шухмин, исполнял не фокстрот, а скорее русско-славянский танец с фигуранткой Е. Берсеневой. Худая, как жердь, фигурантка В. Головина, за нехваткой кавалеров, танцевала с мальчишкой на побегушках Митькой (Б. Семенов), высокая фигурантка Т. Шухмина танцевала с маленьким, коренастым трагиком Напойкиным — А. Горюновым. Сцена в театре перебрасывала действие в современность. Для всех остальных сцен спектакля мы искали характер исполнения классического русского водевиля в традициях мастеров этого жанра, замечательных русских актеров XIX века.

Вот такую своеобразную работу, доведенную до черновых генеральных репетиций, мне предстояло показать Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду. После смерти Евгения Богратионовича Мейерхольд часто бывал на спектаклях нашей студии. Он видел «Принцессу Турандот», «Чудо святого Антония», «Свадьбу» Чехова.

Мейерхольд с большим уважением относился к творчеству Вахтангова. Это уважение простиралось и на нас, учеников Евгения Богратионовича. Оно сказывалось в стремлении поддержать молодежь, оставшуюся {293} без учителя. Всеволод Эмильевич начал встречаться с нами. Прочитал вместе с В. М. Бебутовым лекцию о сценических амплуа. Особого впечатления эта лекция на вахтанговцев не произвела. Увлек нас сам Мейерхольд — его блестящая эрудиция, умение держать себя перед аудиторией, великолепное ораторское искусство, которым он блеснул, читая малоинтересную лекцию.

В театре Мейерхольда в то время шел спектакль «Трест Д. Е.»., где звучали джазовые мелодии и в ритме фокстрота двигались танцующие пары. Наша пародия «Сломанный мостик» была, если можно так выразиться, собирательной пародией на ряд спектаклей, в которых изображалось «разложение Запада», в том числе и на «Д. Е.»

Накануне прихода Мейерхольда на репетицию «Синичкина» я заволновался. А вдруг Всеволод Эмильевич обидится? Отступать было некуда. Оставалось ждать, чем закончится просмотр спектакля. Я замечал, что часто человек, которого копируют на вечеринке или на «капустнике», не узнает себя. Возможно, Мейерхольд тоже не узнал себя, а может быть, схитрил и сделал вид, что эта пародия не имеет отношения к его спектаклю. Но мне показалось, что в подозрительно прищуренных глазах, обращенных на сцену, иногда мелькал злой огонек.

На прогоне спектакля «Синичкин» Мейерхольд сидел за режиссерским столиком, записывал на листках бумаги замечания и зарисовывал планировку мизансцен. Записи и зарисовки, к счастью моему, сохранились. По этим зарисовкам еще раз убеждаешься, какое большое значение придавал Всеволод Эмильевич умению зрительно увидеть действие, мизансцену.

В «Льве Гурыче Синичкине» Мейерхольд почти ничего не изменил в построении сцен, в трактовке образов. Но после поправок Всеволода Эмильевича мизансцены становились более выразительными. Наверное, так происходит и в мастерской художника, когда мастер корректирует рисунок ученика, делает два‑три легких штриха и рисунок сразу приобретает другую силу выразительности.

Всеволоду Эмильевичу очень нравился Синичкин — Борис Щукин. С ним он работал с особым увлечением, подбрасывал ему смешные трюки. Вот один из них, найденный нами совместно со Щукиным и отшлифованный Мастером. Перед началом спектакля в театре Пустославцева Синичкин оказывается в оркестре в качестве музыканта, играющего на литаврах, барабане и тарелках (барабанщик, на его счастье, запил). Дирижер только садился на свое место, не успевал еще поднять палочку, как Синичкин неожиданно начинал во всю мощь бить в тарелки. Мейерхольд замечательно показал Щукину охватившее Синичкина «вдохновение». Он был в экстазе — подпевая какую-то мелодию, вставал с места, руки его с тарелками взвивались над головой, как у солирующего ударника в симфоническом оркестре. Дирижер, которого прекрасно играл В. Куза, давал сигналы палочкой, чтобы остановить ненужные удары тарелок, срывающие увертюру к спектаклю. Синичкин принимал отчаянные попытки дирижера остановить его как сигнал к усилению звука своего соло. Тема тарелок ширилась, доходила до фортиссимо, и бог весть, сколько бы времени она продолжалась, если бы маэстро не падал без сознания на дирижерский пульт. Тогда Мейерхольд, показывавший Синичкину — Щукину эту сцену, надел себе на голову цилиндр, подошел к дирижеру и, затем сняв цилиндр, стал обмахивать им дирижера, чтобы {294} привести того в чувство. Тут Мейерхольд с предельной наивностью, с огромным серьезом подавал реплику директору театра Пустославцеву, выхватившему у него тарелки:

— Петр Петрович, что же вы меня прерываете? У меня тут самое красивое место — ре бемоль, а вы мне под руку подговариваете?

Очень понравилась Мейерхольду сцена у писателя Борзикова, когда Синичкин с Лизой играют перед ним его пьесу «Разломанный мостик». Синичкин, изображающий молодого героя Арчибальда, совершает побег из тюрьмы. Он мечется по сцене, кидаясь то в одну, то в другую сторону. Его останавливают выстрелы. Щукин разыгрывал большую сцену: «Побегу направо — па‑пам… стреляют!.. Побегу налево… Па‑пам! Стреляют! Побегу вперед!.. Нам… Застрелили!..» — и тут начиналась очень смешная сцена — «смерть в конвульсиях». Синичкин долго падал, оседая на ноги, совершая вальсообразные круги, — своеобразный «танец смерти», долго корчился от боли на полу и умирал, предварительно в предсмертных судорогах подрыгав ногами, и неожиданно замирал, сложившись в уютный комочек.

— Так в старину умирали трагики. Хорошо, Щукин, хорошо! — крикнул из зрительного зала Всеволод Эмильевич.

Чему же я научился на репетициях «Синичкина»? Умению строить выразительную мизансцену. Находить не только внутреннее действие, но и уметь вылепить это действие в движении, жесте, в живописно-скульптурной компоновке мизансцен. Правда, этому учил нас и Вахтангов Занятия с Мейерхольдом только закрепляли в моем сознании необходимость точного нахождения формы для каждого спектакля.

Я учился построению массовых сцен, особенно на второй работе — мелодраме Виктора Гюго «Марион де Лорм» (1926), которую также мне помогал выпускать Всеволод Эмильевич.

Во втором акте в замок, где происходит инсценировка похорон «погибшего» юноши Саверни (чтобы спасти его от смертной казни, которая полагалась по закону всем дворянам, дравшимся на дуэли) и где над лежащим в гробу мнимым покойником торжественно льются звуки органа, с плясками и пением врывается буйная толпа бродячих цыган. Вот эту сцену решил репетировать Всеволод Эмильевич.

Репетиция началась в 11 часов утра и шла без перерыва до пяти часов вечера. Мы не заметили, как пролетели эти волшебные шесть часов. Это был вихрь режиссерской выдумки… Одна мизансцена сменялась другой. Для каждого действовавшего в толпе актера были найдены сценические задачи, проходы, встречи… Вот они появляются у решетки парка и с криками, на тарабарском языке предлагают слуге открыть калитку. Слуга тщетно пытается остановить разбушевавшуюся толпу. Хватаясь за голову, он бегает от одной решетки к другой. Кому-то из цыган удается перелезть через забор, молниеносно распахивается калитка, и как долго сдерживаемый поток цыганская толпа хлынула во двор. Тщетно бегает от группы к группе слуга, пытаясь остановить вторжение, объяснить, какие трагические события происходят в замке. Цыгане не слушают его. Всеволод Эмильевич бегом кидается на сцену. Он берет корзину, оставленную цыганами. Приподняв ее, двигается через калитку и, подобравшись к слуге, начинает сыпать удары корзиной по месту ниже спины. Тот в общей сумятице не понимает, откуда сыплются удары.

{295} Мейерхольд вдруг бросил корзину и сел на нее отдохнуть, оставаясь в образе цыгана. Передав корзину исполнителю роли одного из цыган и предложив ему повторить выход и всю сцену, Мейерхольд набросился на следующую группу, которая по его предложению начала аккомпанировать этой сцене. Один из цыган бил по струнам гитары и горланил песенку. Танцовщица приплясывала вокруг слуги, крутя перед его глазами шаль, как матадор красную тряпку перед быком. Группа стариков — человека три-четыре — стояла и степенно комментировала все происходящее. Вторая группа, следуя за гитаристом, подпевала припев его песенки. В это время успевшие побывать на кухне цыгане тащили еду, раздавая ее детям и женщинам. Одна из цыганок, поднявшись на ступеньки лестницы, что-то кричала, зазывая во двор тех, кто остался за решеткой парка. Двое маленьких цыганят делали примитивные акробатические упражнения — один стоял на руках, другой держал его за ноги.

Всеволод Эмильевич вел репетицию в исключительно живом темпе. Показав сцену, он предлагал актерам повторить ее, а сам сбегал по ступенькам просцениума в зрительный зал, откуда несся его одобрительный возглас: «Хорошо!» Тут же Мейерхольд взбегал вверх по ступенькам на сцену и в ловком прыжке показывал с легкостью, завидной для всех нас, молодых, как надо вскочить и сесть на высокую площадку. Одна сцена органически вливалась в другую. Сыграв за каждого из исполнителей и показав действие каждой из групп, он еще раз сбежал в зрительный зал и крикнул: «Всю сцену сначала, подряд!» Когда действие пошло без остановки, я увидел, как все намеченные отдельные куски и сценки гармонически слились в единое целое. Выход цыган и уход со сцены, оказывается, длился всего пять минут. Но это был шедевр режиссерского искусства — урок безупречно, творчески, насыщенно проведенной репетиции.

— Который час? — спросил Всеволод Эмильевич.

— Пять часов.

— Опаздываю!.. Опаздываю в театр!.. До свиданья!

И быстрой походкой, под бурные аплодисменты двинулся к выходу, провожаемый взволнованными и восхищенными студийцами.

— Приезжай ко мне, Симонов, объясню, как строить дальше спектакль.

Переход на «ты» означал особое расположение Мастера. На следующий день я отправился на Новинский бульвар, где в ту пору жил Мейерхольд. Строгий кабинет с простой мебелью давал представление о скромном образе жизни его владельца. Я сел к столу, и тут Всеволод Эмильевич начал рисовать мизансцены последнего акта, происходящего, как известно, в тюрьме. По его предложению, каждый угол маленькой камеры должен был быть обыгран. Я понял, как можно использовать сценическое пространство. Часа через два, прощаясь с Всеволодом Эмильевичем, я услышал от него фразу, сказанную с большой теплотой: «Давай подпишу тебе автограф» — и на одном из листков, где он чертил мизансцены, написал мне несколько слов. Этот дорогой подарок сохранился и до сих пор висит в моем кабинете.

Третьей работой, на репетициях которой мне довелось присутствовать, была постановка в нашем театре «Бориса Годунова», осуществлявшаяся В. Э. Мейерхольдом.

{296} В постановке «Бориса Годунова» было много спорного и в то же время очень интересного. Спорным было решение некоторых сцен, написанных стихами. Казалось, что Мейерхольд подчас не обращает внимания на стихи. «Достиг я высшей власти» — замечательный драматический монолог Бориса Щукин произносил, сидя спиной к зрительному залу, греясь у печки. Борис, по замыслу Всеволода Эмильевича, был болен, его окружали многочисленные знахари, юродивые, колдуны, приглашенные боярами, чтобы излечить царя. Знахари растирали травы, юродивые и колдуны отгоняли злых духов, выкрикивая заклинания и бормоча заговоры. Создавалась страшная, мрачная картина средневекового мракобесия, кликушеской атмосферы во дворце. Грех, совершенный Борисом, в этой фантастической народной стихии становился особенно страшным. Но выкрики и бормотанья заглушали пушкинский стих. Особенно мешала мизансцена — Борис, сидящий к зрительному залу спиной.

Что было сделано очень хорошо — это сцена в корчме. Написанная прозой, она была с большим юмором и комедийным блеском разрешена режиссером. Варлаам и Мисаил появлялись в дверях; озабоченно разглядывая корчму, они гнусавили какую-то монашескую песню. Хозяйка подавала им большую чашку с вином. Продолжая напевать, они дули на вино, отгоняя попавших туда пауков и мух. Далее они забирались в чашу перстами, вылавливали пауков, стряхивали их на пол, продолжая напевать «святой мотив». Показано это было самим Мейерхольдом очень смешно. У него получались написанные яркими красками пластически выразительные образы странствующих монахов-пройдох.

К сожалению, работа над «Борисом Годуновым» не была доведена до конца, но то, что пришлось нам увидеть на репетициях Мейерхольда, принесло большую пользу театру. Актеры познакомились с блестящим режиссером, обладавшим неиссякаемой фантазией, выдумкой, умением строить сценическое действие, создавать яркие, характерные образы.

## **{****297}** Алексей Файко Озеро Люль

Я не был учеником Мейерхольда и не стал даже его правоверным последователем, но он оказал огромное влияние на все мое художественное мировоззрение. В течение долгого времени я примеривался к новым театральным явлениям, проверял и определял свое отношение к ним — с позиций Мейерхольда, через призму его взглядов, его опыта, его методологии. Происходило это большей частью бессознательно, как-то само собой, и когда я ловил себя на этой зависимости, то недоумевал перед неугасающей силой мейерхольдовского наваждения.

Дело было не только в новизне или левизне, не в оригинальности режиссерских трактовок, не в экспериментах, а иногда и фокусах, а в том стихийном всеобъемлющем чувстве Театра, которое было присуще Мейерхольду, как, скажем, зоркость присуща орлу, а тигру — нюх. Я говорю о чувстве Театра в целом, а не его отдельных компонентов, будь то актер, драматург, художник, композитор, бутафор или осветитель. Для Мейерхольда всегда был важен синтез еще до анализа, целое до частностей, он шел всегда путем дедукции, не в теоретической словесной формулировке, а инстинктивно, зримо, осязаемо, слышимо, может быть, даже обоняемо. И поэтому очень трудно сказать, над чем он умел лучше, непримиримее {298} и профессиональнее работать — над текстом ли роли, над музыкальной партитурой, над макетом оформления или над эскизами костюмов.

К весне 1923 года я написал свою первую большую пьесу под названием «Озеро Люль», романтическую мелодраму в пяти актах. Место действия: где-то на далеком Западе или, может быть, на крайнем Востоке. Много действующих лиц. Массовки. Белая, желтая, черная расы. Отели, виллы, магазины. Рекламы и лифты. Революционная борьба на острове. Подполье. Конспирация. В основе сюжета — карьера и гибель ренегата Антона Прима.

Пьеса в предварительных чтениях имела успех — и в МАДе (Московской ассоциации драматургов), членом-учредителем которой я был, и в театрах, и в студиях, и у отдельных режиссеров. О новой мелодраме заговорили, и я был в напряженном, взволнованном ожидании. Однако ожидание это затянулось, и мое творческое волнение стало переходить в нервическое беспокойство.

Я уж решил махнуть рукой на свое первое громоздкое детище и заняться чем-нибудь попроще, как вдруг узнаю от В. З. Масса, тоже члена МАДа, что «Озером Люль» заинтересовался Вс. Э. Мейерхольд для Московского Театра Революции. Этот театр был реорганизован из так называемого «Теревсата» (Театра революционной сатиры), и Мейерхольд был приглашен туда художественным руководителем. Масс, тогда уже популярный в Москве драматург-сатирик, работавший вместе с Фореггером, занимал в этом театре должность заведующего литературной частью.

По словам Масса, Мейерхольд уехал за границу лечиться и вернется не раньше начала сезона. Он успел дать кое-какие директивы перед отъездом и предложил начать работу над новой постановкой без него. Режиссером Всеволод Эмильевич пригласил Абрама Матвеевича Роома, художником — Виктора Шестакова, композитором — Ник. Ник. Попова; постановщиком массовых сцен он назначил Успенского. Штаб был сформирован, и на главную роль Антона Прима был вызван Б. С. Глаголин, которого Мейерхольд знал еще по Петербургу и который где-то на юге нашумел как актер и постановщик комедии Б. Шоу «Кандида».

Все это было неожиданно, заманчиво и оригинально. Лично мое знакомство с Мейерхольдом еще не состоялось, и я не знал точно, как именно относится он к моему первому крупному опыту. Но я уже не рассуждал, не выбирал, а плыл по воле волн.

Во всяком случае, Мейерхольд — это звучало громко, дерзко, рискованно и сенсационно.

Лето было в разгаре, уже начали появляться первые признаки осени, а Мейерхольд все еще не возвращался.

Я жил тогда на даче довольно далеко от Москвы, километров за сто, но ко мне нередко приезжал Абрам Матвеевич Роом для бесед о предстоящей постановке. Он подробно объяснял мне свои планы и замыслы, говорил, где он думает сделать так, а где этак, и в каком смысле и почему, а я слушал его с глубокой благодарностью, но… рассеянно. Мне было очень приятно, что этот симпатичный, вежливый, культурный и знающий человек так тонко и умно рассуждает о моей пьесе и ее персонажах, и я, не вникая в суть, всему поддакивал и со всем соглашался. Я переживал блаженный период и боялся возмутить его грубым усилием.

{299} В Театре Революции с успехом прошла первая премьера сезона — «Спартак» Волькенштейна в постановке Валерия Бебутова. В прессе появились подробные извещения о предстоящей новой постановке. Сцена полностью освободилась для «Озера»…

А Мейерхольд все еще не возвращался.

По театру прошел слух, что Всеволод Эмильевич не будет участвовать в постановке, а намерен лишь принимать готовый спектакль. Все успокоились, а я немножко огорчился. Но работа, как говорится, была на мази, никаких сюрпризов ждать больше не приходилось, и начались трудовые театральные будни, по расписанию, от и до, и на сцене, и в фойе, и в артистических уборных. Взывали помрежи, дребезжали звонки, настраивались инструменты, шипели юпитера…

И вдруг он появился. Неожиданно и естественно. Будто зашел на очередную репетицию. Ему шел тогда пятидесятый год, и он выглядел не то, чтобы молодо, но очень собранно, спортивно в своем сером костюме, коротких брюках-гольф, в крагах, или даже обмотках. Во всей его сухой, костлявой и как будто даже немного нескладной фигуре, в его походке и особенно в скупой, но выразительной жестикуляции была какая-то непринужденная, изысканная грация. Подавал он себя часто грубовато, резко, прямолинейно, а казалось, что он двигается и говорит под музыку. Где тут кончалось «прирожденное» и где начиналось «выработанное», трудно было подметить и разгадать.

Наша первая встреча и личное знакомство состоялось очень скоро, как-то между прочим, на ходу, не то в фойе, не то в коридоре, без малейших официальностей и условных церемоний. Мейерхольд был очень вежлив, но вел себя так, как будто знал меня уже давно и не придавал этому факту особенного значения.

— Вы бываете на репетициях? — спросил он меня.

— Да. Почти ежедневно.

— А надо не «почти». Если случилось так, что автор жив, то из него надо вытянуть все, что можно, и даже… немного больше.

— А если мертв?

Мейерхольд секунду подумал.

— То же самое, только… по-другому.

И стал быстро подниматься по лестнице. Догоняя его, я хотел все-таки выяснить самое для меня главное.

— Всеволод Эмильевич, а как вам… как вы… все-таки… относитесь в общем к моей пьесе?

Мейерхольд вдруг остановился и спросил, как бы удивляясь:

— Но ведь я же ее принял в театр. Ведь она репетируется. А? Разве вам об этом не сообщили?

Мейерхольд прыгнул через две ступеньки и крикнул, полуобернувшись:

— По-моему, интересно. А? Или нет? По-вашему, как? Неинтересно? А?! — И, не дожидаясь ответа, легко преодолевая лестницу, скрылся в верхнем фойе.

И начались репетиции с Мейерхольдом. Атмосфера сразу наэлектризовалась. Ворвался ветер, в облаках засверкали молнии. Засуетились помрежи, и администраторы стали чаще вылезать из своих таинственных келий и появляться в дверях зрительного зала. Актеры уже не собирались {300} группами в свободное время для частных информации, а большей частью заполняли партер, занимали ложи и по-деловому следили за ходом репетиций.

Состав труппы Театра Революции в те времена был очень пестр и разнолик. Помимо перешедших из Теревсата, основную группу, пожалуй, все-таки составляли «мейерхольдовцы» — или прямо его ученики, или те актеры, которые уже успели поработать под его руководством. К ним относились Бабанова, Дм. Орлов, Богданова, Терешкович, Охлопков и другие. Заметной прослойкой оказались «незлобинцы», большей частью опытные профессионалы. Среди них выделялись Нелидов, Рутковская, Старковский… Были и гастролеры — одиночки, зарекомендовавшие себя не только с актерской, но и с режиссерской стороны, как, например, Борис Глаголин или А. П. Петровский.

Все эти разнообразные элементы нужно было не просто механически соединить друг с другом, а химически смешать, чтобы добиться единства стиля и формы изображения. И Мейерхольд добивался этого не путем деклараций или программных выступлений, а в ежедневной работе, репетиционной практике, в столкновениях, притяжениях и отталкиваниях.

Мейерхольд недолго пробыл худруком в Театре Революции, но тем не менее успел заложить фундамент тому единству, которое, несмотря на все перевороты и катаклизмы, еще продолжительное время держалось в этом театре.

Все ожидали, что, приступив к «Озеру Люль», Мейерхольд сломает все заготовленное до него и начнет строить заново. Но этого не произошло. Всеволод Эмильевич отнесся очень бережно к проделанной работе и стал действовать исподволь, изнутри. Обратился он прежде всего к актеру, уточняя образ, детализируя и расцвечивая как внутреннюю характеристику, так и внешний рисунок роли.

В процессе поисков часто возникали поразительные, драгоценные находки, но возникали они не планомерно, не в результате систематического подхода к решению, а всегда вдруг — путем скачка, неожиданно и эффектно.

Все мы смотрели на сцену как завороженные, а Мейерхольд, втянув голову в плечи, легко перебрасывался с подмостков в партер и обратно, сосредоточенный, немногословный, ушедший будто в себя, а между тем очень тонко и ревниво подмечавший малейшие оттенки и реакции присутствующих.

В этот первый период мое отношение к Мейерхольду определилось не сразу. Вначале я был разочарован и огорчен, так как понял с полной определенностью, что с моей пьесой Всеволод Эмильевич знаком более чем поверхностно. Прочел, может быть, разок еще до заграничной поездки и этим ограничился. Он часто путал имена действующих лиц, забывал, кто, как, с кем и чем связан, упускал из виду последовательность сюжетных ходов и т. п. Но при напоминании он быстро схватывал нужное и с легкостью вступал на правильный путь. В рукопись он заглядывал редко и восстанавливал забытое больше на слух. Вскоре он освоился вполне и уже сам делал замечания актерам по разным подробностям текста. При этом он пожимал плечами, разводил руками, как бы приглашая меня разделить с ним его справедливое негодование. Импровизатором он был великолепным.

{301} Должен признаться, что в дальнейшем его бережное отношение к пьесе (я имею в виду именно «Озеро Люль») поразило, даже смутило меня. Он ничего не менял в композиции пьесы, строго соблюдал ремарки, а в тексте не допускал никаких вольностей, не только отсебятин, но даже простых словесных перестановок. Лишь иногда он допускал дополнения и вставки в виде интермедий-пантомим, которые органически вытекали из ситуации и подчеркивали местный колорит акта или сцены, как, например, в отеле, в магазине или на железнодорожной станции.

Единственные поблажки Всеволод Эмильевич допускал, пожалуй, в отношении Глаголина, который любил изобретать и главенствовать на сцене, ревниво проводя принцип так называемого «доминажа». Так, он придумал, например, новую концовку четвертого акта, где во время полицейской облавы Прим не добивается пропуска, прячась за спину Натана Крона, а сам проводит своего шефа сквозь цепь полицейских, называя его своим секретарем. Это было эффектно и, как говорится, «в образе», и я готов был даже внести эту поправку в текст пьесы.

Мейерхольд ликовал. Он любил экспромты и встречные предложения актеров.

В дальнейшем разохотившийся Глаголин предложил еще одно нововведение, а именно в самом финале, когда Прим гибнет, сраженный выстрелом Мэзи, Глаголин — Прим взбирался при помощи веревочной лестницы по порталу сцены и, когда уже на самом верху его достигала револьверная пуля, падал головой вниз и так повисал в воздухе, держась лишь одной ступней за веревочную петлю. Я поморщился и пробормотал что-то о ненужных трюках и малопрофессиональной акробатике. А Мейерхольд сиял и убеждал меня не сопротивляться.

— Ну пусть, пусть! Ему этого так хочется. Не огорчайте его. И потом не забывайте — аплодисменты тут обеспечены, а ведь это — концовка акта и финал спектакля!

Так Глаголин и раскачивался в воздухе вниз головой и действительно срывал бурю рукоплесканий.

Мейерхольд очень редко теоретизировал на репетициях, избегал длинных лекций и выступлений. Но иногда он прибегал к цитатам из своих любимых авторов или приводил в качестве иллюстраций наиболее яркие примеры из своих театральных воспоминаний. Часто звучали имена итальянцев — Сальвини, Росси, Дузе и особенно Джованни Грассо, иногда немцев — Поссарта, Кайнца. Из наших актеров он упоминал Комиссаржевскую, Мамонта Дальского, Орленева, Кондрата Яковлева, насколько помнится, Рафаила Адельгейма.

Но почти ни одной репетиции не проходило без ссылки на высказывания и сценический опыт К. С. Станиславского. Его Мейерхольд считал своим главным наставником, вдохновителем своих исканий и своего бунтарства. Говорил он о Станиславском почти благоговейно, с чувством глубочайшей благодарности.

У меня сложилось впечатление, что Всеволод Эмильевич отделяет Станиславского от Художественного театра, для него это неравнозначные и неравноценные величины. Как-то я ему задал по этому поводу вопрос, но он холодно посмотрел на меня, отвернулся и нехотя процедил сквозь зубы:

— Ну… это сложно… — и прекратил дальнейшую беседу.

{302} Особенно великолепен и уникален был Мейерхольд не столько в рассказах, сколько в показах. Он их не боялся и не считал, что они могут испортить актера, лишить его инициативы и самостоятельности.

Показывал он всем исполнителям независимо от ранга и значения роли в пьесе. Для него не было второстепенных служебных моментов в спектакле. Иногда на маленькую подробность он тратил массу энергии и времени, оттачивая ее до максимальной выразительности. Он показывал, например, как нужно лакеям разносить шампанское или как нужно фоторепортерам щелкать на ходу аппаратом, как целовать руку даме, какой именно и при каких обстоятельствах, или как применять, защищаясь, приемы джиу-джитсу. При этой разработке он никогда не забывал общей картины, живого, действующего фона. Если актеры забывались и превращались просто в любопытствующих наблюдателей, он быстро включал их, так сказать, в сеть сценического тока либо грозным окриком, либо прямым личным вмешательством.

Прибегая к показам, он никогда не впадал в точное воспроизведение наблюденного и подмеченного в жизни. Самое обычное, самое бытовое он всегда остранял и театрализовал в подчеркнутой, по-мейерхольдовски акцентированной манере.

Особенно неожидан и экспрессивен он был в показе женских ролей. Тут возникало волшебство перевоплощения без всяких вспомогательных средств. Помнится, он показывал М. И. Бабановой, как ведет себя Жоржетта Бьенемэ, молоденькая певичка варьете, на вечере у своей удачливой соперницы Иды Ормонд. Партитура движения с текстом и в пантомиме была разработана очень сложно и тонко: тут был танец в одиночку и танец с партнером, игра со стеком, глоток шампанского на ходу, пробег по авансцене, взлет на лесенку, прыжок на кушетку — и при всем этом постоянная ревнивая слежка за поведением и окружением ненавистной конкурентки.

Высокий, немного сутуловатый, уже не молодой, сухопарый человек в сером пиджаке, с жилистой шеей и очень заметной сединой в волосах вдруг превращался в грациознейшее порхающее создание, полное легкости, лукавства и капризного кокетства. Ми смотрели на него, разиня рот, а Бабанова — надо отдать ей полную и восторженную справедливость — с такой артистической чуткостью и талантливой непринужденностью воспроизводила показ Мастера, что сам Мейерхольд сбегал, громыхая бутсами, со сцены по трапу в партер и вопил оттуда неистово, упоенно и свирепо:

— Хорошо!! Хор‑р‑рошо!!!

Но Всеволод Эмильевич мог быть подчас безжалостным, непримиримым, жестоким. В той же сцене второго акта не повезло Рутковской, игравшей Иду Ормонд, куртизанку, так сказать, высшего полета. Она обычно репетировала в вечернем роскошном туалете, чтобы привыкнуть к длинному трену и прочим особенностям фасона. Ей тоже нужно было танцевать, но без лишних движений, почти на одном месте, обмениваясь мимолетными репликами со своими гостями и поклонниками. Нужны были легкие повороты, игра веером, временами короткое присаживание на кушетку, и вновь два‑три па с очередным кавалером. Все это Мейерхольд показал выпукло, лаконично и удивительно музыкально. Мы все забыла о его обмотках и бутсах, а видели лишь складки шуршащего трена, цветы, {303} приколотые к корсажу, сверкающее колье на обнаженной царственной шее, почти как у Элен Безуховой…

А у Рутковской не получалось. И чем больше она старалась, тем больше сбивалась, теряя ритм и плавность. Проклятый трен путался в ногах, веер судорожно трепетал в непослушных руках, цветы съезжали куда-то на сторону. Мейерхольд возился долго и терпеливо, а у Рутковской уже дрожали губы и глаза наполнялись слезами. Мейерхольд не мог этого не видеть, но что-то в нем прорвалось, и он завопил диким голосом:

— Стоп! Все отменяется! Никаких движений! Ида беседует сидя. Выяснилось, что Ида Ормонд не любит танцевать. Не лю‑ю‑ю‑бит! — протянул он почти с откровенным садизмом. — Она приглашает на танцы гостей, но сама танцы нена‑ви‑дит!! — взвизгнул он вдруг так исступленно и яростно, что в дверях зрительного зала показались испуганные администраторы, пожарники и даже полотеры, натиравшие в это время паркет в нижнем фойе.

На репетициях Мейерхольд, когда бывал в духе и работа ладилась, бывал неутомим и щедр до расточительства. Предложения, варианты, поправки сыпались как из рога изобилия, так что исполнители к концу еле держались на ногах.

Особенно удачные репетиции, а их было немало, обычно награждались аплодисментами всех присутствующих. Иногда аплодисменты врывались даже в самый ход репетиций после каких-нибудь неожиданных находок или блистательных показов. И Мейерхольд по-разному реагировал на эти выражения восторга — вероятно, в зависимости от степени уверенности в найденном и точности своих предложений; то он, резко обернувшись, быстро и как-то автоматически отделывался короткими поклонами; то, как дирижер оркестра, поднимал руку и снимал не вовремя ворвавшиеся хлопки; то, но это бывало не часто, взбегал на сцену, протягивал руки куда-то наверх к пустующей галерке с победоносной и счастливой улыбкой на губах, а потом низко кланялся и замирал на несколько секунд в таком согбенном положении.

Эпиктет учил: «Если ты стремишься понравиться, — ты близок к падению». Очевидно, мудрый грек не имел в виду театра. Не хотеть нравиться в Театре, значит — не жить Театром и ради Театра. Нравиться можно, конечно, по-разному: либо заискивая и угождая, либо обезоруживая и покоряя. И Мейерхольд никогда не шел по линии наименьшего сопротивления, но нравиться он хотел и любил. Он искренне страдал, когда замечал скуку на лице дежурной билетерши или равнодушие в глазах хотя бы у одного из пожилых утомленных оркестрантов.

Подготовительные работы к спектаклю «Озеро Люль» полностью захватили, даже подавили меня. Я жил, как под гипнозом, и не хотел от него освобождаться. Я спрашивал себя, что же выше, богаче, насыщеннее У Мейерхольда — репетиции или спектакль, то есть творческий, скажем проще, производственный процесс или результат этого процесса. Я хотел спросить об этом у самого Всеволода Эмильевича, но времени для разговоров не было, каждая минута была на счету.

Тогда я решил написать Мейерхольду письмо. Черновика у меня не сохранилось, подробности я забыл, помню только, что это было пылкое {304} объяснение в любви, без каких-либо корыстных соображений или дальних прицелов. Я писал, что, следя за его работой, я испытываю не только громадное эстетическое наслаждение, но чувствую, как углубляется мой профессиональный и жизненный опыт. Я благодарил его за это, а, кстати, и судьбу, которая отдала мой первый заметный труд в его руки. В конце письма я задавал два‑три вопроса, на которые просил мне при случае ответить.

И вот однажды, когда я сидел в партере в ожидании очередной репетиции, появился Мейерхольд и, увидев меня, как-то весь подтянулся и направился ко мне четким, почти военным шагом. Приблизившись, он поклонился коротким быстрым движением одной головы и резко, как-то рывком, протянул мне руку, как будто хотел садануть меня под ложечку. На лице ни тени даже самой условной, самой формальной улыбки. Я понял, что это и есть реакция на мое письмо, хотел что-то сказать, но Мейерхольд опять так же, по-военному, сделал полоборота и отмаршировал, печатая шаг, к режиссерскому столику. Через секунду раздался его командирский голос:

— Все готово? Свет! Начали!

Так я и не получил ответа на мои вопросы.

Однако Мейерхольд не всегда приходил в театр в хорошем расположении духа. Его настроения отличались крайне живой вибрацией. Временами он бывал озабочен, рассеян, даже озлоблен. В таких случаях он старался найти «козла отпущения», чтобы, сорвав на нем раздражение, вновь обрести внутреннее равновесие.

Как-то раз я опоздал на репетицию и, чтобы не мешать работе, остался сидеть в самых задних рядах амфитеатра. Довольно скоро я почувствовал, что репетиция идет вяло, тускло, актеры выполняют задания — и только, а по зрительному залу временами даже проносится приглушенный шелест разговоров.

Но больше всего я заметил, что дело не ладится, по спине Мейерхольда, которая была как-то капризно изогнута, сам он не сидел, а почти полулежал в кресле, и во всей его позе были пассивность и скука. Изредка он поднимался на сцену, что-то нехотя объяснял актерам и, тяжело ступая, спускался обратно. Тут он меня и приметил в дальнем углу у задней стены зрительного зала. Вернувшись на место, он вдруг заорал громовым голосом:

— Где Файко? Почему его нет в театре? Почему автор вообще перестал ходить на репетиции?! А если никто из нас не может понять, что он нам тут предлагает? А?! Я спрашиваю, где Файко? Прошу выяснить через администрацию и срочно сообщить в режиссерский штаб!

Я бросился вперед и, подбежав, начал было извиняться, но Мейерхольд, приложив палец к губам, прошипел: «тс‑с‑с!» — и, не глядя, указал на место позади себя. Я затих, а Мейерхольд завопил снова:

— А Роом? Где Роом? Ему тоже все это неинтересно?

Из кулис появился сконфуженный Абрам Матвеевич и, прикрывая рукой глаза от света, приблизился к авансцене.

— Где вы были? Куда вы прячетесь?!

— Всеволод Эмильевич, по вашему желанию я проверял хронометраж отдельных сцен…

{305} — Не проверять вам нужно. Вам нужно волноваться! Волнуйтесь, Ро‑о‑о‑м!

Мейерхольд, нарочито утрируя, растягивал это «о».

— Волнуйтесь! Волнуйтесь! — кричал он уже всем участникам репетиции, всему театру, всей, как мне казалось, театральной Москве.

— Уходите со сцены! — крикнул он Роому, а когда Абрам Матвеевич хотел вернуться за кулисы, вдруг:

— Куда вы? Стойте!! Ко мне, сюда!! Рядом! Вот ваше место. Приготовиться! Тишина! Все сначала. Музыка, вступление! Начали!

Актеры оживились, встрепенулись, ощутили себя и партнеров, началось соревнование талантов, и сцена развернулась в полном блеске.

Многие утверждают, что Мейерхольд не был режиссером-педагогом, а был только замечательным постановщиком.

Нет, он, пожалуй, когда это было нужно, умел быть и педагогом.

Приближался срок премьеры. Начались прогоны, монтировочные, черновые, генеральные…

Помрежи окончательно охрипли и объяснялись маловыразительной жестикуляцией, зато администраторы, наоборот, приобрели какую-то особую эластичность походки и, многозначительно улыбаясь, поглядывали на всех непосвященных. В театре царила нервозность, но дисциплина не расшаталась, а, напротив, окрепла, и работа шла без каких-либо воздействий и понуканий.

Больше всего меня заботил пятый акт, акт ответственный, завершающий, к которому Мастер почти не притронулся. От всех моих просьб и напоминаний он только и делал, что отмахивался:

— Позже… Успеем…

— Но когда же, Всеволод Эмильевич?

— Последний акт заиграет сам.

— То есть как — сам?

— Должен заиграть, если все до него найдено правильно. Вы — драматург, вы должны это понять. Сколько времени вы потратили на последний акт? Не месяцы, не недели, а, наверно, дни?

— Да, как будто…

— Вот видите! Пятый акт написался сам. Успокойтесь. И отстаньте.

И Мейерхольд вновь возвращался к шлифовке уже решенных и много раз проверенных деталей.

Однажды во время одного из последних прогонов мне подали телеграмму. Она была из Бакинского драматического рабочего театра, где директором был тогда В. З. Швейцер, а главным режиссером — Давид Гутман. Они уже успели поставить «Озеро Люль» и поздравляли меня с очень большим успехом.

— Какие-нибудь неприятности? — спросил Всеволод Эмильевич. — А?

— Наоборот, — ответил я со скромной гордостью и протянул ему телеграмму.

Он бегло пробежал текст и вернул телеграмму, не взглянув на меня. Его профиль был холоден и непроницаем. Губы надменно поджаты. После небольшой паузы он спросил:

— Разве в договоре нет пункта о нашем исключительном праве на первую постановку?

{306} — Только для Москвы.

— Ошибка. Вот вы и поспешили сорвать нам премьеру.

— Я?!.

— Вы, конечно, поедете?

— Куда? Когда? Каким образом?

— Ну, как ездят в Баку. Очевидно, через Харьков и Ростов. Будто вы не знаете?

— Всеволод Эмильевич, поверьте, что я…

Мейерхольд вскочил, не дослушав, подошел к оркестру и стал давать какие-то указания помрежам, вовсе, на мой взгляд, не обязательные. На прежнее место он уж больше не вернулся, а сел далеко от меня в другом конце зала.

Между нами наступил период некоторого отчуждения. Я был искренне огорчен и проклинал себя, что полез к нему с этой телеграммой. Никакие бакинские триумфы утешить меня не могли.

В вечер премьеры, 8 ноября 1923 года, голова у меня была в тумане, я плохо соображал, и потому многие подробности выпали у меня из памяти. Но я хорошо запомнил, что успех определился уже в первом акте.

На сцене шла откровенная мелодрама с поджогами, облавами, банкротствами, изменами и убийствами, а в театральном зале царило оживленное праздничное настроение, полное доброжелательного доверия и увлеченной заинтересованности. Контакт возник сразу и прочно держался в продолжение всего спектакля. Актеры, вначале очень волновавшиеся, тоже скоро поверили зрителю, перестали прислушиваться и приглядываться, а свободно отдались стремительному потоку вымысла.

Все было в тот вечер ново, молодо, необычно — и самый театр, Театр Революции, и большинство его труппы, и весь образ спектакля, и его создатель — пятидесятилетний Мейерхольд.

Еще не прошла пора аскетического конструктивизма, и оформление сцены платило ему последнюю дань. Вся задняя монументальная стена театрального здания была обнажена, торчали наружу металлические крепления, вызывающе висели тросы и провода. Центр сцены занимала трехэтажная конструкция с уходящими вглубь коридорами, клетками, лесенками, площадками и бегающими не только по вертикали, но и по горизонтали лифтами. Светились транспаранты с надписями и рекламами, сияли изнутри серебристые экраны. На этом фоне, несколько контрастируя, мелькали разноцветные пятна не совсем привычных костюмов: нарядные туалеты женщин, сверкающий крахмал пластронов, аксельбанты, эполеты, золотом обшитые ливреи.

Почти беспрерывно звучала струнная музыка, то затихая и удаляясь, то заполняя собой все пространство. Особенно запоминалась пряная, капризная мелодия «Кекуока» Дебюсси. Ритм завладел движениями актеров, и они подчинялись ему естественно и органично.

Я сидел со своими близкими в боковой, первой от сцены ложе бельэтажа, а Мейерхольд, все в том же сером спортивном костюме, подо мной, во втором или третьем ряду партера. До начала спектакля мы с ним не успели поговорить. Мейерхольд меня все еще избегал, но тут снизу он стал чаще, закинув голову, посматривать в мою сторону, сперва строго и как бы вопросительно, потом с легкой усмешкой в прищуренных глазах {307} и, наконец, уже открыто подмигивал мне с лукавым торжеством, как если бы хотел сказать: «Ну как? А? Знай наших!» Таким образом, примирение наше состоялось на расстоянии, хотя я и готов был выпрыгнуть из ложи, чтобы заключить его в свои объятия.

Вызовы начались уже после третьего акта. Стоя среди актеров, я кланялся во все стороны, и от замешательства — все больше задней кирпичной стене театрального здания. Кто-то из друзей бросил мне цветы, как сейчас помню, красные лилии на длинных стеблях, и я, держа их в руках, пытался со своей стороны аплодировать исполнителям. Цветы падали, мы их подбирали, стукались лбами и веселились. Парада не получи лось, была милая суматоха и неразбериха…

А из зрительного зала все мощнее и повелительнее гремело имя Мейерхольда. И вот Всеволод Эмильевич легкой походкой поднялся по трапу, а я поспешил навстречу и протянул ему руку. Но рука моя повисла в воздухе. Мейерхольд вихрем пронесся мимо меня, прыжком горного джейрана скакнул в сторону и очутился впереди всех нас на авансцене в блистательном одиночестве. Он возвышался непоколебимо и гордо, как утес, о который с шумом разбивались волны нараставших оваций. Вряд ли он хотел обидеть кого-нибудь из нас, но делить успех он не умел и не привык.

Мне вспоминается фото, которое он подарил мне по случаю постановки «Озера Люль». Мелким, но очень разборчивым, изящным почерком он сделал следующую надпись по белому вырезу сорочки:

*«А. М. Файко, давшему в московский театральный сезон 23 – 24 блестящий материал для нового opus’а моей режиссуры, с благодарностью В. Мейерхольд»*.

Успех держался до конца спектакля, и пятый акт, который так меня беспокоил, прошел без единой накладки, закономерно завершив представление.

Вскоре в театральных журналах и малой прессе появились первые рецензии, благожелательные и похвальные, хоть и носившие скорее информационный, описательный характер (Февральский, Левидов и другие).

Но через некоторое время вдруг грянул залп со стороны «Известий». Он исходил от только что тогда учрежденного при Наркомпросе Главного репертуарного комитета и был подписан его руководителями И. Трайниным и Вл. Блюмом. Огонь был направлен не на постановку, а почти целиком на пьесу и носил сокрушительный характер. Автора обвиняли в абстрактно-условном показе революционного движения, схематизме образов и сюжета, а также в анархо-фокстротной идеологии.

Я зажмурился в ожидании новых разрывов, но театр решил отвечать. И вот на страницах «Правды» появляется письмо, в котором подвергаются критическому разбору нападки Главреперткома.

«Известия» откликнулись второй статьей, на которую не замедлил появиться ответ «Правды». Так завязалась своеобразная полемика на страницах центральных органов печати и продолжалась на протяжении нескольких номеров. Составляли оборонительные ответы главным образом мы с Массом, консультируясь с Мейерхольдом, который призывал нас к большей резкости и прямоте. Но Масс был завлитом театра, следовательно — {308} немного дипломатом, а я — автором, который все же намеревался продолжать свою драматургическую деятельность. В силу этого дискуссия протекала если не в академических, то, во всяком случае, в корректных тонах.

Все же я был убежден, что спектакль будет снят с репертуара. Но этого не случилось. Полемика еще более подогрела популярность постановки, успех был широкий и повсеместный (где-то на юге были даже выпущены новые папиросы под названием «Люль»), и Репертком сохранил спектакль в репертуаре театров, потребовав лишь поправок, сокращений, а кое-где и вставок, главным образом конкретного показа рабочего движении.

А между тем Мейерхольд заскучал. Хоть он и продолжал руководить Театром Революции, но уже не сделал там больше ни одной постановки, Трудно объяснить, почему он охладел к молодому, задорному, только начинавшему свою нелегкую и противоречивую жизнь театру. То ли его отпугнули элементы бытовизма в драматургическом материале, который начал упорно проникать в театр на смену революционной романтике, то ли театр его имени у Триумфальных ворот (ныне пл. Маяковского) все больше отвлекал его силы, требуя от него неусыпного внимания, производственных и административных забот. За спиной уже было немало постановок, среди них такие, как «Мистерия-буфф», «Великодушный рогоносец», «Смерть Тарелкина», «Земля дыбом» и, наконец, «Лес». Впереди были большие планы, широкие перспективы, и Всеволод Эмильевич решил расстаться с Театром Революции.

## **{****309}** Эраст Гарин О Мандате и о другом

### Первое пятилетие

Радостные, возбужденные, мы вышли на площадь, которая еще называлась Садово-Триумфальная.

Строки знаменитого «Юбилейного» — разговора Маяковского с Пушкиным — не были еще осуществлены:

Мне бы  
 памятник при жизни  
 полагается по чину…

Памятника не было. О подземном тоннеле никто и не думал. Стоял чахленький провинциальный скверик.

Только что закончился торжественный вечер-отчет первого пятилетия театра имени Вс. Мейерхольда.

{310} Мы отыграли обширную программу:

1. Шестую картину из пьесы Э. Верхарна «Зори» (в первый раз 8 ноября 1920 г.).

2. Картину «Рай» из пьесы В. Маяковского «Мистерия-буфф» (в первый раз 7 мая 1921 г.).

3. Сцену второго действия из пьесы А. В. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина» (в первый раз 24 ноября 1922 г.).

4. Четвертую картину из пьесы «Земля дыбом» М. Мартине — С. Третьякова (в первый раз 4 марта 1923 г.).

5. Сцену свидания Аксюши с Петром из комедии А. Н. Островского «Лес» (в первый раз 19 января 1924 г.).

6. Сцены из пьесы А. Файко «Бубус» (первый раз 20 января 1925 г.).

7. Прием избирателей из пьесы «Д. Е.» («Даешь Европу») М. Г. Подгаецкого, по И. Эренбургу и Б. Келлерману (в первый раз 15 июня 1924 г.).

8. Сцену третьего акта из комедии Н. Эрдмана «Мандат» (в первый раз 20 апреля 1925 г.).

На мою долю выпала высокая честь трижды участвовать в этом вечере.

В конце первого отделения я играл дурашливого повара с живым петухом в «Земле дыбом».

Шла четвертая картина — «Черный интернационал». Уже вывезли на тачке засунутого в мешок императора. Белоармейское офицерье вытащило его из мешка и, опознав, воздавало полагающиеся почести.

Сейчас мой выход.

В белом халате и колпаке, вооруженный огромным ножом, тащу я живого петуха, чтобы превратить его в варево. Спотыкаюсь. Петух выскакивает из моих рук. (Он привязан за ногу на длинную черную нитку, так как никто не может предугадать внутренних ходов петушиного переживания.)

Начинается комическая импровизация ловли.

Зрительный зал заполнен до отказа. Все пространство от первого ряда до просцениума заставлено приставными стульями.

Светом, идущим со сцены, освещены лица зрителей.

Боковым зрением ощущаю я профиль Мейерхольда. Он сидит на приставном стуле справа от сцены.

Ловля петуха принимается зрителями великолепно.

Ослепленный прожекторами, петух останавливается, чтобы приглядеться.

Я делаю рывок, хочу схватить его, но он вырывается из моих рук, неистово машет крыльями и нагло летит в темноту зрительного зала — нитка оборвалась!

«Позор и жалкий жребий мой!» — подумал я, оставшись без живого аксессуара.

Вдруг с лицом, исполненным самоотверженной решимости, Мейерхольд, как выброшенный пружиной, вскакивает со стула, хватает за ногу летящего петуха и заправляет его под мышку. С трудом пробравшись через сидящих вокруг зрителей, бесстрастной походкой слуги просцениума он приволакивает петуха на сцену и передает мне.

Я беру петуха, тоже упрятываю его под мышку и ухожу со сцены.

{311} Овация.

Антракт.

Далее мне предстояло показать «Прием изобретателей» — трансформацию из пьесы «Д. Е.».

Чтобы зрители знали, что всех семерых изобретателей играет один актер, Мейерхольд распорядился в одном из движущихся щитов, оформлявших спектакль, проделать огромную дыру.

Так зрители видели кухню трансформации. Мгновенные перевоплощения были эффектны, а когда седьмой изобретатель оказывался женщиной, зал принимал это восторженно и шумно.

На этот случай Мейерхольд научил меня цирковому «комплименту». Я выбегал на поклон и, поднимая вверх ручки, с изяществом акробата поворачивался то к правому, то к левому бельэтажу.

Наконец, мне предстояло сыграть третий акт «Мандата».

Здесь артистические задачи усложнились. В третьем акте комедии Н. Эрдмана Павлу Сергеевичу Гулячкину дается широкое поле для показа своих способностей к общественной мимикрии и хамелеонству. Появившись тихим маменькиным сынком, он приспосабливает все события себе на потребу, доходит до апогея юродствующего, торжествующего мещанина, с тем чтобы, осекшись, через минуту обездоленно умолять: «Я вообще такой разносторонний человек…» Еще через минуту, почувствовав, что почва уходит у него из-под ног, он бросает в зрительный зал и вовсе трагикомическую фразу: «Чем же нам жить, мамаша, если нас даже арестовывать не хотят?.. Чем же нам жить?..»

Зрительный зал дружно аплодировал театру, авторам, актерам за первый пятилетний отчет.

Итак, радостные возбужденные, мы на Садово-Триумфальной площади. В кармане диплом об окончании школы. И хотя у нас тогда «почтенья к бумажкам» не было, все же необыкновенно приятно видеть знакомую подпись: «Ректор — Вс. Мейерхольд» — и вовсе непредусмотренную уставом, а потому и не пропечатанную на бумаге, а просто наискось написанную красным: «Нар. Ком. по Проев. Ан. Луначарский».

Завершающим первое пятилетие театра был спектакль «Мандат».

Машина воспоминаний заработала напряженней, восстанавливая в памяти и подробности спектакля, и приметы времени, и образ вдохновенного Мейерхольда.

### Началось это так

У лестницы, ведущей за кулисы, я встретил Мастера, он медлил с уходом.

— Гарин! Ты будешь играть Гулячкина!

— Что вы, Всеволод Эмильевич, она очень большая (подразумевалась роль).

— Да‑да, будешь играть!

До этого разговора я играл небольшие роли: «рассобачьего сына», «крапивное семя» — Ванечку в «Смерти Тарелкина», «Семь изобретателей» — трансформацию, о показе которой я рассказал выше, и повара в «Земле дыбом».

{312} Встреча с Мастером на лестнице взволновала меня до предела.

Первая читка.

Мейерхольд знакомит труппу с автором.

Элегантный молодой человек с прической «а‑ля капуль» изысканно, очень сдержанно поклонился. Он был одет в модный костюм того времени: брюки, узенькие внизу, расширялись к поясу; пиджак, схваченный в талии, кринолинил к фалдам. Мода нэпа носила черты клоунады.

Оказалось, что автор «Мандата» обладает удивительным даром читать свои произведения. У него свой собственный, как бы бесстрастно-повествовательный ритм, освещенный внутренней высокоинтеллектуальной иронией.

У персонажей его комедии, в авторской читке, четкая, преувеличенно аккуратная дикция — она заставляет сомневаться в интеллигентности действующих лиц.

Мейерхольд необычайно внимательно вслушивается в манеру авторского чтения, в своеобразие его ритмов. Это свойство, этот дар автора режиссер взял за основу работы со всеми исполнителями.

### Отступление от темы

В стенах ТИМа нам пришлось слышать чтение многих авторов. Первым живым драматургом, с кем нам, молодежи, довелось встретиться, был поэт Сергей Третьяков (автор переделки «Ночи» М. Мартине, которая в нашем театре шла под названием «Земля дыбом», и пьесы «Рычи, Китай!»).

«Ночь» в другом переводе прошла в одном из московских театров и не вызвала у зрителей никакого интереса. С. Третьяков внес в переделку напряженный ритм времени, его стихотворные диалоги зазвучали остротой «сиюминутной» (по выражению В. Маяковского) страстности.

Третьяков обладал возбудимостью, шедшей от ума, и своеобразной военизированной ритмикой. Если его искусство чтения сравнить с языком соседних искусств, оно напомнит плакаты и вывески художника Родченко и книжную графику Эля Лисицкого.

Все эти качества автора зазвучали при создании Мейерхольдом одного из первых произведений агитационного театра. «Земля дыбом» имела успех, она вдохновляла одних и вызывала резкое недоброжелательство других, причем это недоброжелательство включало не только эстетическую, но и политическую неприязнь.

Аскетическая строгость очертаний, определенность и лаконизм языка так подлинно и достоверно передавали дыхание времени, что трудно назвать другое произведение театрального искусства, более точно отражающее суровые дни военного коммунизма.

Военные прожектора беспощадно натуралистически вырывали из обнаженной кирпичной театральной коробки сурово костюмированных, лишенных грима действующих лиц. Военизированные ритмы автора обрели свойственные им пластические очертания.

{313} Вспоминается Вс. Вишневский. Черновик пьесы, с которой он пришел познакомить труппу, назывался «Последний решительный».

Труппа встречает автора шумными аплодисментами. Большинство знакомо с его «Первой Конной». Автор невысокого роста. Курносый. Одет в военный китель, справа явно оттопыривается наган. Начинает читать, стоя за столом. Безапелляционная запальчивость, с которой Вишневский вколачивает в аудиторию слова своих действующих лиц, необыкновенно убедительна.

Вишневский принес в театр жизнь и страсти балтийских моряков-большевиков. Его чтение произвело огромное впечатление, а он сам — впечатление самородка.

В период работы над спектаклем, когда черновик начал приобретать очертания вполне определенной пьесы, постановщики (а ими были оба Всеволода) заимствовали недостающие диалоги из ранее опубликованных Вишневским рассказов, обрабатывали остроумные актерские находки. Но решающую сцену спектакля изобрела ассоциативная машина Мейерхольда-режиссера, причем творческое воображение Мастера было, несомненно, возбуждено к сочинительству читкой автора.

В этой сцене режиссер делает зрительный зал полем между заставой наших моряков-пограничников (они на сцене) и врагами нашей родины, начавшими войну (они за зрительным залом).

В разгар боя пулемет пограничников стреляет поверх голов зрителей партера, по врагам.

Эта сцена ошеломляла зрителей.

Затем Маяковский! Его безупречная артистичность уникальна, универсальна и общеизвестна. Он был неотразим в крестьянской аудитории ливадийского дома отдыха, так же как в буржуазных собраниях Соединенных Штатов Америки и Мексики. Невыносим он был только для мещан, гнездящихся в разных слоях общества.

Как-то Маяковский на диспуте о «Ревизоре», раздраженный одним из ораторов (который, сидя на спектакле, сличал текст по книге с тем, что слышал со сцены), назвал его «протоколистом из Ростова-на-Дону» и, завершая свою речь, сказал: «Собакам пошлости мы Мейерхольда не отдадим».

Эта «ярость» Маяковского была близка Мейерхольду. Эта ярость была направлена на благополучное мещанское середнячество. Эта ярость накалила Мейерхольда-художника на беспощадную расправу с мещанским охвостьем, вдруг оживившимся в годы нэпа.

Но возвращаюсь к «Мандату».

Мейерхольд рассмотрел в авторе «Мандата» продолжателя драматургических традиций Гоголя и Сухово-Кобылина.

Таким рисовался Мейерхольду основной замысел постановки.

Первые читки комедии убедили нас в точном распределении ролей.

На одной из репетиций режиссер знакомит участников спектакля с эскизами костюмов.

Помню, как я оскорбился, получив рисунок, где Гулячкин изображен в галифе и френче.

— Гарин, как ты?

— Это неверный костюм, Всеволод Эмильевич! Мейерхольд иронически насторожился.

{314} — Чего же ты хочешь?

— Я надену брюки, у меня сохранились, они сшиты из сукна, полученного моей сестрой в Гублескоме в 1918 году. А пиджак надену отцовский — он купил его в Берлине в 1907 году, фуфайку нужно грубошерстную…

Изложенная столь курьезно, с обстоятельностью Бобчинского, «биография» костюма развеселила Мейерхольда.

— Ты все это надень и завтра приходи на репетицию.

На завтра мой костюм был утвержден Мастером, а эскиз отброшен.

С каким вниманием отнесся Мастер к голосу мальчика, каким я был в то время!

Этот проходной эпизод заставляет меня с улыбкой перечитывать утверждения некоторой части критики о том, что Мейерхольд деспот.

Роль Гулячкина далась мне легко. Я почти сразу овладел авторским ритмом. Это не было копированием или подражанием эрдмановскому чтению — мне посчастливилось угадать, по выражению Гоголя, «гвоздь, сидящий в голове…», угадать «преимущественную заботу, на которую издерживается жизнь его и которая составляет постоянный предмет его мыслей…».

Я свободно окунулся в ситуации комедии. Конечно, режиссер уточнял игровые сюжеты, «подсказывал» места на сцене и т. д. Но при этом даже намека не было на то, чтобы Мастер насиловал мою волю, искусственно стилизовал позы или заковывал меня в неестественно придуманные обстоятельства.

Улыбка моя становится еще шире, когда читаешь утверждения, что мейерхольдовские актеры слепо повторяли показ режиссера, что они были пуделями в руках дрессировщика.

Показы Вс. Э. Мейерхольда были полны совершенного артистизма и даже приблизительное их повторение требовало, на худой конец, свойств не просто пуделя, а хотя бы пуделя шнурового, а к тому же ученого.

В каком ремесле, мастерстве и искусстве исключен опыт показа, предложения, совета?

Огромное количество имен деятелей современного нам советского театра говорит о том, что актеры Мейерхольда были не только шнуровыми пуделями.

### О навыках и новых традициях

Какие же актерские навыки и традиции накопились у ТИМа ко времени постановки «Мандата»?

Я не буду говорить о том периоде, когда основной заботой советского театра было преодоление аполитичности, если не сказать, саботажа театров, оставшихся от старых времен.

{315} Имена драматургов, над пьесами которых работал Мейерхольд, — Э. Верхарн, В. Маяковский, М. Мартине — С. Третьяков — сами говорят за себя.

Если в «Зорях», отказавшись от эстетской театральности буржуазного театра, Мейерхольд не мог преодолеть беспредметничества в оформлении, то и в плане актерском поиски героического звучания не могли дать результата на материале вневременной и вненациональной пьесы.

«Мистерия-буфф» В. Маяковского была переделана автором после спектакля, поставленного в Ленинграде к первой годовщине Октябрьской революции Вс. Мейерхольдом, В. Маяковским и художником К. Малевичем.

Эти постановки, несомненно, имели большое общественное значение, но мастерство актерское не было в них предметом особой заботы режиссера.

И только студийная работа Вольной мастерской Мейерхольда над пьесой бельгийского драматурга Кроммелинка стала началом углубленного изучения и воспитания актера. В этой работе Мейерхольд суммировал и обобщил свой огромный опыт.

### Сцена из «Рогоносца»

Я привожу запись, схематическую партитуру движения актеров в кульминационной сцене «Великодушного рогоносца» (конец второго акта).

Даже при беглом ознакомлении с этой записью станет ясно, что нельзя сыграть эту сцену в технике актера:

а) салонно-бытового, разговорного театра,

б) балетно-пантомимного, арлекинадного театра.

Режиссер предоставил «свободу» артисту, осознанная необходимость которой ставила перед ним, актером, новые и сложные задачи.

Конструктивная установка, напоминавшая схему ветряной мельницы, давала актеру возможность перемещаться по совершенно свободному от предметов первому плану сцены.

Слева от публики помещалась полукруглая скамья. Второй план занимала конструктивная установка, состоявшая из двух разновысотных площадок, связанных лестницами, переходом и гладким спуском, как бы для мешков с мукой.

Площадка позволяла актеру перемещаться и вверх и вниз, пользоваться дверью, окнами, но исключала повествовательное благополучие бытового и натуралистического существования.

Брюно — его с блеском играл Игорь Ильинский — проводил в отведенную для него комнату только что приехавшего к ним в деревню Петрю, двоюродного брата своей жены Стеллы (ее первоклассно играла Мария Бабанова).

Петрю, Стелла и ее старая кормилица скрылись за дверью.

{316} На сцене один Брюно. Он смотрит вслед ушедшим. Быстро бежит за ними. Поднимается по лестнице. Останавливается у двери, за которой они скрылись. Озабоченно соображает. Заглядывает в замочную скважину.

Отходит, как бы взвешивая зародившееся подозрение. Идет по верхней площадке, временами оглядываясь на дверь. Спускается вниз, постепенно замедляет ход, оценивая возникший у него в мозгу домысел. Подходит к скамье и, тупея от сложных своих соображений, садится на нее верхом, в задумчивости напряженно уставившись глазами в одну точку, словно на доске скамьи начертан ответ на тревожащий его вопрос.

Появляется деревенский секретарь — приказчик Брюно — молчаливый. Эстрюго (эту роль, почти без единого слова, совершенно играл ныне покойный Василий Зайчиков). Подходит к двери. (Она вертящаяся.) Эстрюго боится механизма двери. Осторожно приоткрывает ее, чтобы можно было пройти, но, раздумав, идет в свободное пространство, которое должна занимать стенка мельницы (ее нет).

Оказавшись по эту сторону двери, он с опаской, боясь прищемить пальцы, осторожно прикрывает дверь. Поворачивается и замечает углубившегося в созерцание чего-то Брюно. На что он смотрит? Эстрюго осторожно обходит и заглядывает через правое плечо Брюно. Ничего не обнаружив, он влезает на скамью и смотрит сверху через голову сидящего Брюно.

Придется подойти еще поближе. Эстрюго спускается вниз, обходит Брюно с другой стороны, всматриваясь и не понимая. Наконец Брюно поднимает глаза. Они лицом к лицу.

Брюно стучит ладонью по скамье, предлагая сесть.

— Эстрюго, садись сюда!

Эстрюго с опаской закидывает ногу и садится на самый краешек скамьи.

— Ближе! — говорит Брюно, одновременно отодвигаясь. Эстрюго пододвигается ближе.

— Ближе! — Повторение той же игры.

— Ближе! — Та же игра.

Брюно вскакивает и замахивается кулаками на Эстрюго, который пугается и ложится животом на скамью, оберегая руками свою голову. Пауза. Эстрюго приподнимает голову.

— Тсс! Минутку! Тсс! Молчи!

Эстрюго снова прячет голову, потом приподнимает, чтобы посмотреть на Брюно.

— Замолчишь ты?

Эстрюго снова прячется. Брюно хватает голову Эстрюго, поднимает ее и кричит:

— Скажи, по-твоему, Стелла мне верна или неверна?

Эстрюго хочет ответить, но Брюно снова заставляет его принять прежнее положение, и неожиданно совершенно рассудительным тоном говорит:

— Возникает *(Брюно пальцем пишет на спине Эстрюго знак вопроса)* вопрос!

Брюно задумывается на секунду, решительно заявляет:

— Она верна! *(Ударяет ладонью по спине Эстрюго.)* Как то *(ударяет)*, что небо *(ударяет)* синее сегодня *(ударяет)*, как земля *(ударяет)* вертится. Да! *(Ударяет.)*

{317} Эстрюго поднимает голову.

— Прошу без сравнений, пожалуйста! Да или нет? Верна — докажи!

Эстрюго видит невозможность что-либо доказать (да он и не понимает, о чем идет речь) и снова утыкается в скамью.

— Не докажешь!

Эстрюго поднимает голову.

— Ты готов побожиться? Божись!

Эстрюго пытается издать звук.

— Не смеешь?

Брюно что-то осенило. Он затыкает ладонью рот так еще ничего и не сказавшему Эстрюго.

— Он сознался, сознался, несчастный! Если ты не сознался, то, во всяком случае, признал, что в ней можно сомневаться.

В ярости он хватает голову Эстрюго и сажает его в прежнее положение. У Эстрюго на свободе только руки. Он ими протестует. Брюно скручивает ему руки. Эстрюго протестует кистями рук, оставшимися на свободе. Брюно прекращает это движение и задумывается…

Этот отрывок до предела насыщен движением, пантомимой, но пантомима здесь не условно балетно-танцевальная, а целеустремленная, построенная на конкретном реалистическом игровом сюжете.

В появлении на сцене Эстрюго наличествует арлекинада. Она вносит ироническое отношение к событию.

Но эта арлекинада лишена черт салонной несерьезности и кокетливой жеманности, тех черт, какие принято называть «игрой в театр».

В «Рогоносце» выкристаллизовывались принципы актерской игры, которые можно назвать «биомеханическими».

В статье «Мейерхольд-академик» критик Садко так характеризует спектакль: «Этот спектакль был сплошным праздником высокой актерской техники, которая совершенно стихийно, как “своенравный чародей”, захватывала и покоряла. Это и есть настоящий академизм без всяких кавычек»[[38]](#footnote-39).

Роль Брюно в «Великодушном рогоносце» можно играть как роль человека с психопатологическими наклонностями, как роль комического неврастеника и, наконец, просто как фарсового простака.

Режиссер выбрал здорового, физкультурного, звонкого Ильинского, партнершей сделал Бабанову — чистую, нежную, а молчаливый, до предела наполненный юмором Зайчиков замыкал это трио.

Пьеса о комико-ироническом ревнивце получила наиболее приемлемое для нового зрителя современное решение.

Закрепление новых артистических принципов особенно рельефно можно было увидеть в следующей работе ТИМа.

Вслед за «Землей дыбом», «Великодушным рогоносцем» «Смерть Тарелкина» — спектакль, в котором велась борьба с техникой рампового павильонного театра.

Спектакль не имел декораций. На сцене были только аксессуары, необходимые для игры актера. Такой спектакль можно было показывать зрителю на любой площадке.

{318} Театр и практиковал показ своих спектаклей просто на открытом воздухе.

Мне запомнилась «Земля дыбом» на Ленинских горах, на площадке близ пристани.

Так, на выход повара (его играл я) была придана (для увеличения масштаба) походная кухня, которую везла живая лошадь.

Спектакль имел огромный успех. Он необычайно хорошо компоновался на поляне среди деревьев и производил необыкновенно достоверное впечатление.

На гастролях театра «Лес» тоже игрался на открытом воздухе.

Принципы построения этих спектаклей не были плоскостными, их можно было смотреть минимум с трех сторон.

Психологическую основу спектакля «Смерть Тарелкина» составляло беззаботное, резвое торжество над идиотическими ухищрениями, глумлением и издевательствами безнаказанного чиновничества над людьми при старом режиме.

… Скрученный Тарелкин «признается», что он и Копылов и Тарелкин: «… я оба».

— И оба мертвые! — восклицает Варравин, переодетый капитаном Полутатариновым, подливая своими точно направленными, рассчитанными репликами масла в огонь.

Напуганный до предела, Расплюев кричит:

— Это ужасно! Цепей и кандалов! Тут преступление! Нет! Нет! Тут два преступления!

Варравин подсказывает Расплюеву:

— Нет, тут три преступления! К начальству! Тогда осатаневший от ужаса Расплюев опирался на стол. Стол разъезжался и выстреливал (это был трюковый стол). Потрясенный Расплюев пятился к табуретке и плюхался на нее. Табуретка выстреливала шутихой. Окутанный дымом Расплюев в ужасе направлял всю процессию в участок.

Аксессуары, которыми пользовались актеры, были балаганными: так, Варравин, принявший в этой сцене вид капитана Полутатаринова, в темных очках, орудовал клоунской трещоткой. Он то опирался на нее, как на трость, то наносил направо и налево удары необычайно звонкие, но безболезненные для актеров.

В руках квартального Оха появлялись бычьи пузыри. С их помощью он «вел допросы».

«Смерть Тарелкина» утверждала приемы актерской игры, выработанные в «Рогоносце», и сочетала их с примитивной грубостью народного балагана.

{319} В спектакле имелся ряд актерских удач: Расплюев — Дмитрий Орлов, Варравин — Михаил Лишин, Качала — Николай Охлопков, Шатала — Николай Сибиряк, Людмилла — Михаил Жаров.

«Прозодежда», такая выразительная в «Рогоносце» и видоизмененная в «Тарелкине», была неубедительна своей беспредметностью в пьесе, связанной с русским дореволюционным бытом.

Но постановка эта была интересна тем, что намечала новую линию советского театра в работе над классикой.

Некоторые театры выбирали классические пьесы как предлог для произвольного фантазирования. Эту линию можно охарактеризовать лозунгом: «классиков на слом» («Женитьба» в Ленинграде у «факсов», «На всякого мудреца» в Московском Пролеткульте у Эйзенштейна, «Ревизор» в Ленинградском театре Дома печати у Терентьева и другие).

Постановка «Смерти Тарелкина» намечала обновленное утверждение классики. Вскоре успех «Леса» в ТИМе и «Доходного места» в Театре Революции подтвердил правоту режиссера.

Работа над пьесами современного репертуара обогатила актерскую технику новыми навыками. Агитскетч «Д. Е.» выдвинул задачу — овладение трансформацией. Каждый актер играл по нескольку ролей. Венцом этого принципа была трансформация «Семь изобретателей», о которой я упоминал вначале.

В «Учителе Бубусе» А. Файко к принципам, основы которых были выработаны в «Рогоносце», присоединились новые задачи: а) предыгра, б) игра на музыке.

Словесный материал актера становился своеобразным речитативом. Музыка, сопровождая сцену, то иллюстрирует, то, как в старокитайском театре, является стимулом подстегивания зрителя, вызывая напряженное внимание.

«Игра на музыке вовсе не мелодекламация» — гласит режиссерская аннотация. — «Лист и Шопен, бытовая музыка буржуазных салонов — органически входят в круг приемов, раскрывающих мир героев комедии с их раздвоенностью, упадочничеством и рафинированностью».

«Актер-трибун» играет не само положение, а то, что за ним скрыто, и то, что им с определенной целью (агитации) вскрывается.

Реализация игровых задач в «Учителе Бубусе» очень интересна и сложна.

{320} Задачи, поставленные перед актером: 1) игра на музыке, 2) предыгра — так реализовались на сцене: закулисные помещения отделены от зрительского глаза бамбуками, подвешенными на медных кольцах. В глубине — эстрада-раковина, в которой помещен рояль. В центре сцены в первом акте фонтан, окруженный садовой скамейкой. Сценическая площадка закрыта ковром.

Спектакль начинался напряженными звуками Двенадцатого этюда Шопена. Со стороны улицы доносились крики толпы, шум. Тревожные пробеги вышколенной прислуги сообщали зрителю беспокойство. Стремительное появление каждого действующего лица сквозь бамбуковую завесу сопровождалось характерными звуками ударов бамбуков друг о друга.

На предпоследнем аккорде этюда появлялся Валентин (М. Кириллов), главный камердинер дома Ван Кампердафа.

Под музыку Пятого этюда Шопена выходил на сцену барон Фейервари (В. Яхонтов). Он приносил с собой ироническое спокойствие рафинированного паразита.

Цилиндр, перчатки, короткая накидка, трость.

— Что там такое? — с декламационной надменностью высоким теноровым тембром спрашивает барон.

— Демонстрация безработных, господин барон.

Ответы Валентина точны, почтительны и неуловимо ироничны.

Переходы Валентина динамичны — Фигаро двадцатого века.

Ритм шопеновского этюда дает возможность совершенно различных свободных ритмических построений движения и речи для каждого действующего лица.

Барон медленно стягивает с пальцев перчатки:

— Безработные — это люди, которые не могут или которые не хотят работать? — небрежно бросает он лакею через плечо и слова и перчатки.

— Полагаю, что ни то и ни другое, господин барон. Это люди, которые требуют работы.

Наконец барон расстается с накидкой и цилиндром.

Светлые волосы, подстриженные, как у Оскара Уайльда, небрежно лежат на холеной голове.

По амплуа салонно-разговорного театра барон — «фат-любовник». Режиссер «Бубуса» обогащает привычное амплуа графически действенной пантомимой, построенной на свободных ритмах этюдов Шопена и Листа.

Если утрировать прием режиссера, то возникнет танец. Барон мог бы протанцевать свою роль; он также мог бы ее и пропеть, если свободный речитатив его актерской голосовой партитуры довести до предела.

Привычка зрителя того времени смотреть немые кинокартины в сопровождении рояля или салонного ансамбля облегчала восприятие условного приема введения музыки в спектакль.

Необыкновенно ярким и впечатляющим приемом предыгры был характеризован хозяин дома Ван Кампердаф (Б. Захава).

Ван Кампердаф не видит учителя Бубуса (который спрятался в засаду) и, полагая, что он один, «наедине сам с собой» разыгрывает сцену, воображая себя военным. В руках у него трость:

Идут солдаты — тах‑тах‑тах.  
*(Трость начинает играть, как ружье.)*  
Стреляют ружья — бах‑бах‑бах.

{321} Но ритмы шансонетки, которую он, видимо, слышал не так давно, сообщают военному маршу некоторую фривольность.

Гремит задорно барабан: «Ратаплан, Ратаплан, Ратаплан». Этот фиглярский марш учитель Бубус воспринимает как намек: «Меня могут застрелить!»

Вошедший же во вкус игры Ван Кампердаф начинает даже вертеть задом:

Ах, Бабетта, странно это,  
Странно это, господа.

И, окончательно спутав кривляния шансонетки с военным маршем, он высказывает вслух основную свою мысль:

— Нет, прощать нельзя!

Испуганный учитель Бубус обнаруживает себя, и тогда начинается сцена взаимного испуга.

Эта сцена лирико-сатирического саморазоблачения давала зрителю такие «анкетные данные», что все псевдоблагородные тирады, позы и поступки коммерции советника Ван Кампердафа воспринимались как разоблачение буржуазного фарисея.

Филигранная разработка всех ролей как по точности социально-психологических характеристик, так и по линии графической, ритмической, речевой была безукоризненной.

Актерские достижения в спектакле были очень интересны. Кроме упомянутых выше, в графике Гросса блестяще показывал игру Н. Охлопков в роли генерала Берковца. Его пантомима после ранения была безупречно совершенна.

М. Бабанова, В. Ремизова, М. Коренев, З. Райх, Б. Бельский и другие обнаружили высокое мастерство актерской игры в тех принципах, которые режиссер культивировал в этом спектакле.

Оценивая этот спектакль, А. В. Луначарский ввел новый термин — «социомеханика».

Публика сдержанно воспринимала «Учителя Бубуса», она утомлялась так же быстро, как утомляются в малознакомом музее. Слишком насыщено мастерством было это зрелище.

Это был спектакль для режиссеров и актеров. Недаром влияние этого произведения ощущается до сих пор (в работах Н. Охлопкова, В. Федорова, С. Майорова, В. Плучека и других).

Разговорная пьеса в руках Мейерхольда превратилась в агитационное зрелище, где каждое амплуа буржуазно-салонного театра получило свое действенно обличительное воплощение.

### Сумма навыков

Приемы игры, выработанные в «Рогоносце», обогащенные принципами, разработанными в следующих постановках (игра с вещью, трансформация, предыгра, игра на музыке), подготовляли актеров к выполнению еще более сложных задач, которые предполагалось решать в связи {322} с ростом и совершенствованием советской драматургии. К этому времени Мейерхольд пополнил труппу учениками своей школы. Режиссер на педагогическом опыте выверял свой опыт художника.

Для воспитания актера Мейерхольдом была предложена новая дисциплина — «биомеханика».

«Биомеханика» преследовала цель всестороннего тренажа актера, противопоставляя свою технику навыкам фотографического натурализма бытового театра, с одной стороны, и танцевально-балетному эстетизму, с другой.

Начиная занятия, Мейерхольд неоднократно повторял обязательную формулу Коклена Старшего о «двойственности актера», где А1 — мысль, разум и А2 — материал: тело, голос и т. д.

«Биомеханика» — система воспитания актерского «материала».

Приведу в пример два биомеханических упражнения.

Первая позиция ученика для выполнения этюда, сигнал к началу: два хлопка в ладоши. Эти удары делаются сверху вниз, движение передается корпусу, сообщая пружинность всей фигуре, после чего ступни ног тоже принимают движение, начатое руками. Ступни ног ставятся параллельно, пятки несколько расставлены, а носки направлены внутрь. Стойка, напоминающая боксерскую и противоположная выворотной технике экзерсисов классического станка.

Проходки и пробежки тренируют в ученике плавность в ходе и в беге, как бы возможность не расплескать воду, если сосуд поставить на голову или взять в руки.

Добившись свободы в этих движениях, ученик выполняет этюд «стрельба из лука» без предметов. Левая рука как бы несет лук. Левое плечо в проходках и пробежках впереди. Когда ученик наметил цель, фигура останавливается, имея центр тяжести посредине. Правая рука делает замах, чтобы достать стрелу, прикрепленную на воображаемом поясе за спиной. Движение руки сообщается всей фигуре, перемещая центр тяжести на ногу, стоящую сзади.

Рука достает стрелу и заряжает ею лук. Центр тяжести переносится на ногу, стоящую впереди. Прицеливание. Растяжка воображаемого лука {323} с переводом центра тяжести на ногу, стоящую сзади. Выстрел и завершающий упражнение прыжок сопровождается возгласом.

Уже это одно из первых упражнений прививает ученику навыки осознавать себя в пространстве, способность группироваться, вырабатывает пружинность, баланс, понимание того, что даже малый жест, например рукой, имеет резонанс во всей фигуре ученика, вырабатывает в нем так называемый «знак отказа». Так преджестом в этом упражнении, «знаком отказа», будет замах руки за стрелой. Этот этюд знакомит с «игровым звеном». «Игровое звено» состоит из: а) намерения, б) осуществления, в) реакции.

Чередование, цепь игровых звеньев и составит в дальнейшем игру актера.

Эти этюды в какой-то мере приучали ученика к чувству костюма. Мастер рекомендовал тренироваться не в трико, а в легком тренировочном костюме. При упражнении ученик приучался ощущать линии и складки костюма.

Когда Мейерхольд решил познакомить учеников со сложным этюдом «Удар кинжалом», то сначала сделал его сам. Он выбрал одного из учеников, обладавшего сильной фигурой. Предложил ему опереть руки на стол сзади себя и сообщить фигуре пружинность. Потом, разыграв сцену подкрадывания, вскакивал ему на плечи, коленями упираясь в грудную клетку.

Правой рукой доставал из-за пояса воображаемое холодное оружие и наносил ему удар по горлу. Затем спускался на пол. Фигура пораженного падала на пол, а фигура нанесшего удар вырастала. Это упражнение Мейерхольд заимствовал у итальянского артиста Грассо.

Упражнение произвело на учеников огромное впечатление. Всеволод Эмильевич в то время был в возрасте моего отца, и, хотя отец мой был охотником, все же я не мог от него ожидать такого прыжка.

Через две недели все мы безукоризненно делали это упражнение. Только фигура ученика, принимавшая себе на плечо другого ученика, наносившего удар ножом, ни на что не опиралась. Нападающий делал прыжок на плечи необыкновенно мягко.

Это упражнение помимо физической сложности приучало ученика к координации себя с партнером.

На теоретических занятиях Мейерхольд ввел новый предмет — «Сценометрию», где вопросам мизансцены, месту актера на сцене придавалось огромное значение. Исключительное дарование Мейерхольда к планировкам, которые мы наблюдали на его репетициях, вырабатывало у нас неприязнь к «литературщине», то есть к такому искусству, где пластическая и действенная выразительность уступает место литературно-повествовательной пассивности разговорного театра, с которым вел борьбу Мастер.

Биомеханические этюды, которых накопилось к концу первого учебного года до двух десятков, всесторонне развивали выразительность ученика, давали ему серию навыков (падение, умение носить партнера на руках, на плече и т. д.). Были и многофигурные этюды, где задачи усложнялись и вводилось слово.

Биомеханический тренаж можно сравнить с обучением пианиста, тренирующего свою технику на упражнениях Ганона и этюдах Черни.

{324} Пианист-ученик, осваивая технические трудности упражнения и этюда, не получает рецептуру проникновения в лирическую напряженность, например, шопеновского ноктюрна (это сфера А1 — по Коклену), но, овладев техникой, становится мастером. Техника вооружает фантазию. Биомеханика есть «Ганон» для драматического актера.

С такими навыками подошел ТИМ ко времени, когда драматург принес ему первую советскую комедию.

### Сорок лет назад

И вот по прошествии нескольких десятилетий я раскрыл режиссерский экземпляр «Мандата», бережно хранимый в ЦГАЛИ.

Большие белые листы бумаги вклеены справа от текста пьесы. Синие стрелы решительно проведены от режиссерских замечаний к тексту. Сюжеты актерской игры четко написаны на вклейках.

Вдохновенная, антимещанская ярость художника разъята алгеброй.

Режиссерская разработка многофигурного третьего акта комедии производит впечатление плана будущего генерального сражения.

Как же выглядел спектакль, впервые показанный 20 апреля 1925 года?

Занавеса нет. Задников нет. Зритель видит каменную стену театральной коробки. Кулисы закрыты фанерными щитами по два листа в ширину и по четыре вверх. На сценическую площадку положен во всю ширину сцены круг. Круг этот разбит на четыре плана: крайний (ближе к публике) — неподвижный; второй и третий, шириной в метр, — кольцеобразные тротуары, двигающиеся в обе стороны; четвертый, центральный, — мертвый.

Посредине, разделяя все четыре плана кругов на две равные половины, отгораживал каменную стену театральной коробки от публики забор, высотой в три полных фанерных листа. Он разделен на три части: центральную, которая вращается вокруг своей вертикальной оси, и две крайние, укрепленные у кулис.

Забор сделан из обычной, покрытой светлым лаком фанеры.

Два средних движущихся кольцеобразных тротуара подают мебель и нужные для игры аксессуары, а иногда актеров, костюмированных в обычные бытовые одежды того времени.

Оформление спектакля можно назвать абстрактным, но публика не останавливает своего внимания на необычайной форме. Она воспринимает его как цирковую арену, как машину для удобного показа жизни и быта, так, как современный пассажир метро воспринимает удобство эскалатора, доставляющего его к поезду.

Невольно вспоминается Станиславский:

«Нужен простой фон — и эта простота должна идти от богатой, а не от бедной фантазии…»

И еще:

«Остается надеяться, что родится какой-нибудь великий художник и разрешит эту труднейшую сценическую задачу, создав для актера простой, но художественно насыщенный фон».

Итак, на сцене простой фон. Но если в него всмотреться попристальней, то появится и такое соображение: фанера в первые годы революции {325} была почти единственным строительным материалом. Ею перегораживали комнаты учреждений, отгораживались стенами из фанеры друг от друга и от посетителей и т. д. — это был бытовой строительный материал.

Мейерхольду удалось в спектакле организовать своего рода «террариум» для показа особей земно-мещанского мира. Простота оформления, лаконизм в приемах показа староблагушинцев представляли возможность рассматривать поведение «земноводных» в условиях естественных, но ограниченных рамками пространства «террариума».

Пьеса была разбита режиссером на отдельные картины. В каждой картине развертывается тот или иной сюжет мещанского обихода.

Но уже в финале второго акта режиссер привносит в эти сюжеты ноты «лирического трагизма», которые и создают особую, свойственную автору самобытность спектакля.

В квартиру Гулячкиных собираются Сметаничи — отец с сыном-женихом и шарманщик с компанией. Их пригласила Варька (невеста — сестра Гулячкина) «заливать» о «пролетарском происхождении» брата его знакомым коммунистам, которых у него в действительности вовсе и не было.

Шарманщик с компанией принимают Сметаничей за этих коммунистов.

А Сметаничи в свою очередь принимают за коммунистов шарманщика с компанией.

Это комическое квипрокво идет на фоне старой русской песни.

Шарманщики располагаются как будто для представления во дворе. Первым номером выходит спившийся церковный певчий. Он в поддевке и русских сапогах.

Певчий, прослушав вступление гармоники, откашливается.

Это пугает Сметанича — он в недоумении…

Возникает песня… «Средь высоких хлебов затерялося…» И женщина цыганского типа с бубном начинает «заливать»:

— Бывало с ним мимо фабрики не пройдешь, так ручонками в стенку и вцепится…

{326} «Горе горькое по свету шлялося…» — снова слышна идущая фоном песня.

Перед зрителем проходит нелепый социальный маскарад. Недоразумение приобретает колер лирической акварели.

Зрителю на секунду даже взгрустнется. Кому-то вспомнится отзвуком:

Стоит буржуй, как пес голодный,  
Стоит безмолвный, как вопрос.  
И старый мир, как пес безродный,  
Стоит за ним, поджавши хвост.

В этой сцене, завершающей второй акт, автор спектакля погружает зрителя в лирическую атмосферу, в атмосферу невыясненности, неизвестности, неблагополучия, беспокойства. Действующие лица не отдают себе отчета в том, с кем они говорят, и что они собой представляют. Они все друг перед другом играют несвойственные им в жизни роли. Неуверенные в своей позиции, они все же обнаруживают свою циничность, эгоизм, подозрительность и вместе с тем стадное безволие.

Выход Павла Гулячкина в кожаной куртке с портфелем и с мандатом завершает растерянность.

— Вам бумажка нужна? Бумажка?

— Нету ее у вас, Павел Сергеевич, нету!

— А мандата не хочешь? (Вынимает из портфеля мандат.) Все разбегаются. Мамаша с робостью подходит к Павлу.

— Неужели у тебя, Павел, и взаправду мандат?

— Читайте, мамаша, читайте!

«Дано сие Павлу Сергеевичу Гулячкину в том, что он действительно проживает в Кирочной тупике, дом № 13, квартира 6, что подписью и печатью удостоверяется…»

— Читайте, мамаша, дальше!

«… Председатель домового комитета Павел Сергеевич Гулячкин.

Копия сего послана товарищу Сталину».

Нэповский Хлестаков торжествует.

В то время в театре Мейерхольда на каждом спектакле велась регистрация реакций зрительного зала. «Мандат» не имел конкуренции по разделу «смех». За спектакль этих реакций накапливалось свыше трехсот, но только что рассказанная сцена заполняла графу «напряженное внимание», а взрывы смеха были порывистыми и короткими.

Третий и последний акт начинался бытовыми сценами. Эти сцены закругляли драматургические ходы автора: превращение кухарки Настьки в великую княгиню Анастасию Николаевну; превращение Варькиного жениха Валерьяна Сметанича в… супруга всея Руси и т. д. Вторая половина акта — с переезда семьи Гулячкиных со своей невестой в дом Сметаничей — волею автора спектакля становится «страшным судом» над благушинскими мещанами.

Режиссер для заключающей спектакль сцены мобилизует сильнейших актеров своей труппы. На премьерных спектаклях эпизодические роли играли: Мария Бабанова — Тося, Евг. Бенгис — Сюся, Николай Боголюбов — мясник, Михаил Жаров — Агафангел, Марк Местечкин — папа Тоси и Сюси, Лев Свердлин — друг гармониста, Михаил Кириллов — барабанщик.

{327} После того как выясняется, что свадьбы Варьки с Валерьяном не будет и что Валерьян женится на великой княгине Анастасии Николаевне, после того как все жаждущие старого режима благушинцы заподозрили в Гулячкине своего недруга, Павел поднимается на импровизированную трибуну и торжественно произносит:

— Женщины, мужчины и даже дети… Мы рабочие от сохи и председатели домового комитета… ваше императорское высочество… вы — сукина дочка!

Возмущенная толпа, озверев, бросается на оратора. Почти самосуд. Его таскают по сцене, готовы разорвать на куски. Мамаша всеми средствами успокаивает разъяренных гостей. Сцена понемногу затихает.

— Это наша кухарка. Она мне носки стирала и даже котлеты жарила.

— Настька, паскуда, отвечай барыне, жарила или нет?

— Определенно.

— Ваше высочество, — учтиво обращается к ней Сметанич.

— Какая она ваше высочество? Она Пупкина… из Поветкина, Тульской губернии.

Гости растерялись. Только что они чуть было не растерзали Гулячкина, а теперь попятились от него.

— Но то, что я российскую престолонаследницу сукиной дочкой назвал ведь этого вычеркнуть невозможно. Вы понимаете ли, до какого апогея я могу дойти…

— Не погубите.

Толпа коленопреклоненно умоляет Гулячкина помиловать их.

Режиссер наделяет каждого участника сцены безотказно точной характеристикой. Грузный красномордый мясник с тупыми осоловелыми глазами, способный разрубить любую тушу, будь она бычья или человечья, в исполнении Н. И. Боголюбова, щебечущая мещаночка, такая хорошенькая «куриная слепота», в исполнении М. И. Бабановой, и другие делали каждый момент сценического конфликта бытово убедительным, а переходы толпы, одержимой единой страстью, будь то ярость или юродствующее самоуничижение, или стадное чувство паники, необыкновенно впечатляющими.

Здесь Мейерхольд показал мастерское владение ритмами, сменой их, огромной амплитудой средств сценической выразительности. Спектакль этот стал событием театральной жизни.

Вот толпа умоляет Гулячкина «не погубить», в самоуничижении падает на колени, ползет к нему, как за подачкой, вытягивая руки.

Вот папа Тоси и Сюси упал на колени и ползет.

— Я теперь всю Россию на Варваре женю. Варька, иди выбирай любого! — И Павел через всю сцену швыряет свою сестру в толпу умоляющих.

Тут Мейерхольд вводит танцевальный ритм фурланы. Ее заиграли сидящие за отдельным «музыкантским» столом подвыпившие гармонисты.

Варька, окрыленная безграничной возможностью выбора, ищет себе жениха получше.

Подобострастное моление о прощении переходит в страстное желание предложить себя в женихи Варваре.

— Меня! Меня! — ударяя себя в грудь, привставая, чтобы показаться, кричат благушинцы.

{328} — Папу! Папу! — подвизгивая в исступлении вопят Тося и Сюся, тыча в папину грудь растопыренными пальцами.

Варвара в подвенечном платье, возбужденная криками, обходит женихов.

— Я хочу, чтобы в пенсне и страстный!

Она порывисто поворачивается, невольно подчиняясь властному ритму фурланы, чтобы проверить свое впечатление, снова движется вперед в поисках лучшего, и вот она рядом с Валерьяном.

В руке у него фатовски зажата папироса. Увидев Варьку, он порывисто отстраняется. Темп фурланы поддиктовывает ему жест: рука с папироской тянется ко рту. Вот он ее втыкает в рот и, как бы нервничая, куклообразно играет папироской, то выхватывая ее изо рта, то возвращая обратно. (Валерьяна с безукоризненной графической четкостью играл Сергей Мартинсон.)

Сцена заканчивается. Как испуганное стадо, сбиваются к сундуку папа-Сметанич, выживший из ума царский генерал Автоном Сигизмундович, выдрессированный до идиотизма его денщик Агафангел и прочие осколки старого режима.

Возникает новая сцена: тоска по ушедшему. Только что из этого сундука была извлечена «российская престолонаследница», на их глазах превратившаяся в кухарку Настьку, только что Валерьян — Сметанич-сын чуть было не стал «супругом всея Руси…»

— Вот на этом самом месте наша сермяжная матушка Русь восстала, как феникс из сундука… — с горестным негодованием жалуется папа-Сметанич.

— Вот так стоял!

— Вот так я отбил замок!

— И вот так предстала Россия!

— Ура! — загремели благушинцы, жаждущие принять желаемое за действительность. Они торжественно поднялись и, вдохновленные собственным криком, стеной тронулись к сундуку. Неожиданно, панически, как заклинание, возникает самоупоенно выпеваемый гимн:

«Боже, царя храни…»

Но сундук, из которого они достали «российскую престолонаследницу», приоткрывается и оттуда вылезает обожатель кухарки Настьки, жилец квартиры Гулячкиных, Иван Иванович Широнкин (его с подлинно сатирическим юмором играл Василий Зайчиков).

— Все видел, все знаю. Граждане, соблюдайте спокойствие и не расходитесь, потому что вас всех повесят.

Новое потрясение. Снова обращение к Гулячкину. Он вытаскивает мандат, но Широнкин выхватывает мандат и бежит в милицию.

В глазах благушинцев Гулячкин снова герой. Но тут он не оправдывает их доверия. Трагическое признание кладет предел надеждам.

— Ведь мандат-то я сам себе написал!..

Из‑за кулис трагический вопль Широнкина: «Господи, боже мой!» — Вопль повторяется. Толпа врассыпную разбегается по сцене.

Ошеломленный Широнкин комкает фальшивый мандат, нелепо засовывает его в горшок, напяливает горшок себе на голову и лезет в сундук.

— Отказываются, арестовывать вас отказываются, — и закрывает за собой крышку.

{329} Пауза. Потрясение. Павел, растерянный, хватает за рукав мамашу и тащит ее на авансцену.

— Как же нам жить, мамаша, если нас даже арестовывать не хотят? Как же нам жить?..

Многие театры играли эту комедию, но несомненно, что подлинное звучание этой пьесы удалось передать только в московской постановке.

### Репетиции перед премьерой

Последние перед премьерой репетиции были особенно вдохновенны.

В период нэпа еще сохранился с дореволюционных времен обычай не играть спектакли в предпасхальную, так называемую «страстную» неделю.

Стулья из партера были вынесены для ремонта, огромный зрительный зал театра казался от этого еще больше.

На репетициях Мейерхольд был неутомим. Вечером он обстоятельно предупреждал:

— Возьмите с собой завтрак, репетировать будем весь день.

Как правило, репетиции шли в полный голос и с той экспрессией, с которой актер предполагал вести роль.

Напряженный ритм работы вызывал в актерах чувство удовлетворения.

Никто, естественно, не поднимал вопроса о нормах репетиционного времени и о регламенте.

Настроение было радостное и праздничное.

Сам Мейерхольд во время этих репетиций был в предельном напряжении.

На сценическую площадку (а она была свыше полутора метров высотой) Мейерхольд за день вбегал бесчисленное количество раз, чтобы поправить или безупречно показать кому-либо из актеров игровой кусок. Потом, спустившись в партер, многократно повторял эту сцену, добиваясь артистичности от исполнителя.

Запомнилась одна из таких репетиций этой «страстной» недели. Началась она часов в одиннадцать утра. Первый перерыв был объявлен часов в пять; сначала мы остыли, отдышались, поели; кто полежал, где мог, кто пошел прогуляться. В семь часов продолжение.

Приходим на репетицию и узнаем — на черновой репетиции будет присутствовать дипломатический корпус.

Появление зрителей, а их было человек восемьдесят, снова мобилизовало актеров — усталости как не бывало.

Репетировалась самая сложная часть «Мандата» — вторая половина третьего акта. Репетиция прошла на большом подъеме. Мейерхольд иногда прерывал ее своими замечаниями и показами.

В этот вечер его показы были изумительны. Всем запомнились его комические выходки, когда он инструктировал актера, исполнявшего роль фотографа-любителя Наркиса Смарагдовича Крантика. Его замечания и показы были так темпераментны и выразительны, что не нарушали и не разбивали впечатления, производимого необычайно напряженной заключительной сценой третьего акта.

### **{****330}** Как я играл!..

Миновать сравнения с неотразимой характеристикой А. Н. Островского никакому актеру невозможно.

«Несчастливцев. …Как я играл! Боже мой, как я играл!

Счастливцев *(робко)*. Очень хорошо‑с?

Несчастливцев. Да так-то хорошо, что… В последний раз в Лебедяни играл я Велизария, сам Николай Хрисанфыч Рыбаков смотрел. Кончил я последнюю сцену, выхожу за кулисы, Николай Рыбаков тут. Положил он мне руку на плечо. “Ты, говорит… да я, говорит… умрем, говорит”… Лестно!»

После нескольких спектаклей «Мандата», а играли его не менее пяти раз в неделю, получаю письмо. На конверте оригинальный, особенно для того времени, адрес: «Артисту, господину Е. Гарину».

Вскрываю конверт. Мое общее — среднее и высшее — специальное образование не дает возможности определить, на каком языке оно написано. На другой странице, другим почерком — перевод человека, не очень знакомого с русским.

Читаю: «Мой сильный восторг от Вашей игры в “Мандате” вчера вечером заставляет меня Вам писать и я прошу Вас принять мою благодарность за Вашу сильную личную игру, несенную внутренним огнем — признак гения. Благодаря Вашему замечательному исполнению и также чудесной постановке пьесы вечер был для меня богатым и незабвенным событием». Подпись и дата.

Не вчитываясь в подпись, я подумал: наверное, какой-нибудь дипломат! Но, во всяком случае, хвалит, что, естественно, приятно.

С месяц таскал я письмо в кармане, собираясь показать Мейерхольду и узнать, на каком же языке оно написано, но все забывал.

Как-то вечером Мейерхольд позвал меня в кабинет. Я достал из кармана измятое и порванное письмо.

Он прочитал:

— Дурак, ты знаешь, кто тебе написал письмо?

— Какой-то дипломат?!

— А ты подпись-то хоть в переводе прочитал? Тут написано: «С коллегиальным приветом ваш Ингольф Сканка». Это же знаменитый скандинавский актер!

Слово «дурак» Мейерхольд употребил не в ругательном смысле, а как бы классифицируя мое невежество. В то время он относился ко мне нежно, по-отечески.

Очень довольный, он сунул мне письмо, стукнул по плечу:

— Ну, молодец, молодец!

Я покраснел. Потом я думал: по-русски Ингольф Сканка ничего не понимал… значит, его безусловно изощренное внимание артиста было привлечено чем-то другим. Чем? Экспрессией? Внешней выразительностью, графикой роли? Может быть, какой-то чертой своеобразия? Может быть, на его европейский глаз руссизмом переживаний?..

Работая под руководством Мейерхольда со школьной скамьи, мы бесконечно ему доверяли и, естественно, теоретическим анализом своей собственной роли занимались неохотно. Письмо Сканки заставило меня задуматься.

{331} Я посмотрел оценки спектакля. Надо сказать, что «Мандат» не вызывал почти обязательных для каждого мейерхольдовского «опуса» дискуссий.

Я обратил внимание на слова: «Первые два действия Мейерхольд отдает комедии… Третий акт кажется неожиданным… Отрицаемое Мейерхольдом лирическое начало захлестывает спектакль. Освобождение актера напрасно было совершено Мейерхольдом… Уже в отдельных сценических образах первой части спектакля проскальзывало то патетическое увлечение, которое вырывается в третьем акте… Мейерхольд заставляет актера говорить со зрителем… Монолог Гулячкина обрушивается на зрителя… Потерявшие опору люди-маски обращаются к зрителю “лицом, вывернутым наизнанку…”»

Эти выдержки из статьи П. А. Маркова «Третий фронт» определяют силу воздействия спектакля и актеров.

В первые годы «Мандат» играли почти ежедневно. Как-то после второго акта нам, актерам, сказали:

=? А ведь сегодня Станиславский смотрит!

Какое счастье, что мы узнали об этом после второго акта. Сколько бы было излишних волнений, «накладок» и промахов.

— Говорят, он сейчас придет за кулисы! — прибавил вестник. Кабинет Мейерхольда находился на другой стороне сцены, и мы побежали туда, чтобы встретить мейерхольдовского «антипода».

В то время противопоставление системы «переживания» системе «биомеханической» было так же остро и модно, как ныне противопоставление итальянского неореализма Чарли Чаплину.

Сейчас они войдут! Всеволод Эмильевич пошел за Константином Сергеевичем!..

Мы остановились в ожидании…

Наше воображение рисовало ложноклассический выход двух гигантов. Дверь открывается — мы видим спину Мейерхольда, потом его жест рукой: «Сюда, Константин Сергеевич!» — и появляется огромная фигура Станиславского. Они идут по коридору.

У Станиславского на лице благодушие, у Мейерхольда — сыновняя почтительность. Мейерхольд говорит со Станиславским, как я говорил бы с Мейерхольдом.

Они вошли в актерское фойе.

Мы издали наблюдали за двумя лидерами российского театра. Мейерхольд знакомит почетного гостя с актерами, которые попадаются ему под руку. Они обходят закулисье и удаляются.

Потом говорили, что Станиславскому понравился спектакль, актеры и, в частности, Гулячкин.

После сотого представления «Мандата» состоялся митинг-приветствие. Меня, как актера, сыгравшего все сто спектаклей, Мейерхольд поцеловал и преподнес в подарок от дирекции театра Собрание сочинений В. И. Ленина.

Спектакль показывали в Ленинграде, Киеве, Баку и других городах Союза и сыграли свыше 350 раз.

## **{****332}** Э. Каплан Режиссер и музыка

### 1

Тысяча девятьсот двадцать пятый год. Только что поставил свой первый спектакль — маленькую оперу юного Моцарта «Бастьен и Бастьенна» в Оперной студии Ленинградской консерватории. Ректор консерватории А. К. Глазунов и проректор А. В. Оссовский считали необходимым выращивать свои кадры оперных режиссеров. Зная Вс. Э. Мейерхольда как постановщика опер («Орфей», «Тристан и Изольда», «Электра», «Каменный гость»), зная о его музыкальной культуре, они решили направить меня в Москву, в театр имени Мейерхольда для занятий с Всеволодом Эмильевичем по режиссуре.

Всеволод Эмильевич оказался в Ленинграде. Я встретил его на симфоническом концерте в Филармонии. Преодолев сковывавшую меня робость, я подошел к нему в антракте и попросил свидания.

— Зачем? Кто вы? Ну а причем здесь я? Приходите завтра, тогда-то, туда-то…

На следующий день я пошел. Поднялся по лестнице, позвонил. Жду в полутемной гостиной, держа в руках свою записную книжку с вопросами к нему, со своими мыслями и планами. Он вошел порывисто, направился к окну и резко отдернул тяжелую портьеру.

— Где вы учились?

Услышав, что я окончил Академию художеств, Мейерхольд быстро повернул голову в мою сторону.

{333} Зорко посмотрел в глаза, словно проверяя, так ли, и после паузы сказал просто, без дидактических интонаций, очень обыкновенно:

— Это хорошо, что вы архитектор, это очень хорошо, что вы архитектор… — и еще что-то в таком роде. — А что у вас в руках? Записная книжка? Покажите.

Он полистал ее, иногда задерживался, где-то прочитывал, рассматривал какие-то рисунки, чертежики и сказал:

— Мысль, высказанная вчера, сегодня уже недостаточна. — Сказал неодобрительно.

Записная книжка ему явно не понравилась.

Рассказ о спектакле «Бастьен и Бастьенна» он слушал терпеливо, мне показалось, внимательно и, пожалуй, с интересом, однако сурово. Смотрел, не отводя пристального взгляда, словно хотел увидеть сквозь толщу многословия суть режиссерского замысла. Потом сказал:

— Ставить надо один спектакль в год. Не больше. Но *уметь* надо поставить в две недели.

Слово *уметь* он подчеркнул особенно. И опять повторил: «Хорошо, что вы архитектор», тут же поясняя, что это хорошо потому, что архитектура ближе других искусств к музыке. «Как и в музыке, в архитектуре — свой ритм, ритм пилястров, окон, колонн, карнизов. Свои паузы — простенки между окнами. Своя композиция, гармония…» И без всякого перехода, взглянув на мою записную книжку, продолжал, что не надо ничего выдумывать — выдумывает «господин случай», и надо уметь пользоваться его выдумками. Ничто в мире не повторяется. Случай тоже не повторяется. Иногда он выдумывает такие прихотливые и фантастические композиции, что никакому режиссеру и в голову не придут. Надо только уметь смотреть и видеть, слушать и видеть, спать с открытыми глазами. Большинство, глядя на *случай*, ничего не видят или говорят «не может быть», «так не бывает» или, что хуже, фотографируют его и потом показывают зрителю фотографию, а она ему не нужна. Зритель любит хороший пересказ. Он сравнил с пересказом, который задавался на уроках в младших классах гимназии. Маленький рассказ в десять-двенадцать строк легче запомнить наизусть и повторить слово в слово, чем пересказать *своими словами*.

Свои слова у режиссера! Не основа ли это всякого таланта?

Боже, думал я, слушая его, и это — Мейерхольд? Он хочет меня убедить, что он — не выдумщик! Все кругом кричат, что Мейерхольд — неиссякаемый кладезь фантазии, волшебник вымысла, чародей и фокусник на театре, а он это отрицает!

В эту минуту я ему не верил. Я был разочарован… Но вот опять: «Хорошо, что вы архитектор». А затем новые пояснения, что спектакль — это архитектура, фундамент — это замысел, что фасад получится хороший лишь в том случае, если фундамент из крепкого материала, глубоко уходит в землю. Для каждого спектакля должен быть заложен фундамент из материала, соответствующего данной пьесе, данному режиссеру, данному театру, *данному времени*. Материал к спектаклю надо искать на улице, на площадях, в жизни, в людях, даже в газетах, иногда в соседних искусствах. Один из основных материалов — это время, его надо знать, понимать и любить, как пахарь знает и понимает свою землю, как любит выращиваемое зерно.

{334} Внезапно он спросил:

— Вы певец, а часто ли бываете в Филармонии? Ходите ли на симфонические концерты? Вчера в Филармонию вы приходили ради меня или ради музыки?

Он по-детски обрадовался, узнав, что я постоянный слушатель Филармонии — у певцов ведь, говорил он, должна быть неодолимая потребность слушать симфонические концерты, потому что музыка для них фундамент жизни образа на сцене.

Я знал, что Мейерхольд — страстный любитель музыки, но то, что он *так* ее любит, *так* понимает, *так* слушает, что музыка имеет *такое* значение не только в жизни, но и в работе его, я услышал и понял впервые. Он говорил о музыке, и я видел, как изменилось лицо его, стало мягче и добрее, шире раскрылись глаза, новые краски появились в тембре голоса, на губах появилась улыбка. Речь стала певучей.

Это был урок опытнейшего режиссера драмы, преподанный только что вылупившемуся режиссеру оперы. И учил он меня на *моем* материале, учил как профессионал, как мастер.

Он вспомнил о том, как ставил в бывшем Мариинском театре «Каменного гостя», «Орфея», «Тристана и Изольду», какую творческую радость испытал от содружества с такими неповторимыми певцами, как Алчевский, Собинов, Ершов. Все они, так же как художник Александр Головин, не пропускали ни одного концерта Кусевицкого, Никита, Ментельберга, Мотля. Вспомнил, что всегда встречал в Филармонии Шаляпина.

— Но музыка, — говорил он, — это ведь не только симфонические концерты или опера, музыка всегда с нами — дома, на улицах, ночью в подушке. Послушайте тишину, и вы услышите ее, услышите изумительную канцону о покое и радости, или мятеже и страданье. Послушайте и посмотрите внимательно, что происходит на улице, когда идет с песней рота солдат. Прохожие бессознательно объединяются в общем движении, в разных ритмических рисунках, но в общем ритме песни, музыки.

Какое удовольствие слушать, как поют птицы, как в деревне перекликаются петухи под аккомпанемент кудахтающих кур! Какой ритм жизни в перекличке паровозных гудков, в перекличке заводов, в цокоте копыт конницы. Везде музыка. Пушкинские стихи — музыка. Гоголевская проза — музыка. Мусоргский *услышал* музыку пушкинских стихов так, что кажется, будто он подслушал музыку нашего сердца. Бородин *услышал* музыку одной очень древней песни-сказания «Слово о полку Игореве» и сочинил эту музыку, написав своего «Князя Игоря». А Шаляпин *услышал* музыку Мусоргского и Бородина и «пересказал своими словами», добавив к ней свою «музыку».

Ищите дорогу к сценическому воплощению музыки в самой музыке. А если этой дороги еще нет, прокладывайте ее сами.

Мейерхольд говорил долго и вдохновенно, приобщая стоявшего перед ним юнца к великим и скрытым законам искусства.

### 2

Кончилась генеральная «Ревизора».

Приехавших на спектакль ленинградцев Мейерхольд позвал к себе обедать. Были А. А. Гвоздев, С. С. Мокульский, В. Н. Соловьев, еще кто-то. Меня он почему-то тоже позвал, хотя я сидел в Москве уже давно, {335} присутствуя на всех последних репетициях, изрядно надоедая ему и своими вопросами, и своими восторгами, и своим недоумением, и даже протестами.

Получив командировку от Института истории искусств в Ленинграде, я должен был подготовить отчет по всем вопросам, касавшимся музыки в этом спектакле[[39]](#footnote-40). Я же увидел и услышал и другую музыку, музыку, творимую режиссером. Это было настоящее откровение, и я тщательно записывал «партитуру» своеобразной оперы.

Во время обеда Мейерхольд ткнул пальцем в мою сторону и сказал: — Пусть он говорит первый, он самый молодой, самый непосредственный, пусть скажет, что думает.

Всеволод Эмильевич… могу только про музыку… — заикаясь, промямлил я.

Про музыку, так про музыку, — ответил Всеволод Эмильевич, — мы вас слушаем!

«Господи, пронеслось в голове, где же эти слова, которыми надо начать?» Но я начал:

Музыкой насыщен весь ваш спектакль, музыкой и настоящей и воображаемой. Настоящая музыка звучит в оркестре, на рояле или в пении. {336} 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, интонациях, в построении диалогов. И все время она непрерывно протекает в какой-нибудь музыкальной форме, узнаваемой, как узнается музыка действительно звучащая, в сочетаниях музыкальных форм, в последовательном их расположении. Все время слышишь или воображаешь, что слышишь, потому что ощущаешь эту музыку либо мелодию то в отдельном голосе, то в ансамбле, в виде дуэта, терцета и т. д., то в хоре, либо в многоголосной фуге или в простом каноне, слышишь нечто вроде «гармонии» или контрапункта, либо видишь и слышишь «полифонию» в хоре с пляской, и вообще спектакль «Ревизор», — тут уж я распрямился во все свои «молодецкие» силы, — похож на оперу, на очень интересный оперный спектакль.

Попробую объяснить яснее и подробнее.

Я вынул свою «партитуру» и разложил листочки на столе.

— Интродукция. Темно. Откуда-то начинается тихая и медленная музыка. В центре сцены широко и бесшумно сами собой раскрываются массивные ворота, и вперед, на зрителя, медленно движется площадка. Из тьмы, из далека, из прошлого — так это воспринимается сразу. Музыка об этом рассказывает. Она нарастает, усиливается, приближается и… внезапно, на очень резком аккорде — sforzando — площадка заливается светом в унисон с музыкой.

На площадке стол, несколько кресел, стульев. Горят свечи. Сидят чиновники. И зритель будто придвинулся поближе к мрачному и темному николаевскому времени, чтобы лучше разглядеть, как это было тогда.

Музыка внезапно тихая — subito piano — тоже мрачная, как эпоха, как краски на сцене, — красная мебель, красные двери, стены, зеленые мундиры и зеленые абажуры на висячих лампах — сочетание двух цветов бюрократических департаментов. Музыка сразу замедляется и выжидательно тянется, и все ждут — и на сцене и в зрительном зале. Дымят трубки, чубуки. Длиннющие мундштуки «перечеркивают» освещенные живым пламенем свеч лица чиновников, все они, как ископаемые чудища, перечеркнуты, уничтожены раз и навсегда. Все они в тумане, в дымке, и лишь {337} тени от мундштуков на лицах качаются и качаются, а музыка все это говорит и говорит и, затихая и замедляясь, тоже как-то покачиваясь, уносит их от нас все дальше и дальше в невозвратимое «тогда». Пауза — фермато. И потом голос: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить пренеприятное известие…» Голос, баритон, «запел» на одной ноте, я даже могу сказать, на какой — на си бемоль в большой октаве; соло на одной и той же ноте: «… к нам едет ревизор», — как у Россини в stretta первого акта поют Бартоло и Базилио, только там в темпе presto, а здесь очень медленно, и вдруг, точно по команде, по дирижерской палочке, все зашевелились, задвигались, трубки отскочили от губ, руки задергались, головы повернулись. Последний слог слова «ревизор» всех точно ущипнул. Теперь это слово шипит шепотом, то целое, то в согласных, то протяжными *и* и *о* и даже где-то пробарабанила мелкой дробью буква *р*. Слово «ревизор» музыкально разложено на всевозможные смысловые интонации. Ансамбль внезапно взбудораженных чиновников пронесся, как шквал, и замер. Все остановилось и все замолкли: потревоженная было нечистая совесть снова спрятала свою ядовитую голову, как гадюка, до времени затаив свое страшное жало, и оцепенела.

Динамика этой вполне законченной музыкальной интродукции — первый эпизод — «Письмо Чмыхова» — многообразно меняется. Внезапное форте-фортиссимо на «подать сюда Ляпкина-Тяпкина!» — выкрик Сквозник-Дмухановского. Вскочили и заметались перепуганные чиновники, теперь они прячут свою темную совесть куда-нибудь подальше — под стол, за спину другого и даже за пустое кресло, где только что сидел городничий. Это пантомима-танец «с перепугу». Уездный лекарь завизжал на букву *и* протяжно, вроде как засвистал, потом на букву *э* отрывисто, staccato, и дальше вперемежку эти «ноты» то возникают, то исчезают, а на их фоне «вышивается» часть следующего текста. Определяя тембрами оркестра, — это флейта-пикколо и piccicato контрабас, вроде как в комических сценах «Майской ночи» Римского-Корсакова. Внезапный визг glissando того же лекаря, и новая «пляска испуга». Ритмическому рисунку звуков соответствует пластический рисунок движений. Остановки-паузы как бы предвещают финальную немую сцену.

{338} Такова интродукция. С точки зрения музыкальной формы — простая и совершенная.

За интродукцией начинается второй музыкальный кусок — приход почтмейстера и появление Бобчинского и Добчинского. Это двухчастная форма. Первая часть, allegro, — появление почтмейстера — не слишком быстрая, то что обозначается sostenuto, сдержанное, и вслед за ним вторая — largo — появление Бобчинского и Добчинского, очень медленное.

Дуэт городничего с почтмейстером исполняется в строгом ритме звона бокалов, чередующихся с репликами и летящими вверх письмами, которые выбрасывает из пачки почтмейстер. Дуэт, развиваясь, переходит в ансамбль — чиновники подхватывают письма, перебрасываются ими, хихикают, что-то нечленораздельно выкрикивают, и все это мгновенно замолкает, когда головы любопытных сплетников склоняются над чтением какого-нибудь письма, — в это время дуэт звучит звонко, смыслово ясно. Перекличка хора, чередуясь с дуэтом, убыстряется и неожиданно обрывается с появлением Бобчинского и Добчинского. Они влетели в дверь и остановились.

Чиновники повернулись к ним и застыли в удивлении.

Начинается вторая часть — largo. Тягучая до невозможности, очень комедийная.

В таком роде у Россини сделано появление переодетого графа Альмавивы под видом ученика дона Базилио. Так и кажется, по пантомиме присаживания, по замедленности их движений, по деталям с платком и яблоком, что Добчинский и Бобчинский вот‑вот запоют знакомую мелодию «мир и радость» с гоголевским текстом: «чрезвычайное происшествие», «непредвиденное происшествие».

Конечно, «музыка» этого largo непохожа на музыку из «Севильского цирюльника», но по музыкальной форме, по ритмическому рисунку, по интонационному характеру они сходны. Нетерпеливые реплики городничего и хора чиновников прерывают двух новых «солистов» все чаще и чаще, все резче и злее, а эти двое продолжают невозмутимо тянуть свой канон, перебивая друг друга и этим еще больше растягивая его: «возле {339} будки, где…» — и второй за ним: «возле будки, где…», «за бочонком для французской водки…» и второй вслед: «за бочонком для…», «недурной наружности…», «недурной…», а дальше «э» и «э»! — «это я первый сказал…», «нет, это я…» и т. д. Коротенькие фигурки, коротенькие ручки, коротенькие жестики движутся соответственно ритму канона. Все это переходит в более быстрый темп, приобретает движение. Начинается суматоха. Ансамбль чиновников «запел» — запищал, закричал, завопил. Всполошились, забегали. Но во всем этом беспорядке — порядок: ритм, «полифония», crescendo, синкопы, аккорд. На фоне дикого ансамбля пищат знакомые *и* да *э* лекаря, как в интродукции, и новые *э* Бобчинского и Добчинского; почтмейстер опять звенит бутылкой и бокалом, чтобы остановить шум, словом, музыкальный ансамбль с хором.

Музыки в этом эпизоде нет, и все же она есть. *Музыка слышится*, потому что видится. И дело не только в том, что в каждом эпизоде из пятнадцати или в какой-нибудь части эпизода наличествует *узнаваемая* музыкальная форма, вносящая в спектакль особый нерушимый порядок, как в оперном театре, а дело еще и в том, что все эти музыкальные формы в своей совокупности и в своей неотрывности от сценического действия, в единстве с содержанием представляют собой целое, сходное с формой оперного произведения.

Темы, формы, мотивы, мизансцены, разные сценические детали, пантомимы, очень образные, несущие в себе смысловое содержание, получают в следующих эпизодах свою разработку, вплоть до симфонической, или же органически переходят в развернутый *финал*.

Перед зрителем не только провинциальный город, откуда, «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь», а вся царская Россия, вся ее гниль и мерзость.

Маленькое «зеркало жизни» захолустного городка расширилось до монументальных размеров. Это обобщение получило свое выражение в симфоническом характере финала спектакля. Все различные по темам немые сцены, разбросанные по разным эпизодам и перебиваемые внезапными allegro-переполохами, все более и более разрабатываются и ритмически, {340} и интонационно, и сценически, пока наконец не объединяются в фантастически сложном контрапункте…

В самом деле, Всеволод Эмильевич, ваш финал спектакля, сделанный как *большой финал* в смысле музыкальной формы, берет свое начало в эпизоде «Мечты о Петербурге» и во всю мощь разворачивается в двух последних эпизодах — «Торжество так торжество» и «Всемирная конфузия»…

Развеселый гул гостей. Их превеликое множество. Они как сельди в бочке. Стулья, откуда-то и куда-то передаваемые, «ходят по головам» — поставить их уже некуда. В воздухе — целая пантомима со стульями. Движение рук, несущих, подымающих, берущих, подхватывающих, рвущих эти стулья. Руки загребущие, завидущие, уже знакомые нам руки взяточников, руки мужские и руки женские. Лица довольные и недовольные, высокомерные, робкие, боящиеся не то, что их стукнут стулом по голове, не то, что их стукнет судьба, — словом, выразительнейшая массовая сцена музыкального театра.

Гул, жужжание, разноголосица и разнозвучье, с репликами, ясно долетающими до зрителя на этом фоне, ритм возгласов — междометий, смешков, хихиканья девиц и зычные «ха‑ха‑ха» и «хе‑хе‑хе» мужланов-кавалеров, ритм хлопанья открываемых бутылок шампанского и взлетающих пробок, ритм звона бокалов — все это вместе с ритмом движения стульев и рук звучит. Звучит, как хор с оркестром, в ощутимой глазом и ухом тональности. И совершенно органически модулируя, переходит в действительно звучащий еврейский оркестр, несущий в себе совершенно неожиданную краску. Оркестр играет «торжественное приветствие высокочтимым хозяевам», которое сливается с хаосом звуков и движения на сцене.

Вдруг все смолкло — все слушают: поет невеста самого «ревизора», дочь будущего генерала — городничего. Поет «Мне минуло шестнадцать лет». Романс Даргомыжского, как вставной номер, интермеццо, повторяет драматургический прием в опере, задерживающий и тем самым заостряющий стремительное движение действия.

Кончился романс, какофония усилилась, неудержимо понеслась, и мы сначала видим, потом слышим, как в эту «партитуру» вписывается новая строчка — почтмейстер с распечатанным письмом в руке. Зрительно ноты этой строчки скачут — почтмейстер, задыхаясь, протискивается к городничему. Слухово нота тянется: «Удивительное дело, господа! Чиновник, которого мы приняли за ревизора, был не ревизор!»

Генеральная пауза. Новый кусочек музыки, медленный — короткое фугатто на слова: «Как не ревизор?». Сначала пиано-пианиссимо, раздельно, друг за другом, потом вместе и, усиливаясь — crescendo, до дикого гневного выкрика этих же слов. Это драматургическая модуляция в последнюю часть *большого финала*.

Общее потрясение после чтения письма выливается в многоголосной фуге, представляющей собой развитие и разработку сцены взяток.

Речевая полифония, где каждый следующий голос вступает со своей репликой, произнося один раз громко, второй раз тише, потом еще тише, еще тише — diminuendo — до шепота. По мере вступления все новых голосов фуга сама по себе динамически растет и полифонически расширяется. Мы слышим знакомые цифры: «триста», «четыреста», «пятьсот», {341} «тысяча…» — и уже все кричат… вопят… «триста! четыреста, пятьсот! тысяча!»… и внезапно — subito piano — замирают. Это предпоследняя немая сцена полуживых чучел-чиновников, уже совсем выпотрошенных, но еще живых…

— Вот она, — Всеволод Эмильевич, — партитура этой фуги, записанная на нотной бумаге.

Все склонились над моим листочком, с любопытством разглядывая его.

— А дальше началось невообразимое.

Приказ городничего «звонить во все колокола» приводится в исполнение. Звон растет и растет и, кажется, скоро заполнит всю сцену, а в нем то тонет и растворяется, то лихо выплывает на поверхность надрывающийся еврейский оркестр.

И так неотвратимо было построено это дикое и нелепое музыкальное сочетание церковных колоколов, еврейского оркестра, великодержавного свиста околоточных держиморд и дроби барабанов, что в общий водоворот захватило, завертело, закружило в такой же дикой и нелепой пляске-фангасмагории всех присутствующих — важных и не важных, больших и малых, жирных и тощих. Пляшет, и скачет, и гогочет вся сцена.

Но вот ликование колоколов переключается в похоронный звон. Безумие оргии продолжается, но это уже бегство крыс с тонущего судна. Они бегут с вытаращенными глазами, с криками, с визгом в зрительный зал, по всем проходам, куда-нибудь дальше, где еще можно схорониться.

Во всю ширину портала сцены под музыку похоронного звона подымается снизу огромная белая завеса — плакат. На ней надпись: «Приехавший по именному повелению из Петербурга ревизор требует чиновников к себе».

И тишина. Безмолвие. Все мертво. Беззвучная coda к финалу. Последняя воображаемая музыка, музыка безмолвия.

Завеса ушла ввысь, в портал.

На сцене чучела всех персонажей комедии, и главных и второстепенных, в невероятных позах, застывших наконец-то навсегда, — групповая скульптура действительно умерших, мертвых, никому больше не нужных.

{342} Немая сцена — последний безмолвный аккорд сценической партитуры — завершает пьесу сатирическим памятником царской России. Комедия, выражаясь иносказательно, сыграна раз и навсегда…

Мейерхольд закурил.

— Я бы хотел, — помолчав, сказал он, — послушать «такой» разбор еще каких-нибудь сцен, если вы не возражаете, конечно.

Все изъявили свое согласие, и мне пришлось продолжать.

— Возьмем, например, увлекательный *дуэт* в эпизоде «После Пензы». Именно, дуэт. Тенор и колоратурное сопрано.

Знаменитый монолог Осипа переведен в диалог с бессловесной поломойкой. Дуэт насыщен веселым полнозвучным «пением». Сочный речитатив Осипа, рассказывающего смешливой краснощекой девчонке неописуемые вещи про своего барина, все время прерывается ее колоратурой — звонким, переливчатым смехом, который звучит одновременно с монологом Осипа виртуозной трелью на самых крайних верхах, или заканчивает его фразу стремительным движением вверх и вниз — от мелкого смешка до гомерического хохота, заставляя и Осипа раскатиться неудержимым смехом. И все это без сопровождения музыки. Оба «поют», как принято говорить, a capella, в таком захватывающем темпе, в таких неожиданно меняющихся ритмах, с интонациями смыслового диалога, что зрительный зал — на репетициях ведь было многолюдно — вовлекается в это веселье и сам не замечает, как с удовольствием начинает непосредственно участвовать в народной «песне» поддерживая своим смехом этот жанровый дуэт.

— Всеволод Эмильевич, я мог бы рассказывать про ваш спектакль до завтрашнего утра, но не пора ли мне и честь знать?

Все засмеялись, и я получил передышку. Заговорили другие. Их интересные высказывания потом появились в газетных рецензиях.

### 3

В начале 30‑х годов Ленинградский Малый оперный театр пригласил В. Э. Мейерхольда поставить «Пиковую даму». Театр был экспериментальный, создавший круг своих авторов, завоевавший своего зрителя, театр с ярко выраженным новаторским лицом. И совершенно органичным было приглашение в этот театр именно Мейерхольда, режиссера, страстно любившего музыку, поставившего не один оперный спектакль, режиссера, который в своих теоретических работах поднимал основные вопросы оперной режиссуры и во главу угла ставил вопрос о примате музыки над либретто.

Мейерхольд искал Пушкина в музыке Чайковского и не находил в «Пиковой даме» той слитности поэта и композитора, которая так вдохновляла его в работе над оперой «Каменный гость» Пушкина — Даргомыжского. Поэтому, как говорил Всеволод Эмильевич, он «должен очистить опору от вкусовых наслоений либреттиста, так как произвол Модеста Чайковского и есть та первопричина, по которой композитор против своей воли отходит от совершенного произведения Пушкина».

«Насытить атмосферу чудесной музыки П. И. Чайковского в его “Пиковой даме” озоном еще более чудесной повести А. С. Пушкина» — вот задача театра, которую объявляет режиссер в экспозиции спектакля. {343} И вопреки своей прежней установке *о примате музыки над либретто*, хотя и считая, что действует во имя этого, Мейерхольд начинает работу над «Пиковой дамой» с переделки либретто. Заказывается новый текст. Меняется эпоха, место действия, персонажи. Это влечет за собой необходимость купюр, перестановки музыкальных кусков из одной картины в другую. Рвется музыка, насилуются вокальные партии и нарушается главное — целостность симфонической ткани всего произведения, нарушается ее основная сущность — музыкальная драматургия оперы.

Мейерхольд совершает принципиальную ошибку, к сожалению, не встречая отпора у дирижера С. А. Самосуда.

У Чайковского в первой картине «Пиковой дамы» *действие* начинается с музыки всепоглощающей любви Германа к Лизе.

В этой картине три драматургических узла — первая встреча Германа с Графиней и квинтет «Мне страшно», раскрывающий душевное состояние участников драмы; баллада Томского, светский анекдот о тайне трех карт, скрестившийся в воображении Германа с любовью к Лизе (музыкальная тема мечты о Лизе «Я имени ее не знаю» почти совпадает с припевом баллады «Три карты, три карты, три карты»); гроза в природе и в душе Германа, принявшего решение: любовь или смерть.

А Мейерхольд в этой картине слышит преимущественно Пушкина — в спектакле нет Летнего сада с его первым погожим апрельским днем, нет безумной любви Германа к Лизе, нет Елецкого — жениха Лизы, следовательно, нет еще одного звена в завязке музыкальной драматургии, нет квинтета («Мне страшно») — зловещей петли, захлестнувшейся вокруг героев, нет стройности музыкального целого; все раздроблено на отдельные эпизоды.

Отзвучало вступление (интродукция). Раскрылся занавес. Перед нами хмурый петербургский пейзаж, видимый сквозь кружево чугунной решетки. На фоне этой решетки мрачная, закутанная в плащ фигура Германа. К сожалению, это еле уловимое мгновение. Темнота рвет светлую музыку, еще сильнее и резче рвет его купюра, и перед нами уже внутренность комнаты в доме Нарумова. Холостяцкая пирушка золотой молодежи 30‑х годов XIX столетия. Пушкинские современники. Певица-travesti в гусарском костюме на столе лихо поет наивно-воинственный детский маршик Чайковского под аккомпанемент детских барабанов и детских труб. Хор — игроки и гости Нарумова — пьет здоровье этой дивы и подпевает ей (все это с новым текстом — на музыке хора мальчиков, нянек, кормилиц). Перемена. Играют в карты. Азарт. Выигрывают и проигрывают. Золото загребается то одними, то другими. А в стороне, задумчив и одинок, среди бурного веселья — Герман, бедный армейский офицер с профилем Наполеона и душой Мефистофеля. Напряженно до боля в мускулах следит он «с лихорадочным трепетом за различными оборотами карточной игры».

С новым текстом идет и диалог Германа с Томским, его ариозо «Я имени ее не знаю» — тема безумной любви к Лизе подменена темой безудержной страсти к картам. Снова рвется действие переменой картины и купюрой в музыке.

Улица и сад перед домом Нарумова. Хмурый вечер, вот‑вот пойдет Дождь. Расходятся игроки. Ветер подхватывает их плащи, мелькают руки {344} в белых перчатках, блестят пристегиваемые сабли. Выходит счастливый игрок Елецкий, его поздравляют — не с помолвкой, а с выигрышем. В стороне — все так же один — Герман. Дуэт — случайный — Елецкого и Германа о счастье в игре одного и о несчастье другого. Случайный же проход Графини и Лизы. Встреча глазами с Германом — «Опять он здесь» — коротка и не оставляет впечатления, так как, с одной стороны, не подготовлена любовью Германа и его дуэтом с Елецким, как дуэтом двух соперников в любви, с другой стороны — из-за купюры квинтета «Мне страшно». Узел не завязывается. Промелькнули и исчезли.

Разошлись игроки. Закутанный в плащ по-прежнему одиноко стоит Герман. И мы чувствуем его глубокое раздумье, сосредоточенность. Мы видим руку, которая закрыла лицо. Потом открыла.

А у подъезда в скользящих лучах света Томский, Сурин, Чекалинский, Нарумов. Мимоходом небрежно роняются реплики о какой-то графине, и из этих случайных реплик возникает так же случайно анекдот-баллада Томского.

С этого момента и до конца картины музыка Чайковского в спектакле течет свободно и неприкосновенно.

Светская фривольность рассказа-баллады Томского, легкомысленная реакция (в виде еле слышного смеха в паузах) Чекалинского, Сурина, Елецкого вдруг отступают на второй план, потому что мы видим выхваченное светом лицо Германа. И мы слушаем этот анекдот не через ироническую интонацию Томского, а через восприятие его смятенным мозгом Германа. Томского вдруг потянуло в белую ночь. Он бежит вперед, увлекая за собой остальных.

«Графиня, ценою одного rendez-vous, хотите я здесь вам сейчас назову три карты», — таинственно вещает Томский, как бы меча колоду перед уличной тумбой; «… она уже знала три карты… Их смело поставив одну за другой…» — досказывает он свой роковой анекдот.

{345} У решетки, спиной к залу, — все еще неподвижная фигура. Но вот зазмеились складки плаща, повернулась голова с заостренным профилем, глаза нацелились на улыбающегося Томского. Глаза вопрошающие, молящие, верящие. Руки, вцепившиеся в решетку, казалось, потрясают мир. Усиливающийся ветер рвет с плеч плащ, срывает его, давая выход буре, которая бушует в груди и рвется навстречу бушующей природе. Гром и молния в небе, гром и молния в сердце. И в этом страшном единении — могучий вызов, безумная клятва — добиться или погибнуть.

Это была подлинная музыкальная режиссура, сценически воплотившая партитуру.

Во второй и третьей картинах музыкальная драматургия Чайковского нарушается незначительно. Начиная с четвертой картины, Мейерхольд уже не отходит от партитуры (исключение — финал спектакля).

«Четвертая картина — центр оперы. Здесь завязывается мертвый узел над героями драмы. Здесь роковая встреча Германа и старухи. Всего таких встреч в опере шесть, и от первой до четвертой картины интенсивность впечатлений нарастает» (Асафьев).

Как мы видели, первая встреча у Мейерхольда сведена на нет. Она — случайна. Это не неизбежная завязка драмы. Вторая встреча (Герман у Лизы), звучащая полностью, сценически усилена тем, что графиня не входит в комнату к Лизе.

Стук в дверь. Мы видим, как в ужасе заметалась Лиза — она бежит к Двери, потом обратно. Хватает плащ, пистолет, фуражку, лихорадочно прячет Германа, тушит свечи, снова бежит к двери, открывает ее и отступает в мертвящем страхе. А за дверью зловеще колеблются отблески многих свечей, прыгают и кривляются причудливые тени. Из «пустоты» слышится голос, нет, не живой голос, — мы вспомним его потом, когда в казарме {346} появится призрак Графини… Ледяной холод в пульсации ритмов музыки и тот же ледяной холод на сцене. Старуха так и не появилась, но встреча с Германом состоялась, и он понимает, что схватка неизбежна: «Могильным холодом повеяло вокруг…»

Третья встреча на балу. Режиссерская мысль симфонически развивает неразрывную связь между двумя главными персонажами оперы — Германом и Графиней. Используя систему завес в этой картине, Мейерхольд крупным планом ведет действие, акцентирует состояние героев, убирая все лишнее, делая центром картины Германа, подчеркивая его растущее смятение перед неизбежностью столкновения со старухой.

Впервые мы прямо посмотрели в глаза Графини — нет, это не дряхлая старуха, баба-яга прежних постановок «Пиковой дамы». В ее глазах блеск и воля, она «сохранила все привычки своей молодости, строго следовала модам семидесятых годов и одевалась так же долго, так же старательно, как и шестьдесят лет тому назад». Она пряма и стройна, она что-то знает: «она охвачена ужасом при виде бредом насыщенного» Германа. А Мейерхольд все сводит и сводит их, то случайно, то мимолетно, то вплотную, задерживает их взгляды друг на друге, почти бросает в объятия. Мечется в страхе и соблазне Герман, а вокруг дьявольский смех и возгласы разыгрывающих его Сурина и Чекалинского: «Не ты ли тот третий, кто страстно любя… три карты, три карты, три карты!..», «Вот любовница твоя! Смотри, вот пиковая дама!». Все туже и туже затягивается петля и нет из нее выхода Герману — «Эта мысль меня с ума сведет!»

И вот спальня Графини.

Мы видим прежде всего Германа в мертвящей неподвижности мертвящих повторов в оркестре. Стоит и смотрит. Куда же занесла его безумная мечта? Бледнее и прозрачнее кажется лицо, и в напряженной неподвижности уже чувствуется готовность к страшному прыжку. Он сосредоточенно смотрит на этот склеп, ему необходимо все рассмотреть, все знать. И вместе с Германом, почти его глазами, смотрим и мы. Мы видим скрытый ширмами альков под белым балдахином. Камин слева, над ним овальное зеркало, отсветы горящих в двух канделябрах свечей клубятся в нем стайками тусклых светлячков. Тут же разостлана шкура белого медведя и на ней кресло — вот, значит, здесь она сидит, вспоминая своих любовников и свои три карты… И все это обрамлено лестницей, как в склепе, где еще почему-то живут.

Медленно, почти крадучись, Герман подымается по лестнице и смотрит, смотрит… «Все так, как мне она сказала». Оглянулся и опять застыл. А вокруг, по стенам — портреты: галерея мертвецов в пудреных париках. Дошел до верху. Площадка и дверь. Взялся за ручку, в порыве надежды прильнул к двери: ведь там спасенье — Лиза! Но музыка неумолима, она «отрывает» его от двери и «указывает» на портрет, висящий рядом. Не сразу понимает Герман, кто перед ним, хотя портрет все сильнее и сильнее высвечивается. Некоторое время видны только портрет и Герман. Но вот узнал — «Какой-то тайной силой с тобой я связан роком!» Забыл все вокруг, видит «чудное и страшное лицо», прикован к нему — «Бежать хотел бы прочь, но нету силы…». Пробует бежать, огибая лестницу с другой стороны, и вновь устремляется к портрету. Медленно спускается, не отрывая глаз от лица Графини. Как тень тянется за ним по ступенькам плащ, становясь все длиннее и длинное, будто другой конец {347} его привязан к портрету. Им «не разойтись без встречи роковой». Белая рука, выхваченная светом, скользит вниз по перилам. По ступеням змеится черная тень.

И вдруг Герман замер. Что он услышал? Подобрав плащ, рывком бросился к двери. А вот, и мы уже слышим — вернулась Графиня — и понимаем, что Герман ринулся навстречу, но сразу отпрянул, заметался по сцене и куда-то исчез.

Мейерхольд не выводит на сцену приживалок и горничных — они где-то там, в коридоре, с колеблющимися огоньками свечей, такими же, как и колеблющийся ритм музыки. Лишь одна служанка стелется в поклонах за всех. «Полно льстить мне», — еще невидимая кричит Графиня и появляется в дверях, как в раме. И перед нами вдруг два портрета — наверху и внизу. Тот же гордый стан, та же поза, тот же веер, только наверху прекрасное, а здесь страшное лицо. Эта внизу хранит тайну той, хранит навечно. С теми, кто наверху, в золотых рамах, прошла ее жизнь, их она вспоминает еженощно, им она и рассказывает, «что за манеры, что за тон» были сегодня на балу.

Она стоит у камина, стоит прямая, нарядная, изысканным движением снимает серьгу, может быть, ту же самую, что у той наверху? Но сиять вторую уже не может: «Я устала…» — и опускается, почти падает в кресло. Однако не сдается. Сегодня она должна собрать все силы — тот офицер тревожит ее. И она вооружается своим былым величием, вспоминая «какие имена!.. и даже иногда сама, сама маркиза Помпадур!», «Король меня слыхал!» Тревога нарастает. Стараясь заглушить ее, она поет старую французскую песенку, которую певала тогда: «Ye crains de lui… il me dit: Ye vous aime».

Как тать возникает Герман. Слушая Графиню, он крадется к двери, закрывает ее и прячется за ширмой… «Ye sens mon. coeur qui bat, qui bat… Ye ne sais pourquoi…» Закрывает глаза Графиня. Может быть, она заснула.

Внезапное forte обрушивается темой трех карт.

И уже, как дуэлянт-бреттер, выходит Герман, стремительно, с такой решимостью направляясь к старухе, что музыка не поспевает за ним и догоняет лишь тогда, когда он остановился перед Графиней. Она его увидела сразу, не удивилась, только отклонилась, а он, встретившись с ней глазами, растерянно попятился: «Не пугайтесь, ради бога, не пугайтесь».

С величайшей осторожностью просит он открыть ему тайну, все время успокаивающе держит протянутую к ней руку, будто боится, что она развалится от испуга.

«Вы знаете три карты…». Вот оно, вскрикнули глаза старухи. Она привстала, опустилась, закрыла веером лицо. Так бьется сердце — «qui bat, qui bat…» Оба застыли. Два раба страсти. Герман неподвижен в безудержном жгучем желании узнать тайну карт. Графиня неподвижна в своей безмерной гордости, в своем надменном праве сохранить тайну.

Но вот в эти темные страсти могучим потоком прорвались святые и такие простые человеческие чувства: «Если когда-нибудь знали вы чувство любви», — молит несчастная душа. — «Я умоляю вас… всем, что свято вам в жизни», — и, кажется, вспоминают, вспоминают, видят глаза старухи такое давнее и такое прекрасное, — «чувством супруги, любовницы, матери… откройте мне вашу тайну!»

{348} Как самый верный и преданный сообщник склоняется Герман над ней, почти шепчет: «Может быть, она (тайна) сопряжена с грехом ужасным… с дьявольским условием?..» Сердце старухи стучит, мы слышим его, как слышим музыку, говорящую об этом. Страшно ей очень, совсем закрылась веером, почти вдавилась в кресло. «Вы стары», — упал веер, остановилось сердце. «Жить не долго вам». Нет больше гордой молодящейся Графини — это уже обломок, почти мертвец. Но дьявольской волей она заставила забиться свое сердце. Взметнулась, бросилась к двери. А Герман мчится наперерез, где-то за ширмами, с криком: «Откройте мне, скажите!» Догнал. Распростер руки, чтобы удержать ее, и старуха почти падает в его объятья (как на балу, — он почти в ее объятьях), но она отступает и пятится, пятится в другую сторону, натыкается на стул, падает на него.

А Герман снова бреттер: чертова старуха, он ей покажет сейчас! — Он идет к ней, как будто отсчитывает тридцать шагов на дуэли: «Старая ведьма», — целится в нее из пистолета: «Так я же заставлю тебя отвечать!»

Иссякли силы, она привалилась к спинке стула. Небрежно бросив пистолет, скрестив на груди руки, очень просто, он бросает ей: «Полноте ребячиться! Хотите ли назвать мне три карты? да или нет?» Подымает глаза к небу старуха, будто слушает предсмертный хорал. Последний раз выпрямляется, чтобы встать на колени, перекрест… и падает навзничь. Sffpp, прозвучавшее октавой в басах, возвестило смерть. Тишина.

«Она мертва!» И отняла жизнь у него. Стиснув голову, бросившись на стул, где только что сидела живая тайна, его надежда, жизнь, спиной к распростертой на полу старухе, спиной к нам, бьется поверженный в неописуемый ужас Герман: «Она мертва! Сбылось… а тайны не узнал я!» И это повторение мизансцены Графини звучит сценическим воплощением музыки — музыки, выражающей философию человеческого дерзания и крушения.

«Что здесь за шум?» — сбегает вниз Лиза. Почти роняет, ставит у изголовья мертвой Графини свечу. Как бред сумасшедшего, доносится лепет Германа: «Она мертва… а тайны не узнал я!..» Он не слушает, не слышит Лизы, мечется, силится бежать, не может. «Она мертва!» — возвращается к Графине, впивается безумными глазами в мертвое лицо. Не милосердием, а осуждением горит одинокая свеча.

Опускается занавес.

Музыка пятой картины — сцены в казарме — crescendo бредового кошмара Германа.

Так и у Мейерхольда на сцене — слушаем, и видимой становится партитура: сценическое crescendo бредового кошмара. Разговор со старухой получает свое завершение. Она должна открыть ему тайну. И она пришла. Пришла в том же бальном платье, с той же свечой, которая стояла у ее изголовья. Она держит свечу в руке перед собой. И лишь на лицо наброшена вуаль. И живая и призрак, как у Пушкина в эпиграфе к пятой главе «Пиковой дамы». «В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон В. Она была вся в белом и сказала мне: “Здравствуйте, господин советник!”»

Мейерхольд взял приведенный эпиграф ключом к своему спектаклю. «В этом эпиграфе сочетание элементов вымысла и яви, то сочетание, которое в повести Пушкина так поражает читателя», — говорил он.

{349} Герману и жутко и сладостно. Через всю сцену прошествовала, проплыла Графиня и нет ее. Но слышен голос из «пустоты»: «Я пришла к тебе против воли…» Тот же голос, что слушали и Герман и мы во второй картине из-за дверей Лизиной комнаты: «Запомни! Тройка! Семерка! Туз!..» В бреду шевелятся губы Германа: «Тройка, семерка, туз…»

Шестая картина.

Всю нежность своего режиссерского сердца отдает Мейерхольд Лизе в сцене Канавки.

По авансцене во всю ширину решетка парапета — это набережная, а Зимняя Канавка там, где оркестр. В музыке — беспросветная ночь, слезы, надежда, разбитая жизнь.

Сначала мы видим Германа. Безумие в глазах. Прошел. Потом — Лиза. Не встретились. Закутанная, как и он, в черный плащ, одинокая, затерянная в непогоде, в ночи, бледная, беспомощная пичужка. Она не двигается, вся энергия сосредоточена в глазах — напряженно смотрит, ждет. Но вот поникли крылья, полились слезы. Отошла, прислонилась к колонне, скинув шарф с головы, запричитала: «Ах, истомилась, устала я…» Жалуется: «Туча пришла и грозу принесла». Бьется, как подстреленная, трепещет: «Я истомилась, я исстрадалась», — подбежала к воде, вцепилась руками в холодные перила, смотрит вниз, не отрываясь, слушает свою судьбу. «А если…»

Возвращается Герман. Не видит Лизу, подходит почти вплотную. Безумные глаза устремлены в одну точку. Смотрит в воду Лиза: «О, время, подожди…» — и вдруг замерла, еще не веря, но уже ликуя: «Ты здесь, ты здесь!..» Забыла о себе; он в горе — утешить его, зябко ему — укрыть, укутать. Такая чистота, целомудрие в этой жертвенной любви. Двое несчастных, одиноких, затерянных в жизни обрели наконец друг друга, любовь, может быть, счастье. И Герман склонился, прижался к ногам Лизы. Но катит свои волны Зимняя Канавка, уносит надежду, любовь. Снова поет непогода, безумие, горе, и уже приближается смерть. Не хочет, не может поверить в это Лиза. Как ребенка, уговаривает она Германа, держит, гладит его руку, лицо и укутывает, укутывает плащом. Но растоптано чувство, разбита жизнь, и последний крик ее тонет во тьме.

Мы не видим конца, его договаривает музыка.

Картина седьмая. Игорный дом.

Первое впечатление — на всю правую половину сцены наброшен громадный, красивый, необыкновенный ковер. Ковер живой, переливающийся, смеющийся, поющий, разгульный. Потом понимаем: стоит очень большая тахта, на ней вповалку, в обнимку мужчины и женщины. Они «ковром» подымаются над тахтой, сидя в креслах, на столах, просто стоя, стоя на стульях; «ковром» опускаются перед тахтой, сидя на разбросанных по полу подушках, припав головами к тахте, к ногам лежащих на ней и, наконец, растянувшись на полу, на медвежьих шкурах.

На одних мундиры николаевской гвардии — зеленые, красные, желтые, синие, золото эполет и блеск орденов. На других штатские фраки 30‑х годов — черные, серые, гороховые. На женщинах атлас и бархат — белый, розовый, голубой, палевый, — меха, драгоценные камни. И у всех что-нибудь в руках: хрустальные бокалы, бутыли, цветы, гитары, лорнеты, шарфы.

Все они в движении, в страсти, в азарте, в бесшабашной гульбе. А над тахтой висящее зеркало, обрамленное множеством свечей, отражает, увеличивает, {350} безобразно искажает все это многоцветие. Рекой льется вино, звенят бокалы, хлопают пробки.

Из пьяного дурмана возникает фривольная песенка Томского, лпхо оседлавшего стул, как норовистую кобылицу. И, наконец: «По обычаю, друзья, игрецкую!» Словно грянула вся сцена — поют стоя, сидя, лежа, поют, словно пляшут. А пляшет действительно только один гусар, пляшет неистово, страстно, пляшет за всех, без устали, пляшет и пляшет. Ходуном идет гульба, будто смешалось все в дикой оргии и кружится, кружится. А кружится все тот же один гусар. Первоначальная мизансцена «ковра» сохраняется.

Но вот мы слышим: «За дело, господа, за карты!» Оказывается, — это только прелюдия, а настоящее «дело», настоящий азарт еще впереди. Слева становится виден карточный стол и за ним игроки. Движение волной справа налево, и какая-то часть людей окружает стол.

На опустевшем открытом месте «возникает» закутанный в черный плащ Герман: «Откуда ты?» — «Смотри, на что похож! Страшнее быть нельзя!» Неподвижно стоит Герман. Лакеи снимают с него фуражку, плащ: «Позвольте мне поставить карту!» Все устремились к Герману: «Ха, ха, наконец-то!» Герман вынул деньги: «Сорок тысяч!» На секунду все оцепенели, затем отшатнулись, и шепот: «Сорок тысяч, сорок тысяч, сорок тысяч» — пронесся и замер.

Выиграла тройка, выиграла семерка. Раскинул руки на золоте Герман — вот оно, его золото, его мечты. А кругом будто отрезвели. Им страшно. Пятятся от Германа, от золота, распластываются по стенам.

— Что вы носы повесили? — кричит Герман. Налил вина, залпом выпил, схватил со стола карты… на миг застыл. Страданьем наливаются глаза, мыслью засветилось лицо: «Что наша жизнь? — игра!» Внезапным броском раскинул карты. Они легли на тахту, на кресла, на подушки, на ковер, на шкуры: «Добро и зло одни мечты!» — везде, везде, где только что сидели, лежали, пили: «Кто прав, кто счастлив здесь, друзья?» И уже не человек, а карты, случай важнее всего. Вот эта карта — твоя, эта — твоя: «Сегодня ты, а завтра я!» Десятки глаз тянутся к картам, выбирают, которая моя, моя, моя. «Так бросьте же борьбу, ловите миг удачи!» Безумие охватывает всех — вот‑вот, сейчас, вытянутся загребущие руки: «Моя, моя!» Страшные гримасы искажают лица, алчностью блестят глаза. Все просветленнее становится Герман: «Что верно? Смерть одна!» — бросает он вызов судьбе.

Короткое просветление, как последняя надежда, и стремительное падение в пропасть. Еще большим безумием запылали глаза, сведенные судорогой руки ставят на последнюю, третью карту.

Не князь Елецкий (его, напоминаем, в спектакле нет), а какой-то «неизвестный» соглашается на ставку этого одержимого. «Мой туз!» — исступленно кричит Герман. — «Нет, ваша дама бита!» — отвечает… Графиня, сидящая на месте «неизвестного». Графиня в своем желтом бальном платье, с вуалью на лице. Один Герман видит ее, и только ее. «Какая дама!» — шепчут бескровные губы. — «Та, что у вас в руках, дама пик!» — бесстрастно торжествует старуха. Отвалилась на спинку стула. Так же как у себя в спальне: «Старуха! Ты! Ты здесь!» — померкло сознание, потухли глаза, как в бреду, шевелятся губы, выбрасывая последние слова. Темнота.

{351} Мейерхольд отказался от смерти Германа, от его прозрения и возвращения к глубокой и чистой любви Лизы, отказался от Чайковского, от трагического катарсиса партитуры. Дирижер и режиссер недопустимо разрушили финал оперы.

После темноты на сцене палата Обуховской больницы. На койке сумасшедший Герман: «Тройка, семерка, туз!» — повторяет он на формально пристегнутых последних тактах музыки седьмой картины…

После премьеры Всеволод Эмильевич, как подлинный музыкант-художник, сам сознается в том, что не справился, да и не мог справиться с поставленной задачей. И тем не менее спектакль в своей большей части был действительным режиссерским проникновением в партитуру композитора и ее образным выражением на сцене.

«… Мейерхольд переносит действие в николаевскую эпоху (по Пушкину). Мне думается, что в этой новой среде музыка прозвучит не бледнее, а драматически убедительнее…» — пишет Б. В. Асафьев.

В спектакле отчетливо проступило сопоставление двух главных образов — Германа и Графини. Вся музыка, связанная с Графиней, зазвучала как музыка *прошлого*. Герман стал обобщенным образом молодого человека XIX века, терпящего крушение в своих «дерзаниях» в среде, с которой он вступил в разлад.

Было в этом спектакле что-то такое, чего мы не знали до него. Немного глубже, немного шире, человечней зазвучала знакомая партитура, немного… И это немного было так удивительно много.

Коллектив театра, а за ним и все зрители услышали в музыке Чайковского, навеянной гением Пушкина, и то, что слышали сами творцы, и что-то еще, что звучало направленностью сегодняшнего дня.

## **{****352}** Илья Эренбург Старший друг

Мальчишкой я несколько раз видел Вс. Э. Мейерхольда на сцене Общедоступного Художественного театра. Помню его сумасшедшим стариком в роли Ивана Грозного и взволнованным, негодующим юношей в «Чайке».

Я пропустил возможность познакомиться с Мейерхольдом в 1913 году: он приезжал в Париж по приглашению Иды Рубинштейн, чтобы вместе с Фокиным поставить «Пизанеллу» Д’Аннунцио. Я тогда мало знал о постановках Мейерхольда; зато знал, что Д’Аннунцио — фразер и что Ида Рубинштейн — богатая дама, которая жаждет театральных успехов. В. Э. Мейерхольд познакомился и подружился в Париже с Гийомом Аполлинером, который, видимо, сразу понял, что дело не в Д’Аннунцио, не в Иде Рубинштейн, не в декорациях Бакста, а в душевном смятении молодого петербургского режиссера.

Осенью 1920 года, когда я познакомился с Мейерхольдом, ему было сорок шесть лет; он был уже седым; черты лица успели заостриться, выступали мохнатые брови и чрезвычайно длинный, горбатый нос, похожий на птичий клюв.

ТЕО (театральный отдел Наркомпроса) помещался в особняке напротив Александровского сада. Мейерхольд носился по большой комнате, может быть потому, что ему было холодно, может быть потому, что не {353} умел сидеть в начальническом кресле у традиционного стола с папками «на подпись». Он, казалось, клекотал; говорил, что ему понравились мои «Стихи о канунах»; потом вдруг подбежал ко мне и, закинув назад свою голову не то цапли, не то кондора, сказал: «Ваше место — здесь. Октябрь в искусстве! Вы будете руководить всеми детскими театрами республики»… Я попытался возразить: я не педагог, да я и не смыслю ничего в сценическом искусстве. Всеволод Эмильевич меня оборвал: «Вы — поэт, а детям нужна поэзия. Поэзия и революция!.. К черту сценическое искусство!.. Мы с вами еще поговорим… А приказ о вашем зачислении я подписал. Приходите завтра вовремя»…

Мейерхольд тогда был одержим (как Маяковский) иконоборчеством. Он не заведовал отделом, он воевал с той эстетикой и удобопонятной моралью, о которой говорил герой «Чайки».

Недавно я выступал в Женеве в студии телевидения. Молоденькая девушка преградила мне дорогу и сказала, что должна меня загримировать. Я запротестовал: мне предстоит говорить о голоде в экономически отсталых странах, причем тут красота, да и не пристало мне на старости лет впервые румяниться. Девушка ответила, что таковы правила, все должны подвергнуться операции; она наложила на мое лицо тонкий слои желтоватого крема. Я сейчас подумал, что свет памяти столь же резок, как и свет телевизионных студий, и что, говоря в этой книге о некоторых людях, я невольно кладу слой краски, смягчающей слишком острые черты. А вот с Всеволодом Эмильевичем мне не хочется это делать; я попытаюсь дать его не с притушенными, но с жесткими деталями.

Характер у него был трудный: доброта сочеталась с запальчивостью, сложность духовного мира с фанатизмом. Как некоторые большие люди, с которыми мне привелось столкнуться в жизни, он страдал болезненной подозрительностью, ревновал без оснований, видел часто козни там, где их не было.

Первая наша размолвка была бурной, но кратковременной. Один воен-мор принес мне пьесу для детей; все персонажи были рыбами (меньшевики карасями) и в конце торжествовал «рыбий совнарком». Пьеса мне показалась неудачной, я ее забраковал. Вдруг меня вызывает Мейерхольд. На столе у него рукопись. Он раздраженно спрашивает, почему я отклонил пьесу, и, не дослушав, начинает кричать, что я против революционной агитации, против Октября в театре. Я в свою очередь рассердился, сказал, что это «демагогия». Всеволод Эмильевич потерял самообладание, вызвал коменданта: «Арестовать Эренбурга за саботаж». Комендант выполнить приказ отказался и посоветовал Мейерхольду обратиться в ВЧК. Я, возмущенный, ушел и решил, что больше в ТЕО не будет моей ноги. На следующее утро Всеволод Эмильевич позвонил: ему необходимо посоветоваться со мной о театре Петрушки. Я пошел, и вчерашней сцены будто не было…

Всеволод Эмильевич заболел. Несколько раз я был у него в больнице; он лежал с забинтованной головой. Он мне рассказывал о своих планах, расспрашивал, что происходит в ТЕО, был ли я на новых постановках. Вероятно, в моих репликах и рассказах проскальзывала ирония, потому что Мейерхольд иногда упрекал меня в безверии, даже в цинизме. Однажды, когда я сказал о расхождении многих проектов с действительностью, он приподнялся и захохотал: «Вы — в роли заведующего всеми детскими {354} театрами республики, нет, Диккенс не придумал бы лучше!»… Бинты походили на чалму, а Всеволод Эмильевич, худой и носатый, на восточного кудесника. Я тоже рассмеялся и сказал, что приказ о моем назначении подписан не Диккенсом, а Мейерхольдом.

Несколько раз я был на «Зорях». Это слабая пьеса, да и в постановке было много случайного. Мейерхольд боролся против «грех стен», о которых говорил Треплев, против рампы, против написанных декораций. Он хотел приблизить сцену к зрителям. Помещение было безвкусным — знаменитый кафешантан «Омон», где москвичи когда-то рассматривали полуголых «этуалей»; впрочем, зал был в таком состоянии, что его убранство не бросалось в глаза. Театр не отапливали, все сидели в шинелях, в полушубках, в тулупах. Изо ртов актеров вырывались грозные слова и нежнейшие облака. Часть актеров разместили в партере; они неожиданно взбегали на сцену, где стояли серые кубы и зачем-то висели веревки. Иногда на сцену подымались и зрители: красноармейцы с духовым оркестром, рабочие. (Помню, что Мейерхольд хотел посадить несколько актеров в ложу; они должны были изображать эсеров и меньшевиков и подавать соответствующие реплики. Всеволод Эмильевич с сожалением мне рассказывал, что ему пришлось отказаться от этой идеи: зрители могут подумать, что это всамделишние контрреволюционеры и начнется потасовка.) Был я и на спектакле, когда один из актеров торжественно прочитал только что полученную сводку: взят Перекоп. Трудно описать, что делалось в зале…

На диспуте постановку ругали; Маяковский защищал Мейерхольда. Не знаю, что сказать о самом спектакле: его не оторвешь от времени; он был тесно связан с агитками Маяковского, с карнавальными шествиями, устраиваемыми «левыми» художниками, с климатом тех лет. Таким же представлением эпохи показалась мне на репетициях «Мистерия-буфф». Любить эти спектакли было трудно, но хотелось их защищать, даже возвеличивать. Я писал в 1921 году: «Неудачные по выполнению, великолепные по замыслу постановки Мейерхольда: не только собирать театральность, но и немедленно ее растворить, уничтожить рампу, смешать комедиантов со зрителями». А Маяковский кончил свою речь на диспуте о «Зорях» так: «Да здравствует театр Мейерхольда, если даже на первых порах он и сделал плохую постановку!» Молодой Багрицкий писал: «… Пышноголового Мольера сменяет нынче Мейерхольд. Он ищет новые дороги, его движения — грубы. Дрожи, театр старья, в тревоге: тебя он вскинет на дыбы!»

Летом 1923 года я жил в Берлине, туда приехал Мейерхольд. Мы встретились. Всеволод Эмильевич предложил мне переделать мой роман «Трест Д. Е.» для его театра, говорил, что пьеса должна быть смесью циркового представления с агитационным апофеозом. Переделывать роман мне не хотелось; я начинал охладевать и к цирковым представлениям и к конструктивизму, зачитывался Диккенсом и писал сентиментальный роман со сложной интригой «Любовь Жанны Ней». Я знал, однако, что Мейерхольду трудно перечить, и ответил, что подумаю.

Вскоре в театральном журнале, который издавали единомышленники Мейерхольда, появилась статья, где рассказывалось, в форме фантастической новеллы, о том, как меня похитил Таиров, для которого я подрядился переделать мой роман в контрреволюционную пьесу.

{355} (Мейерхольд много раз в жизни подозревал добрейшего и чистейшего Александра Яковлевича Таирова в стремлении уничтожить его любыми средствами. Это относится к той подозрительности, о которой я говорил. Никогда Таиров не собирался ставить «Трест Д. Е.».)

Приехав в Советский Союз, я прочитал, что Мейерхольд готовит пьесу «Трест Д. Е.», написанную неким Подгаецким «по романам Эренбурга и Келлермана». Я понял, что единственный довод, который может остановить Мейерхольда, — сказать, что я хочу сам инсценировать роман для театра или для кино. В марте 1924 года я написал ему, начав: «Дорогой Всеволод Эмильевич» — и кончив «сердечным приветом»: «Наше свидание прошлым летом, в частности беседы о возможности переделки мною “Треста”, позволяют мне думать, что Вы дружественно и бережно относитесь к моей работе. Поэтому решаюсь первым делом обратиться к Вам с просьбой, если заметка верна, отказаться от этой постановки… Я ведь не классик, а живой человек…»

Ответ был страшен, в нем сказалось неистовство Мейерхольда, и никогда бы я о нем не рассказал, если бы не любил Всеволода Эмильевича со всеми его крайностями: «Гражданин И. Эренбург! Я не понимаю, на каком основании обращаетесь Вы ко мне с просьбой “отказаться от постановки” пьесы т. Подгаецкого? На основании нашей беседы в Берлине? Но ведь эта беседа в достаточной мере выяснила, что, если бы даже Вы и взялись за переделку Вашего романа, Вы сделали бы пьесу так, что она могла бы быть представлена в любом из городов Антанты…»

Я не был на спектакле; судя по отзывам друзей и по статьям расположенных к Мейерхольду критиков, Подгаецкий написал слабую пьесу. Всеволод Эмильевич поставил ее интересно: Европа гибла шумно, убегали щиты декораций, актеры впопыхах перегримировывались, грохотал джаз. За меня неожиданно вступился Маяковский; на обсуждении постановки «Треста Д. Е.» он сказал о переделке: «Пьеса “Д. Е.” — абсолютный нуль… Переделывать беллетристические произведения в пьесу может только тот, кто выше их авторов, в данном случае Эренбурга и Келлермана…» Спектакль, однако, имел успех, и табачная фабрика «Ява» выпустила папиросы «Д. Е.». А я из-за этой глупой истории в течение семи лет не встречался с Всеволодом Эмильевичем…

Приезжая в Москву, я глядел постановки Мейерхольда: «Великодушного рогоносца», «Смерть Тарелкина», «Лес». Я покупал билет и боялся, что Всеволод Эмильевич меня увидит в зале…

Мейерхольд не шел ровной, прямой дорогой; он подымался в гору, и его путь был петлями. Когда последователи кричали на всех перекрестках, что нужно разрушить театр, Всеволод Эмильевич уже готовил постановку «Леса», Многие не поняли, что же приключилось с неистовым иконоборцем: почему его прельстили Островский, трагедия искусства, любовь? (Так последователи Маяковского не поняли, почему в 1923 году, осудив перед этим лирическую поэзию, он написал «Про это». Интересно, что «Лес» был поставлен вскоре после того, как была написана поэма «Про это». Маяковский-поэт уже возвращался к поэзии, а Маяковский-лефовец сурово осудил Всеволода Эмильевича за его возвращение к театру: «Для меня глубоко отвратительна постановка “Леса”…»).

Картины висят в музеях, книги имеются в библиотеках, а спектакли, которых мы не видели, остаются для нас в сухих рецензиях. Легко установить {357} связь между «Про это» и ранними стихами Маяковского, между «Герникой» Пикассо и его холстами «голубого периода». А вот мне трудно судить, что перешло от дореволюционных постановок Мейерхольда в его «Лес» и «Ревизора». Бесспорно многое: петли петлями, но ведь это — петли одной дороги…

«Лес» был чудесной постановкой, и спектакль волновал зрителей. Мейерхольд многое в нем открыл; по-новому передал трагедию искусства. Была, однако, в этой постановке деталь, которая выводила из себя (а может быть, радовала) противников Мейерхольда: зеленый парик на одном из актеров. Пьеса шла много лет подряд. Как-то после одного из спектаклей в Ленинграде состоялось обсуждение. Всеволода Эмильевича закидали записками: он радовался, сердился, шутил. «Скажите, что означает зеленый парик?» Он повернулся к актерам и недоумевающе сказал: «А действительно, что он означает? Кто его придумал?..» С того вечера зеленый парик исчез. Не знаю, сыграл ли Мейерхольд сцену изумления или (что наиболее вероятно) искренне удивился: запамятовал деталь, придуманную, конечно же, им. (В жизни мне часто приходилось слышать недоуменные вопросы: «А кто действительно это придумал?», порой они относились к вещам куда более важным, чем злосчастный парик.)

Мейерхольд был пугалом для людей, которым претило новое; его имя стало нарицательным; некоторые критики не замечали (или «не хотели заметить»), что Мейерхольд шел дальше; они его облаивали на полустанке, о котором он успел давно забыть.

Всеволод Эмильевич не страшился отступаться от эстетических концепций, которые ему еще накануне казались правильными. В 1920 году, когда он ставил «Зори», он рвал с «Сестрой Беатрисой» и с «Балаганчиком». Потом он вышучивал придуманную им «биомеханику».

Треплев в первом акте «Чайки» говорит, что главное — новые формы, а в последнем, перед тем как застрелиться, признается: «Да, я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души». В 1938 году Всеволод Эмильевич говорил мне, что спор идет не о старых и новых формах в искусстве, а об искусстве и о подделке под него.

Он никогда не отрекался от того, что считал существенным, отбрасывал «измы», приемы, эстетические каноны, а не свое понимание искусства; постоянно бунтовал, вдохновлялся, горел.

Ну что страшного было в чеховских водевилях? О «левом искусстве» к тому времени все успели позабыть. Маяковский был торжественно объявлен гениальным поэтом. А на постановку Мейерхольда все равно накинулись. Он мог говорить самые обыкновенные вещи, но было что-то в его голосе, глазах, улыбке, выводившее из себя людей, которым не по душе творческое горение художника.

Весной 1930 года в Париже я увидел мейерхольдовского «Ревизора». Это было в небольшом театре на улице Гетэ, где обычно играют для жителей окраины вздорные водевили или раздирающие душу мелодрамы, с тесной и неудобной сценой, без фойе (в антрактах зрители выходят на улицу), словом, в помещении, скорее, мизерном. Спектакль меня потряс. Я давно охладел к эстетическим увлечениям молодости и боялся идти на спектакль — слишком ревниво любил Гоголя. И вот я увидел на сцене {358} все то, чем меня притягивал Гоголь: щемящую тоску художника и зрелище неизбывной, жестокой пошлости. Я знаю, что Мейерхольда обвиняли в искажении текста Гоголя, в кощунственном к нему отношении. Конечно, его «Ревизор» не походил на те спектакли, которые я видел в детстве и в молодости; казалось, текст раздвинут, но в нем не было отсебятины — все шло от Гоголя. Можно ли на одну минуту поверить, что обличение провинциальных чиновников эпохи Николая I — единственное содержание пьесы Гоголя? Разумеется, для современников Гоголя «Ревизор» был прежде всего жестокой сатирой на общественный строй, на нравы; но, как всякое гениальное произведение, он пережил стадию злободневности, он волнует людей сто лет спустя после того, как исчезли с лица земли николаевские городничие и почтмейстеры. Мейерхольд раздвинул рамки «Ревизора». В этом ли кощунство? Ведь различные театральные инсценировки романов Толстого или Достоевского считаются благородным делом, хотя они сужают рамки произведений…

Андрей Белый не только любил Гоголя, он был им болен и, может быть, многие художественные неудачи автора «Серебряного голубя» и «Петербурга» следует отнести к тому, что он не мог преодолеть власти Гоголя. И вот Андрей Белый, увидев в театре Мейерхольда «Ревизора», выступил со страстной защитой этого спектакля.

А в Париже на спектакле были по большей части французы — режиссеры, актеры, любители театра, писатели, художники; это напоминало смотр знаменитостей. Вот Луи Жувэ, вот Пикассо, вот Дюллен, вот Кокто, вот Элюар, вот Дерен, вот Бати… И когда спектакль кончился, эти люди, казалось бы объевшиеся искусством, привыкшие дозировать свои одобрения, встали, устроили овацию.

Я пробрался за сцену. В маленькой артистической уборной стоял взволнованный Всеволод Эмильевич. Еще белее стали волосы, длиннее нос. Семь лет прошло… Я сказал, что не мог вытерпеть, пришел поблагодарить. Он крепко обнял меня. С тех пор ни разу не было между нами отдаления или легкого холодка. О вздорной ссоре мы не заговаривали. Мы встречались в Париже или в Москве, подолгу разговаривали, иногда и молчали, как можно молчать при настоящей близости.

Когда Мейерхольд решил поставить «Ревизора», он сказал актерам: «Вы видите аквариум, в нем давно не меняли воду, зеленоватая вода, рыбы кружатся и пускают пузыри». Мне он говорил, что, работая над «Ревизором», часто вспоминал Пензу гимназических лет.

{359} (В 1948 году я шел по одной из пензенских улиц с А. А. Фадеевым. Вдруг Фадеев остановился: «Это дом Мейерхольда…» Мы молча постояли; потом Александр Александрович в тоске сказал «эх», махнул рукой и быстро зашагал к гостинице.)

Мейерхольд ненавидел стоячую воду, зевоту, пустоту; он часто прибегал к маскам, именно потому, что маски его страшили — не каким-то мистическим ужасом небытия, а одеревеневшей пошлостью быта. Заключительная сцена «Ревизора», длинный стол в «Горе от ума», персонажи «Мандата», даже чеховские водевили — все это тот же поединок художника с пошлостью.

То, что он стал коммунистом, не было случайностью: он твердо знал, что мир необходимо переделать. Он основывался не на чужих доводах, а на своем опыте. Среди нас он был стариком. Маяковский родился с революцией, а у Мейерхольда позади был клубок исхоженных им дорог: и Станиславский, и Комиссаржевская, и питерские символисты, «Балаганчик», Блок, исхлестанный снежными метелями, «Любовь к трем апельсинам» и много другого. Еще сидя в «Ротонде», мы гадали, как должен выглядеть таинственный доктор Дапертутто.

Из всех людей, которых я вправе назвать моими друзьями, Всеволод Эмильевич был по возрасту самым старым. Я только родился в XIX веке, а он в нем жил, бывал в гостях у Чехова, работал с В. Ф. Комиссаржевской, знал Скрябина, Ермолову… И самое удивительное, что он оставался неизменно молодым; всегда что-то придумывал, бушевал, как гроза в мае.

Всю жизнь его сопровождали нападки. В 1911 году нововременец Меньшиков возмущался постановкой «Бориса Годунова»: «Я думаю, что г. Мейерхольд взял приставов из своей еврейской души, а не из Пушкина, у которого нет ни приставов, ни кнутьев…» Некоторые статьи, написанные четверть века спустя, были, право же, не чище и не справедливее приведенных выше слов…

Он не походил на мученика: страстно любил жизнь — детей и шумные митинги, балаганы и живопись Ренуара, поэзию и леса строек. Он любил свою работу. Несколько раз я присутствовал на репетициях: Всеволод Эмильевич не только объяснял — он сам играл. Помню репетиции чеховских водевилей. Мейерхольду было за шестьдесят, но он поражал молодых актеров неутомимостью, блеском находок, огромным душевным весельем.

Я говорил, что спектакли исчезают — их не воскресишь. Мы знаем, что Андре Шенье был прекрасным поэтом, но мы можем только верить, что его современник Тальма был прекрасным актером. И все же творческий труд не исчезает; он может быть на время незримым, как река, уходящая под землю. Я смотрю спектакль в Париже, кругом восхищаются: «Как ново», а я вспоминаю постановки Мейерхольда. Я вспоминаю их и сидя во многих московских театрах. Вахтангов писал: «Мейерхольд дал корни театрам будущего — будущее и воздаст ему». Перед Мейерхольдом преклонялся не только Вахтангов, но и Крэг, Жувэ, многие другие крупнейшие режиссеры. Эйзенштейн мне как-то сказал, что его не было бы без Мейерхольда.

Еще в августе 1930 года он писал мне: «… Театр может погибнуть. Враги не дремлют. Много есть в Москве людей, для которых театр Мейерхольда бельмо на глазу. Ох, долго и скучно об этом рассказывать!»

Наши последние встречи были невеселыми. Я приехал из Испании {360} в декабре 1937 года. В январе было опубликовано постановление о закрытии театра как «чуждого». Зинаида Николаевна переболела острым нервным расстройством. Всеволод Эмильевич держался мужественно, говорил о живописи, о поэзии, вспоминал Париж. Он продолжал работать: обдумывал постановку «Гамлета», хотя и не верил, что ему дадут ее осуществить. Он говорил: «Я, кажется, теперь смогу справиться. Прежде не решался. Если бы и исчезли все пьесы мира, а “Гамлет” остался, то остался бы и театр»…

У Мейерхольдов я встречал П. П. Кончаловского — он тогда писал портрет Всеволода Эмильевича. Петр Петрович горячо любил Мейерхольда и в портрете раскрыл его вдохновение, тревогу, душевную красоту. Тогда же я встречал у Мейерхольда пианиста Л. Н. Оборина и молодых энтузиастов, для которых он оставался учителем.

Поддерживал Мейерхольда К. С. Станиславский, который часто ему звонил по телефону, пытаясь приободрить. Кольцо сжималось…

Мне хочется еще сказать, что Мейерхольда поддерживала в это трудное для него время Зинаида Николаевна. Передо мною копия письма Всеволода Эмильевича жене, написанного в октябре 1938 года из дачной местности Горенки: «… Приехал я в Горенки 13‑го, глянул на березки и ахнул… Смотрю, эти листья рассыпаны по воздуху. Рассыпанные, они застыли, как будто замерзли… Застывшие, они чего-то ждут. Как их подстерегли! Секунды их последней жизни я считал, как пульс умирающего. Застану ли я их в живых, когда снова я буду в Горенках через день, через час. Когда я смотрел 13‑го на сказочный мир золотой осени, на все эти чудеса, я мысленно лепетал: “Зина, Зиночка, смотри на эти чудеса и не покидай меня, тебя любящего, тебя — жену, сестру, маму, друга, возлюбленную, золотую, как эта природа, творящая чудеса!.. Зина, не покидай меня! Нет на свете ничего страшней одиночества!”»

Мы расстались весной 1938 года — я уезжал в Испанию. Обнялись. Тяжелым было это расставание. Больше я его не видел.

В 1955 году молодой прокурор, никогда прежде не слыхавший имени Мейерхольда, рассказал мне о том, как был оклеветан Всеволод Эмильевич, он прочитал мне его заявление:

*«Мне шестьдесят шесть лет. Я хочу, чтобы дочь и мои друзья когда-нибудь узнали, что я до конца остался честным коммунистом»*.

Читая эти слова, прокурор встал. Встал и я.

## **{****361}** Юрий Олеша Любовь к Мейерхольду

Это было в Одессе. Я был гимназистом. Я сидел в кинематографе «Урания» и смотрел фильм «Портрет Дориана Грея». В картине играл Мейерхольд. Он был худой, извилистый, курил сигару, один глаз его был распялен моноклем, на лице висела тесьма от монокля, он был во фраке с орхидеей.

Это была моя первая встреча с Мейерхольдом.

Вторая встреча произошла в Москве. Я стоял на углу Тверской и Чернышевского переулка, под зданием Моссовета. Был день празднования Октябрьской годовщины. Шли демонстранты. Среди них во главе группы актеров шел Мейерхольд — в полушубке, в сапогах, в заломленной набекрень серой барашковой шапке.

«Мейерхольд, — подумал я: — “Смерть Тарелкина”. Новатор. Нет занавеса. Почетный красноармеец. Как он гордо держит голову. Москва. Я в Москве. Октябрь. Поет Мейерхольд. Красные знамена демонстрантов. Рабочие и актеры. Идет Мейерхольд».

При третьей встрече состоялось знакомство. После премьеры «Заговора чувств» в театре Вахтангова Мейерхольд высказывал свое мнение о постановке актерам, постановщикам и мне, автору. Это — обычай вахтанговцев. После новой постановки они приглашают Мейерхольда за кулисы, и он высказывает им свое мнение.

{362} Через некоторое время Мейерхольд поставил мою пьесу. Я горжусь тем, что мои мысли нашли отклик в этом гениальном артисте. Когда он начал работать над пьесой, я понял главное: он — поэт. Во время репетиций он вдруг сказал мне шепотом на ухо: «Это — Золушка». То есть он увидел в моем замысле то, что ускользало от меня самого, — увидел то, что я хотел вложить в замысел, но не смог. Я считаю, что пьеса («Список благодеяний») не удалась мне. Я создал очень трудные условия для главного актера. Зинаида Райх вышла из них с честью, но мне кажется, что если бы я раньше понял, что схема, по которой я строил пьесу, есть неосознанная мною схема Золушки, то, может быть, пьеса получилась бы лучше.

Ходит фраза о том, что Мейерхольд не считается с автором. Я думаю, что Мейерхольд принадлежит к таким ценителям хорошего и плохого в искусстве, что автор — даже самый высокомерный — может поверить Мейерхольду. У меня не раз возникал протест, я сомневался, но не было случая, чтобы в конце концов я не сказал себе: «Нет, он прав, а я, вероятно, ошибаюсь».

Помню, как относился к Мейерхольду Маяковский.

— Тебе не надоело, Мейерхольд? — спрашивал он хозяина (гости просили Маяковского прочесть стихи). Он несколько раз перебивал чтение: — Тебе не надоело, Мейерхольд?

Шел как-то разговор об Эдгаре По. Кто-то сказал, что у американской писательницы Тредуэлл (автора «Машинали») есть пьеса об Эдгаре По. Я спросил, как называется пьеса. Название не понравилось (не помню его), стали придумывать название для пьесы об Эдгаре По. Мейерхольд сказал: «Эдгар». Он сказал это о необыкновенной нежностью.

И я сразу согласился с ним в душе, что только так, просто именем, которое оказалось очень нежным и беспомощным, следовало бы назвать пьесу о горестной жизни поэта. Этому поэту было как-то назначено деловое свидание, результаты которого могли бы сулить ему благополучие. Он отправился на свидание, но по дороге увидел девушку, прыгавшую через канат. Он тоже стал {363} прыгать через канат. Случилось, что у него оторвался каблук. С оторванным каблуком он не мог явиться на это важное свидание, и таким образом благополучно от него ускользнуло.

С такой же нежностью он говорил о Лермонтове.

Вместе с тем — это человек грубый. В завидном смысле этого слова. В сцене, когда врет Хлестаков, внезапно гаснет свет. Как раз в том месте, где Мария Антоновна говорит, что «Юрий Милославский» — сочинение Загоскина. Я спросил Мейерхольда, не потому ли в этом месте гаснет свет, что в поток лжи внезапно упала первая капля разоблачения. То есть, не вводит ли Мейерхольд тем, что гасит в разгаре лжи свет, некую тему наказания? Другими словами, мне представлялось нечто мистическое в этом внезапном исчезновении света. Мейерхольд возмутился, сказал, что это ерунда, что:

— Ну, просто размахивал руками и опрокинул лампу…

На репетициях он снимает пиджак. Остается в полосатой фуфайке. Волосы стоят дыбом. Уходит в конец зала. Смотрит оттуда. Если работа актера ему нравится, он кричит: «Хорошо!»

Быстро из темноты идет к рампе. Вбегает на сцену. Идет по сцене, чуть согнувшись в животе. Поджарый, в фуфайке, он похож на шкипера.

Затем он «показывает».

Мне кажется, что это особый театр — эти мейерхольдовские показывания. Театр захватывающий, фантастический. И если бы мейерхольдовские репетиции были доступны зрителю, то зритель увидел бы работу самого удивительного актера нашего времени.

В этом — увы, закрытом! — театре раздаются единственные в своем роде аплодисменты. Директор театра превращается на минуту в актера. Актер этот ослепителен. Тот актер, который Должен будет играть роль, на минуту попавшую к фантастическому директору театра, понимает, что так, как сыграл {364} директор, ему самому не сыграть… Естественной была бы тут зависть, раздражение. Но актер вместо этого награждает соперника аплодисментами. Игорь Ильинский говорил мне однажды:

— Иногда я не соглашаюсь с тем или иным решением Всеволода Эмильевича. Мне кажется, что лучше будет сделать не так, как он говорит, а иначе. Я пробую сделать иначе. И получается хуже. Тогда я соглашаюсь, что правильно именно так, как предложил он.

Поразительна физическая выносливость Мейерхольда. Он неутомим, Я видел, как он показывал смерть матроса в драме Вишневского «Последний решительный». Эта сцена похожа на танец. Мейерхольд танцевал странный, требующий особой легкости и гибкости, близкий к акробатике танец. Он повторил его несколько раз. Как ни в чем не бывало, он спустился в зал, чтобы посмотреть, как будет исполнять ту же сцену актер. Он ходил по залу, то приближаясь к рампе, то удаляясь вглубь, кричал «хорошо!» и вновь вбегал на сцену и вновь показывал.

Вечером директор театра появляется в зале. Идет спектакль. Директор стоит у двери, откинувшись к косяку. Сияние, распространяющееся от сцены, чуть затрагивает его. Он стоит, скрестив руки, в профиль к публике, элегантный, мужественный. Иногда, когда внимание его напрягается, он так высоко поднимает голову, что голова кажется лежащей поперек плеч. При этом не разнимает скрещенных рук. Это тогда, когда ритм происходящего на сцене вступает в какие-то только одному Мейерхольду ведомые соответствия с сопровождающей музыкой.

И если в зале сидит поблизости друг, то, выйдя из такого состояния, Мейерхольд поворачивает лицо к другу и подмигивает ему. Это значит: «Ну, а что ты скажешь? Хорошо?» Детскость есть необходимое качество настоящего артиста. Им полон Мейерхольд.

Мейерхольд любит молодежь. Еще тогда, когда он стал в ряды революционеров, определился навсегда его союз с молодежью. Он на «ты» с молодыми. Его восхищают летчики, краснофлотцы.

Если после Октябрьской революции возникло новое искусство, ныне удивляющее мир, искусство Страны Советов, то можно сказать: первые годы этого искусства назывались — Мейерхольд.

## **{****365}** Н. Басилов Первая постановка

Начиная с первых лет революции имя Мейерхольда — во; «Театрального Октября», неутомимого экспериментатора, новатора и талантливейшего режиссера — было у всех устах.

Созданные им спектакли заставляли одних восторгаться, других негодовать и возмущаться.

В течение многих месяцев длились ожесточенные дискуссии о некоторых его постановках. Резонанс этих спектаклей раздавался далеко за пределами Москвы и даже Советского Союза.

Не удивительно, что тяга к Мейерхольду, особенно со стороны молодежи, в 20‑е годы была огромной.

Пленяли не только поразительное мастерство его спектаклей, но и заманчивые лозунги воспитания новых, революционных актеров и режиссеров.

Невозможно было, находясь хотя бы проездом в Москве увидеть ту или иную постановку Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова или Таирова.

И вот я впервые в театре имени Мейерхольда. С недоумением и нескрываемым любопытством осматриваю открытую сцену и стоящие на ней какие-то непонятные сооружения. Ни занавеса, ни кулис, ни рампы, ни софитов!

{366} Слева, в глубине сцены, стоит какой-то высокий станок, с которого, чуть извиваясь, спускается прямо в зрительный зал неширокая деревянная дорога — мост. Справа, недалеко от края сцены, — арка с надписью: «Усадьба “Пеньки”, помещицы г‑жи Гурмыжской». Перед ней узкий проход с вертушкой, какие делают в деревнях, для того чтобы скотина не проходила на огороженный участок. На середине сцены — столб. Правее — большая (выше человеческого роста) клетка, в которой мирно воркуют и ходят, поклевывая зернышки, несколько голубей. В глубине сцены виднеется светло-желтый переплет высокой, несколько изогнутой стенки, напоминающей беседку, какая-то странная, длинная скамейка, раскрашенная в желто-зеленый и красный цвета, деревянная тачка и другие детали оформления.

Прозвучал гонг, свет в зале погас. Зашипели прожектора, на экране возникло название эпизода, затем раздался громкий колокольный звон и послышалось хоровое церковное пение.

Площадка немного осветилась и в полумраке стало видно, как справа, из глубины сцены, потянулась процессия — крестный ход. Впереди, огибая столб, шли двое парней, неся хоругви, за ними, семеня ножками, плыл поп. Вот он остановился на середине авансцены. Шевеля губами (в общем шуме, звоне и церковном пении невозможно было разобрать его слов), он осенил зрителей крестом, который держал в левой руке. Окунул кропило в кувшин со «святой» водой, услужливо подставленный урядником, обрызгал зрителей и, торопливо семеня, исчез направо. Сзади него какой-то старичок тащил еще одну хоругвь, а за ним две девки несли большую икону, за которой, истово крестясь, прошло еще некоторое количество народу.

Вся эта острокарикатурная процессия не прошла, а пробежала, вер нее, промелькнула, вызвав дружный смех зрителей. Мне это напомнило картину Перова.

Снова зашипели прожектора, освещая верхнюю часть станка. Действие началось там.

Ага, понятно, — слева это, конечно, — дорога. На ней встречаются идущие «из Керчи в Вологду» и обратно — актеры: Аркашка Счастливцев и Геннадий Несчастливцев. А что же справа?

Но вот дорога очутилась в полумраке и сцена осветилась справа. Это, наверное, двор усадьбы? — Так и есть.

Постепенно, незаметно привыкаю к необычной обстановке на сцене и с возрастающим интересом слежу за быстро разворачивающимся то слева, то справа действием, каждый раз с нетерпением ожидая, когда же наконец появится и начнет свои чудачества сразу полюбившийся Аркашка. Вдруг я услышал шепот соседа:

— Вон Мейерхольд!

Взглянув в указанном направлении, я увидел в боковом выходе из зала, почти возле самой сцены, двух мужчин: один непринужденно сидел на барьере и, прислонившись спиной к стене, пристально наблюдал за игрой актеров, изредка поворачивая голову и бросая проверяющий взгляд на публику. Он был худощав, немного выше среднего роста, с взлохмаченной шевелюрой и резким профилем.

Другой, высокий, более плотный и широкоплечий, стоял на расставленных ногах, загородив собой весь проход, и, засунув руки в карманы брюк, смотрел на зрителей.

{367} — Который?

— Да вон, что сидит, а другой — Маяковский.

Я снова взглянул, но стоявшего в проходе уже не было, а на барьере по-прежнему, скрестив на груди руки, сидел Мейерхольд.

Как я позднее узнал, этот барьер носил название «режиссерского места», с которого Мейерхольд, а за ним и его лаборанты наблюдали за ходом спектакля и реакцией публики…

Я никогда раньше не смеялся так искренне и неудержимо, до слез, как в тот вечер.

После окончания спектакля мне долго не хотелось уходить из театра, С какой завистью я смотрел на тех, кто был там, на недосягаемой для меня сцене!..

Прошло некоторое время.

Я стою в большом овальном репетиционном зале, а в некотором отдалении от меня, посередине целой шеренги столов, заваленных книгами и альбомами, сидит Мейерхольд и, сосредоточенно глядя сквозь очки, читает мою анкету.

Справа и слева от него педагоги театральной школы и свободные от репетиций артисты. Идут приемные испытания в ГЭКТЕМАС, куда одновременно со мной желают попасть несколько сот человек.

У меня от природы слабый голос и очень плохая дикция. От смущения и волнения (ведь сам Мейерхольд смотрит и слушает!) я читал преотвратительно.

Меня, наверное, спас этюд-импровизация (живое и довольно милое любовное объяснение), который я на радостях закончил эффектным, но небезопасным акробатическим флик-фляком.

Что-то, по-видимому, все-таки во мне понравилось Мейерхольду, и я в числе десяти счастливчиков был принят на первый курс.

Мейерхольд прекрасно понимал необходимость тесной связи учебы с производством, и мы, студенты, с первого же года обучения были введены почти во все идущие спектакли, играя сперва в массовках, а потом и эпизодические роли.

Сбылось! Теперь я мог почти ежедневно наблюдать работу Вс. Э. Мейерхольда и часто видеть В. В. Маяковского, который был тесно связан с ГосТИМом.

28 декабря 1928 года Маяковский читал труппе свое новое произведение — сатирическую комедию «Клоп». Он, как всегда, сумел «подать» пьесу. Каждый образ в его исполнении был необычайно живым, островыразительным.

Актеры ходили радостно взволнованные, а Мейерхольд немедленно опубликовал в «Вечерней Москве» свое восторженное мнение о пьесе.

Двумя днями позже Художественно-политический совет театра, на котором Маяковский также читал «Клопа», в своей резолюции признал эту пьесу «значительнейшим явлением советской драматургии с точки зрения как идеологической, так и художественной». «Клоп» был включен в репертуар театра.

Начались горячие деньки. Было решено поставить спектакль в кратчайший срок.

{368} Всю первоначальную работу за столом — читки — проводил сам автор. Будучи ассистентом Мейерхольда по слову, он не только раскрывал перед актерами содержание отдельных фраз или сущность данного образа, но и учил их самой технике, манере произнесения текста в своей пьесе.

Во время репетиций Мейерхольд сажал Маяковского рядом с собой за свой режиссерский стол и предоставлял ему полную свободу действий.

Маяковский часто прибегал к способу голосового показа, то есть читал текст роли, превосходно перевоплощаясь в данный образ. Если тот или иной исполнитель не улавливал характерных особенностей его передачи, то он иногда, заставляя актеров придерживаться своего интонирования, говорил:

— Вы ничего не играйте. Вы читайте Маяковского и больше ничего.

Актрисе Н. И. Серебрянниковой, которая во время читок сразу блестяще ухватила манеру речи Розалии Павловны, матери невесты, Маяковский во время дальнейших репетиций не сделал ни одного критического замечания.

Ее исполнение очень нравилось и Мейерхольду. Однажды, уже во время сценических репетиций, он сказал Маяковскому:

— Володя, зачем ты обижаешь Серебрянникову?

— Я?! — изумился тот.

— Конечно. Разве она плохо читает Розалию Павловну?

— Хорошо.

— Так напиши ей какой-нибудь монолог.

На другой день Маяковский принес новый монолог: «Товарищи и мусье, кушайте, пожалуйста».

Мейерхольд очень ценил мнение Маяковского и внимательно прислушивался к его замечаниям. Как-то зашла речь о художнике для оформления спектакля:

— Кукрыниксы — для первой части, — сказал Маяковский и, немного подумав, добавил, — Родченко — для второй.

Мейерхольд согласился с ним, и договора были заключены именно с этими художниками.

Не было случая, чтобы, общаясь с Маяковским, Мейерхольд вспылил или становился раздражительным. После репетиций он часто увозил поэта к себе домой, где они долго беседовали.

Хорошо зная характер Владимира Владимировича, Мейерхольд умел довольно быстро успокоить его, если тот был чем-то взволнован.

В последние дни перед генеральными репетициями в театре буквально все кипело.

В эти дни Маяковский почти целыми днями находился около Мейерхольда.

Вот они после репетиции вместе слушают новые музыкальные куски, написанные Д. Д. Шостаковичем.

Вот они вместе с художниками просматривают установленное на сцене оформление, отмечая необходимые доделки.

Вот они уточняют свет и делают различные мелкие замечания по бутафории и монтировке.

Вот они рассматривают отпечатанную рекламную летучку, принесенную запыхавшимся администратором.

{369} На ней написано:

Люди хохочут  
 и морщат лоб  
В театре Мейерхольда  
 на комедии «Клоп».

А на обороте:

Гражданин!  
 Спеши  
 на демонстрацию «Клопа».  
У кассы — хвост,  
 в театре толпа.  
Но только  
 не злись  
 на шутки насекомого,  
Это не про тебя,  
 а про твоего знакомого.

Наконец, 12 февраля 1929 года, состоялась премьера. Актеры играли с большим волнением и подъемом. Успех был несомненным.

В спектакле было много сочных, ярких актерских работ и интересных режиссерских находок.

Мне хочется рассказать о тех сценах, которые наиболее отчетливо сохранились в памяти. Я неоднократно видел спектакль из зрительного зала. Позднее я был введен в него и играл много разных мелких ролей (китаец, гость, посланец от «вождя», прохожий с зонтом, «Он» в танцующей паре, санитар, дезинфектор в маске, старик и т. д.).

Спектакль мне довольно хорошо запомнился и как зрителю и как участнику.

Действие первого эпизода («Поматросил и бросил») происходило на улице, около входа в универмаг. Посредине сцены, примерно на втором плане, располагался главный вход в магазин, с вращающейся дверью. Вправо и влево от нее тянулись большие освещенные витрины с выставленными в них товарами.

Начальная массовка была великолепно поставлена Мейерхольдом. Ее суть заключалась в сатирическом показе нэповских частников, конкурирующих с госторговлей.

… Тьма. Гонг. Свет. Сцена полна стоящих или лениво слоняющихся в разные стороны торгашей. Неясный гул рыночной толпы и на этом фоне, сразу же, как только дали свет, возникают громкие голоса торговцев, рекламирующих свои товары.

Один кричит: «Из‑за пуговицы не стоит жениться, из-за пуговицы не стоит разводиться». Другой предлагает: «Абажуры любой расцветки и масти. Голубые для уюта, красные для — сладострастии». Третий расхваливает свои воздушные шары и колбаски. Один женский голос предлагает: «Бюстгальтеры на меху», другой — «Духи Коти на золотники». Их покрывают возгласы продавца книг: «Что делает жена, когда мужа нету дома»…

{370} Короткие остроумные стихотворные реплики вызывают смех у зрителей. А толпа колышется, передвигается… Товары в руках торговцев играют разнообразием пестрых раскрасок и форм. Один торговец сменяет другого. Они выходят то из кулис, то из-за витрин универмага, то прямо из близлежащих к сцене боковых дверей зрительного зала или даже появляются в крайних ложах бельэтажа. Вдруг толпа вздрагивает и на мгновение замирает от тревожного возгласа: «Милиция!..»

Одни сразу, как воробьи, разлетаются в разные стороны, другие быстро прячут свои товары за пазуху или в карманы и, изображая прохожих, начинают как бы случайно прогуливаться около витрин, рассматривая их.

Но милиция проходит. Весь этот пестрый сброд выползает из укромных мест, и снова начинается бойко-назойливая купля-продажа.

В этой толпе я играл китайца, продающего цветные веера, фонарики, пищалки, вертящиеся на нитке трещотки и пр. Костюм состоял из теплой стеганой синей куртки, таких же штанов, стянутых у щиколотки, и теплой ушанки с оттопыренными ушами.

Присыпкин (И. Ильинский), Розалия Павловна (Н. Серебрянникова) и Баян (А. Темерин) выходили на сцену слева и тут, на первом плане, играли свой кусок с выбором покупок. На Присыпкине было темно-коричневое пальто, на голове — заломленная набекрень кепка. Розалия Павловна в черном шелковом пальто, отделанном серым песцом, на голове сидела большая шляпа цвета бордо с крупной пряжкой из фальшивых жемчугов. Из‑под шляпы виднелся рыжий парик. На Баяне — короткое полупальто, клетчатые брюки и кепка.

И Присыпкин и Розалия Павловна во время диалога двигались очень мало. Они в основном были статичны, но зато Баян виртуозно юлил между ними и продавцами.

В сцене с продавцом селедок Розалия Павловна немного приближалась к центру, а затем уходила в универмаг. Присыпкин же подходил к витрине и рассматривал выставленные товары. И. Ильинский великолепно передавал повадки чванливо-хамоватого Присыпкина.

Березкина (Н. Суворова) выходила с лыжами в руках. На ней был белый спортивный джемпер и темно-синяя юбка, на голове белая шапочка. Встреча Березкиной с Присыпкиным происходила там же, на левом участке сцены.

Жизнерадостное впечатление всегда оставляла сцена со слесарем в «Общежитии» («Не шевелите нижним бюстом»).

Слесарь (В. Егорычев) приходил после работы и начинал умываться. Это умывание происходило на заднем плане, в середине сцены. Слесарь стоял перед умывальником, спиной к зрителям, полусогнувшись и незаметно быстро стаскивал с себя рубашку.

Было видно, что он там что-то делает, копошится, был слышен стук кружки о таз, звук наливаемой воды. И вдруг он поворачивался, выпрямлялся, чуть-чуть выходил вперед; изумленный зритель видел его обнаженное по пояс, загорелое, мускулистое тело, видел его голову, волосы, лицо, шею и кисти рук в густой мыльной пене. Это неожиданное появление всегда встречалось взрывом громкого смеха.

{372} И сразу же все действие окрашивалось в мажорную тональность. А когда слесарь в таком виде, дурачась, мазал лицо босого парня мыльной пеной, то смех обычно сопровождался аплодисментами.

От этой сцены веяло каким-то удивительным оптимизмом, который так контрастно отличал здоровую, добрую рабочую молодежь от Присыпкина.

Третий эпизод — «Съезжались к загсу трамваи…» или, как его называли в театре, «Свадьба», — был поставлен Мейерхольдом с поразительным режиссерским мастерством. При постановке этого эпизода Мейерхольд прибегнул к сатирическому подчеркиванию образов, что хорошо соответствовало остроте текста Маяковского.

В характеристиках и поведении персонажей было многое от карикатуры, но это были не маски, не утрированные манекены, а сочные, живые, талантливо воплощаемые актерами образы. По временам у меня было такое ощущение, будто на сцене ожили рисунки художника К. Ротова (как «Скандал на общей кухне» и т. п.).

У автора в этом эпизоде занято тринадцать персонажей, из них девять с текстом, остальные без слов. Мейерхольд, для того чтобы добиться более яркого и выпуклого действия, добавляет к ним еще двенадцать бессловесных фигурантов: двух официантов, истопника, повара, двух помощников парикмахера, трех гостей-женщин и столько же гостей-мужчин.

Мне особенно запомнились два приема, при помощи которых Мейерхольд добился сатирической заостренности и большого действенного и эмоционального накала эпизода.

Первый прием заключался в том, что на сцене в разных местах у каждого персонажа, у двух партнеров или группы действующих лиц выстраивалась определенная самостоятельная линия поведения, конечно, обусловленная обстановкой свадебного пира и индивидуальными чертами характера данных персонажей. В каждой линии были найдены какие-то свои смешные «изюминки», за которыми зритель с удовольствием следил.

При одновременном действии всех этих линий на сцене создавался своеобразный фон (особенно к концу эпизода).

Второй прием заключался в применении «курсивов» и «крупных планов», когда Мейерхольд на общем фоне, как бы красным карандашом выделял поведение тех персонажей, которые вели основную сюжетную линию.

Зрительно это выражалось в резких, широких перемещениях, вскакиваниях, «отказах». Слухово — в повышенно-сочной речи, громких шумовых акцентах.

Вот как все это выглядело:

… Прозвучал гонг. Сцена осветилась.

За большим круглым столом, расположенным на правой стороне сцены, тесным кругом сидят и ждут начала свадебного пира хозяева и гости.

Стол уставлен различными закусками, вином, фруктами.

В глубине сцены отсвечивают три больших зеркала, налево от них — печка-«буржуйка», длинная черная труба которой опоясывает всю комнату. Слева, на первом плане — рояль.

Присыпкин (И. Ильинский) с невестой (М. Суханова) сидят за столом посередине, лицом к зрителю. Рельефно выделяется черный пиджак жениха и белое подвенечное платье невесты. Их хорошо видно, так как {373} стол поставлен несколько наклонно к зрителю и на переднем плане оставлены два незанятых стула (кто-то опаздывает).

Общее неловкое молчание.

Слева в глубине стоят толстый повар в белом и два официанта в черных фраках.

Но вот невеста поднялась и, обращаясь к жениху, нежно и в то же время несколько капризно, говорит: «Начнем, Скрипочка?»

После некоторого раздумья жених встает и важно, тоном, не терпящим возражений, отвечает:

— Обождать.

Он с достоинством садится и снова воцаряется тягостная тишина. Вторично поднявшись, невеста снова просит жениха начать, но тот неумолим, он требует подождать «почетных гостей».

Торопливо вбегает всклокоченный, запыхавшийся посланник ожидаемого «вождя» тов. Лассальченко (И. Сорокин), держа под мышкой до отказа набитый портфель. Извинившись перед молодоженами и оставив у стены свою ношу, он спешит занять свободный стул, чтобы приступить к «очередным делам».

Выслушав его, Присыпкин встает и торжественно объявляет свадьбу открытой.

Тут поднимается со своего места гордая, торжествующая Розалия Павловна. Толстый повар дает лакеям сигнал.

Старый сутуловатый официант (А. Костомолоцкий) с достоинством и ловкостью опытного лакея высоко поднимает над головой большое продолговатое белое блюдо с тяжелым окороком и торопливо несет его к столу. За ним как-то странно семенит, пришаркивая ножками и хлопотливо покачивая растопыренными локтями, низенький, щупленький лакей (В. Маслацов). В его пальцах поблескивают нож и вилка, а с руки свисает белая салфетка.

Подойдя к столу, старый официант привычным, ловким движением плавно опускает тяжелое блюдо, а второй мгновенным взмахом ножа отрезает кусок ветчины и быстро, галантно кладет его на тарелку перед гостем.

Выждав, когда старый официант опустил принесенный окорок, хозяйка, льстиво улыбаясь и стараясь придать своему низкому, немного скрипучему голосу «медовое» выражение, произносит:

— Товарищи и мусье, кушайте, пожалуйста. Где вы теперь найдете таких свиней? — Спокойно-величавым движением немного приподнятого подбородка она указывает на окорок. — Я купила этот окорок три года назад на случай войны или с Грецией, или с Польшей. Но… (она с сожалением чуть-чуть приподняла плечи) войны еще нет, а ветчина уже портится.

Очаровывая присутствующих, она еще раз приветливо улыбается, обводит всех счастливым взглядом и добавляет, указывая тем же величественным движением подбородка на лежащую перед гостями ветчину:

— Кушайте, мусье.

Белое блюдо, как лебедь, вновь взмывается вверх и, немного проплыв вперед, опускается перед следующим гостем, а торопливо обежавший, официанта низенький лакей уже кладет на тарелку этого гостя кусок ветчины.

{374} Окорок играет свою безмолвную роль, то взлетая, то ныряя вокруг стола. Его игру невозможно пропустить. Она сама лезет в глаза, наглядно, образно дополняя слова хозяйки.

Конечно, щупленький лакей ничего не отрезает, да и невозможно что-либо отрезать от бутафорского окорока. Артист лишь делает вид, что режет ветчину. Это так называемое «беспредметное действие», которое, однако, полностью убеждает зрителя в правдоподобии действия.

Но рюмки давно налиты. Кто-то нетерпеливо крикнул: «Горько!» Все сразу оживились. Радостным, нестройным хором подхватили и на разные голоса заорали: «Горько! Горько!»

Степенно поднялся жених. Встала немного смущенная невеста. Поцелуй.

Загремели отодвигаемые при вставании стулья. Зазвенели при чокании рюмки и стаканы, Не успели рассесться, как снова чей-то голос визгливо кричит: «Горько‑о‑о!»

Церемония повторяется. Бухгалтер (П. Старковский), который уже успел вместо двух выпить пять рюмок вина, желая, по-видимому, блеснуть своей образованностью, встал, игриво уставился на Баяна, затем захлопал в ладоши и закричал: «Бетховена!.. Шакеспеара!»

Все шумно зааплодировали, а бухгалтер, льстиво указывая на рояль, упрашивает «изобразить кое-что».

Из‑за стола сразу выскочили несколько человек и, услужливо бросившись к роялю, стали подготавливать его к игре: один открыл «пасть» (клавиатуру), другой захлопотал, подставляя стул, третий, упершись обеими руками в хвост рояля, с силой толкает вперед, стремясь повернуть его.

Видя такое бесцеремонное обращение с дорогой вещью, Присыпкин выходит из-за стола на середину сцены и строго заявляет:

— Не оттопчите ножки моей рояли.

Мужчины с шумом бросаются к Баяну, вытаскивают его из-за стола, подхватывают за ноги и торжественно несут к роялю. Они ставят его левой ногой на стул, а правой — на крышку рояля. У Баяна завитые волосы (а‑ля «баран»), под носом чернеют острые, тоненькие усики. Он в серых модных брюках, куртке-разлетайке и желтых штиблетах.

Как только Баяна поставили, он, не меняя позы, начинает свой патетический монолог:

— Я счастлив, я счастлив видеть изящное завершение на данном отрезке времени полного борьбы пути товарища Скрипкина…

Очень интересен был образ шафера, которого талантливо играл А. Кельберер.

Он сидел рядом с невестой; вначале у него был вполне приличный вид: на нем был хорошо отглаженный черный костюм, волосы аккуратно зачесаны, из-под белоснежного накрахмаленного воротничка кокетливо выглядывала черная бабочка.

Но в данную минуту он уже был «на взводе». Волосы разлохматились, костюм стал неопрятно-помятым. Тем не менее на правах близкого знакомого хозяев, взявшего на себя обязанности блюстителя порядка на свадьбе, он следил, «как бы чего не случилось».

Витиеватая «философская» речь Баяна неоднократно прерывалась общим криком: «Горько! Горько…» После очередного поцелуя молодоженов {375} сидящие за столом шумно чокались, пили вино, и Баян продолжал говорить. В ответ на его экспромт:

Для промывки вашей глотки,  
За изящество и негу  
Хвост сельдя и рюмку водки  
Преподносим мы Олегу. —

со стола мгновенно приносили ему на тарелке рюмку водки и хвост селедки. Но Баян, упоенный успехом своего красноречия, даже не притрагивался к ним:

— Красота это мать… — с пафосом начал было он свой новый монолог.

Шафер, которого последнее слово Баяна словно ножом резануло, не давал ему договорить:

— «Мать?!» — повторял он возмущенно вскочив. — Кто сказал «мать»? — угрожающе орал он, оглядывая присутствующих. Увидя трусливо прижавшегося к роялю Баяна, он стискивал кулаки и, злобно выговаривая: «Прошу не выражаться при новобрачных», — решительно кидался к нему. Подоспевшие мужчины хватали его под руки и насильно усаживали на старое место. Баян, оправившись от испуга, садился за рояль и под собственный аккомпанемент запевал: «Съезжалися к загсу трамваи — там красная свадьба была»… Некоторые из гостей подхватывали его пение и нестройным, фальшивым хором ревели: «Жених был во всей прозодежде, из блузы торчал профбилет».

Очень выразительно было сделано нападение парикмахера (М. Кириллов) на посаженую мать (Т. Говоркова).

Здесь Мейерхольд смело и мастерски использовал прием условно-обнаженного мизансценирования.

Парикмахер сидел за столом слева, на первом плане, спиной к зрителям, рядом с посаженой матерью и, как все гости, жадно ел и пил.

После стихотворного каламбура бухгалтера («Будь здоров, Олег Баянчик, — кучерявенький баранчик»), когда тот, довольный своей выдумкой, начинал хохотать, затем, подражая барану, прыгать около Баяна, парикмахер внезапно вскакивал и истошным, протестующим голосом вопил: «Не‑е‑е‑т!»…

Качнувшись при резком вставании и непроизвольно отбежав от своего места, он оказывался на самой авансцене, справа от посаженой матери. Он с такой силой и экспрессией выкрикивал это «не‑е‑е‑ттт!», что из его рта вылетал целый фонтан мельчайших брызг, словно он опрыскивал из пульверизатора кого-то из своих клиентов. И сразу же все внимание зрителей концентрировалось на нем.

Если бы Мейерхольд не предложил ему так порывисто, с воплем вставать со стула и не показал бы его сразу публике, то, конечно, парикмахер не выделился бы так рельефно на общем фоне.

Вообще в этом эпизоде Мейерхольд сразу же создавал для актеров такие предлагаемые обстоятельства, которые требовали от них высокого эмоционального накала.

Неожиданными положениями, яркими мазками, сильными акцентами он добивался нужной сатирической заостренности в характеристике персонажей.

{376} — Нет, мадам, — истошным тенорком кричал парикмахер второй раз, нелепо задрав правую руку вверх и стараясь удержаться на ногах. — Настоящих кучерявых теперь, после революции, нет.

Его возбужденно-красное лицо с выпученными глазами обращено к публике. Он хоть и адресуется к посаженой матери, но на нее не смотрит.

— Шиньон гофре делается так… — парикмахер поднимал вверх поблескивающую вилку. — Берутся щипцы (он вертел вилкой), нагреваются на слабом огне — а‑ля этуаль (он засовывал вилку в воображаемый огонь) и взбивается на макушке этакое волосяное суфле…

На последних словах парикмахер поворачивался к посаженой матери и, немного отступив, извиваясь, словно крадущаяся к своей жертве кошка, в ажиотаже бросался к ней с явным намерением вонзить вилку в ее волосы, чтобы «взбить» суфле, но она с визгом изворачивалась и во весь голос возмущенно орала:

— Вы оскорбляете мое достоинство как матери и как девушки.

Парикмахер стремительно повторял свою атаку, но женщина, взвизгнув: «Пустите…» — вновь изворачивалась и со всего маху закатывала своему обидчику звонкую оплеуху, от которой тот почти без чувств шлепался на стул.

В это время шафер, не замечая скандала, на правах помощника хозяев собирал освободившиеся из-под еды тарелки и стопкой складывал их около себя.

Между тем посаженая мать быстро оправляла свой костюм — темно-коричневую кофту, серую гофрированную юбку и боа на шее, упирала кулаки в бока и, удовлетворенная своей победой, спокойно, но с невыразимым презрением глядя на парикмахера, произносила: «Сукин сын!!!»

Услышав это, шафер вне себя от возмущения с такой силой грохал всей стопкой собранных тарелок по столу, что они с треском разлетались в разные стороны.

— Кто сказал «сукин сын»? — орал он, готовясь вцепиться в нарушителя. Но все молчали. Разъяренный, он обходил вокруг стола и, не найдя виновного… лез под стол.

Через некоторое время он вылезал оттуда неузнаваемым: волосы всклокочены, воротничок перевернулся и торчащими в стороны концами висел на спине.

Окинув окружающих злобным взглядом, шафер начинал собирать разлетевшиеся тарелки.

А в это время невеста останавливается невдалеке от рояля и томно просит Баяна:

— Ах! Сыграйте, ах! Вальс «Тоска Макарова по Вере Холодной». — Она в экзальтации, она в упоительных грезах: — Ах, это так шарман, ах, это просто петит истуар…

Вновь с грохотом разлетелись по столу тарелки.

— Кто сказал «писуар»? — в бешенстве заорал вскипевший шафер. Вооружившись гитарой, он угрожающе двинулся на невесту. — Прошу при новобрачных…

Но его опять благоразумно останавливали.

К невесте подошел Присыпкин, взял под руку и увел в глубину сцены. Пожилые сидят у стола. Кое‑кто около рояля наблюдает за тем, как играет Баян, молодежь начала танцевать.

{377} Высокий черный мужчина танцует с низенькой партнершей, которая едва доходит ему до груди. Другой (посланец «вождя»), разомлев, повис на своей даме и, выпятив зад, полусогнувшись, еле волочит по полу ноги.

Все молчат. Со сцены несутся лишь звуки оркестра, играющего фокстрот.

Раскиданные по всем планам сцены, самостоятельно живущие группы персонажей представляли незабываемое зрелище. Интересно было наблюдать за Баяном, играющим на рояле, и за пожилыми гостями, сидящими за столом, и за карикатурными фигурами танцующих.

И вот на этом фоне начинается филигранно разработанная игра главных персонажей «крупным планом».

Все танцующие пары двигаются по сцене слева направо и справа налево, а Присыпкин повел свою невесту из глубины, по середине, прямо на зрителя. На фоне белого подвенечного платья резко выделяется черный рукав его пиджака. Отчетливо виден большой палец, старательно упершийся в пуговицу бюстгальтера. Присыпкин с усердием выполняет урок, преподанный Баяном во второй картине («Общежитие»): «А вы, товарищ Присыпкин, легкой разведкой лифчик обнаружьте, и, как будто для отдохновения, большим пальчиком упритесь…»

Но вдруг палец соскочил с пуговицы, и рука Присыпкина стала медленно ползти вниз по спине невесты.

Когда он привел свою партнершу на первый план, его ладонь уже лежала на ее «нижнем бюсте». Ощутив этот «бюст», Присыпкин всей пятерней, с явным удовольствием ущипнул невесту, но, получив сильный удар веером по физиономии, тут же отлетел в сторону и, схватившись за ударенную щеку, на несколько секунд замер в неподвижности.

Придя в себя, он как ни в чем не бывало подошел к невесте, увел ее в глубину и, пристроив большой палец на прежнее место, продолжал танцевать.

Мизансцена со сползанием руки повторялась, а в это время около рояля начиналась сцена между шафером, требовавшим играть на белой кости, и Баяном, готовым играть на всех костях.

Действие нагнеталось и подходило к своей, правда, очень короткой, но сильной кульминации.

В ответ на слова Баяна: «Так это же… цедура» — шафер со всей силой грохал его гитарой по голове, а затем наотмашь бил правой рукой. Рельефно видна была ритмично взлетавшая и опускавшаяся рука: «раз, два, три…» — и одновременно раздавался громкий звук удара. (В это мгновение незаметно для зрителей кто-то ударял по резонирующему ящику рояля.) Парикмахер набрасывался на посаженую мать и, ухватив ее левой рукой за голову, начинал накручивать на вилку ее волосы.

На середине сцены бухгалтер, предварительно нацелившись, тыкал в грудь невесты головой большой лососины, которую он держал за хвост. Взбешенный Присыпкин, который только что получил очередной удар веером по физиономии за свои действия на «нижнем бюсте», вырвав из рук бухгалтера рыбину («Вы что же моей жене селедку в грудь тычете?»), как петух начинал наступать на него. Затем смаху несколько раз ударял оскорбителя рыбой, высоко отбрасывал ее назад, и, схватив свою драгоценную собственность (жену) на руки, начинал бегать с ней сперва вокруг стола, а затем по всей сцене.

{378} Кто-то опрокидывал печку-«буржуйку». Метались и визжали женщины. Несколько пьяных голосов, не обращая внимания на панику, фальшиво горланили: «Съезжались к загсу трамваи…»

Из‑за рояля взметнулся высокий язык пламени. На фоне общего шума и пения были слышны обрывки выкрикиваемых слов: «Пожар!» «Кто сказал “пожар”»?.. «Горим!!» — Вот взметнулся второй язык пламени, третий… Еще и еще!! Свет погас.

Крики и вопли сменялись невероятным шумом: что-то шипело и трещало, где-то обухами топоров били по кровельному железу. Что-то с треском рушилось…

В полумраке было видно, как на сцене кто-то метался, бегал. Что-то двигалось и скрипело (это рабочие сцены на глазах у зрителей быстро устанавливали оформление для четвертого эпизода).

Издали возникал, все усиливаясь, тревожный звук колокола приближающейся пожарной машины.

На разные голоса гудели гудки автомобилей…

Шумовой «оркестр» имитировал пожар, приезд пожарных и ломку дома.

Вот на какое-то мгновение грохот усилился и вдруг внезапно все стихло. Сцена сразу же слегка осветилась мигающим красным светом; среди обгорелых стен на разной высоте засверкали каски пожарных. Начался очень коротенький буффонный эпизод.

Все донесения пожарных произносились без движений, с разных мест. Некоторые из них, взобравшись на стоявшие сзади обгорелых стенок лестницы-стремянки, говорили свой текст оттуда, с высоты.

Звучал горы. Пожарные фронтально выстраивались на авансцене, затем по команде поворачивались лицом к левой кулисе и, высоко задирая левую ногу, с силой акцентируя каждое ударение в слове, парами шагали друг за другом, скандируя стихи:

Товáрищи и грáждане,  
 вóдка — яд,  
Пьяные  
 респýблику  
 зазря спалят!

Первая часть спектакля заканчивалась озорной, иронически гротескной музыкальной интермедией Д. Д. Шостаковича. Ее исполнял усиленный состав медных инструментов и игралась она при освещенном зрительном зале.

В музыке, начинавшейся тихо, шло полутоновое напластование звука на звук, которое постепенно усиливалось и разрасталось. В середине на короткий момент возникала тема фокстрота, под который танцевали на «Свадьбе», потом снова разрастались до предельной звучности полутоновые напластования. Какофония получалась непередаваемая!

Одни от такой музыки затыкали уши, а другие — их было большинство — воспринимали интермедию как чисто комедийный эффект и от души хохотали…

Каждый жанр имеет свои специфические выразительные особенности. Приемы актерской игры и режиссерской компоновки сцен, годные для бытовой {379} или глубоко психологической драмы, непригодны, недостаточны для выражения сатирической комедии.

Мейерхольд нашел специфические выразительные средства для сценического воплощения комедии Маяковского и, в частности, превосходно применил их в сцене свадьбы.

Конечно, следуя бытовой, натуралистической логике, парикмахера, например, совсем незачем было отрывать от его партнерши и уводить от стола на авансцену. Он мог преспокойно сидеть на своем стуле, рядом с посаженой матерью (они же сидят рядом, спиной к зрителям), и в таком положении говорить и играть свой кусок. Мелкая натуралистическая правденка сразу помешала бы сатирическому заострению образа и ситуации. Она, несомненно, сразу же снизила бы и опустила нарастающий тонус эпизода, не говоря уже о том, что зритель мог просто не увидеть игру актеров.

Обнаженные, условные мизансцены, сделанные Мейерхольдом вопреки натуралистической правде, являются *театральной* правдой. Зритель не замечает технологии этого обнажения, но зато ярко, выпукло сидит и отчетливо слышит слова и действия персонажа.

Во второй части спектакля очень динамично и эффектно был поставлен Мейерхольдом выход газетчиков.

После сцены голосования, когда из кулис поднимались и опускались огромные, сгибающиеся в локтях механические руки, вдруг из задних дверей зрительного зала с громкими криками: «Последние известия! Последние известия!!» — врывалась группа газетчиков. Размахивая пачками газет, они стремительно катились через весь зрительный зал на роликовых коньках. Острые качающиеся лучи прожекторов выхватывали их из тьмы. Остановившись перед просцениумом и повернувшись лицом к публике, они в свете мелькающих лучей выкрикивали последние новости. Кончив, они так же стремительно, как въехали, исчезали в боковых проходах.

Превосходно пантомимически исполнял маленькую эпизодическую роль — прохожего с зонтом — Л. Свердлин.

Заиграл оркестр. Слева, почти на самой краю просцениума, показался покачивающийся человек в светло-коричневом костюме. У него на правом плече раскрытый зонтик. Вот он споткнулся и слегка отскочил вперед. Тут его сильно качнуло влево, а потом вправо. Пытаясь удержаться, он забалансировал и, наконец, замер на место. Мизансцена повторяется.

Во втором случае, балансируя, он поворачивается лицом к зрителям. Увидя перед собой незнакомых людей, он с недоумением начинает их разглядывать. В упор глядя на кого-то, он вдруг беззвучно улыбнулся, еще и еще, потом фыркнул и весело расхохотался, но, неожиданно икнув, замолчал и стыдливо прикрыл ладонью рот. Лукаво глядя на зрителей, погрозил им пальцем и немного заплетающимся языком полусказал, полупропел свою единственную реплику

В девятнадцатом веке  
Чудно жили человеки —  
Пили водку, пили пиво,  
Сизый нос висел, как слива.

{380} Неожиданно покачнувшись, с силой взмахнул зонтом, отчего железные прутья выгнулись и зонт вывернулся наизнанку. Изумленный, он было потянулся вверх за зонтом, чтобы выправить его, но на полдороге одумался, махнул рукой и беззаботно пошел в правую сторону, так же спотыкаясь и покачиваясь, как это было с ним вначале.

Забавна была угловато-фокстротирующая, «агонизирующая» в танце пара. В конце танца к ним подкрадывались репортер и санитар, мгновенно натягивали на обоих большой мешок, валили на подставленные носилки, а еще двое санитаров быстро уносили их в правый выход.

Сочно и с юмором играл эпизодическую роль репортера В. Зайчиков. Особенно смешно было, когда, с изумлением глядя на танцующую вдоль авансцены «тридцатиголовую шестидесятиножку», он пристраивался в хвосте танцующих герлс и, согнувшись, вертя ручку съемочного аппарата, снимал их. Невольно поддаваясь «заразе», он сам начинал пританцовывать в их ритме.

Интересно была построена предыдущая сцена — размораживание Присыпкина.

Посередине сцены стоял чуть длиннее человеческого роста белый, прозрачный ящик треугольной формы, в котором находился Присыпкин. Сзади виднелся распределительный щит с круглыми приборами и рубильниками.

Около ящика стояли шесть врачей, «белых и спокойных», а в центре, заложив руки за спину, возвышался над распределительным щитом невозмутимый профессор (Н. Сибиряк). Он распоряжался процедурой размораживания.

Спереди створки ящика открыты и в нем хорошо виден затылок лежащего Присыпкина. У двух врачей в руках приборы. Они внимательно следят за ними. Остальные врачи тоже заняты подготовкой к размораживанию. По знаку профессора размораживание началось: звонят сигнальные звонки, вспыхивают лампочки.

Двое врачей переходят к распределительному щиту и начинают работать с рубильниками, включая и выключая их. Все готово. Профессор сошел с наблюдательного пункта и, осматривая размороженного пациента, рассказывал врачам о Страдивариусе и гитаре. Дав знак и перейдя направо от ящика, он наблюдал, как раскрывают ящик и вынимают из него Присыпкина.

Два врача приподняли крышку, а остальные под руки вытягивали Присыпкина и ставили на ноги, лицом к зрителям. Они энергично растирали и массировали его: один, стоя перед Присыпкиным на коленях (спиной к зрителям), растирал ему грудь, двое других, так же встав на колени, массировали ноги. Один держал Присыпкина сзади, двое других растирали руки.

Ильинский хорошо играл сцену «оживления». Его Присыпкин сперва пассивно стоял, закрыв глаза и позволяя врачам делать свое дело. Подняв левую руку, он держал в ней гитару.

Вот он начинал учащенно и усиленно дышать, потягивался, открывал глаза и, непонимающе осматривая окружающих, беззаботно спрашивал: «Это какое отделение милиции?»

Вообще Ильинский превосходно играл эту роль и создал яркий образ плотоядного, неуклюжего хама.

{381} Великолепен он был в сцене разговора с клопом, когда, после недоумения и испуга («Куда я попал? Куда меня попали?») увидя клопа, Присыпкин опускался на колени, клал гитару около себя на пол и, сложив ладони, радостно восклицал: «Клоп, клопик, клопуля!!!»

Или когда в следующей картине, встав на правое колено и демонстративно раскинув в стороны руки, Присыпкин хамовато и с оттенком дурашливости просил у профессора опохмелиться или просматривал и отбрасывал непонравившиеся ему книги, предлагаемые Зоей Березкиной.

Так же великолепен он был, когда в последней картине, сидя в клетке, демонстрировал, как раньше курили и пили спиртное.

В блестяще сыгранном финале, увидя зрителей, Присыпкин вдруг весь преображался. Широко открытые глаза, непроизвольно раскрывающийся рот («Граждане! Братцы!») — это непередаваемое остолбенение от удивления сменялось живой радостью; глаза бегали по рядам, и он, переполненный восторгом, в упоении хохоча, кричал: «Свои! Родные! Откуда?»

Театр имени Вс. Мейерхольда создал животрепещущий, политически острый, яркий спектакль, утверждающий и пропагандирующий творчество Маяковского.

## **{****382}** Кукрыниксы В работе над «Клопом»

Мейерхольд!.. Мейерхольд!.. — громко кричит публика, аплодируя стоящим у края сцены актерам. Из‑за кулис выходит сутулый человек в военной гимнастерке и в сапогах. У него седеющие встрепанные волосы, умное, продолговатое, чуть усталое лицо, спокойные серые глаза. Он оглядывает верхние ряды зала, отвечает быстрыми кивками головы. Зал долго шумит, зрители подбегают к самой сцене. Мейерхольд не выдерживает, на его лице возникает улыбка, он своими красивыми руками; аплодирует зрителям и артистам и быстро исчезает…

{383} Так впервые мы увидели Мейерхольда, на все новые спектакли которого студенты Вхутемаса всегда стремились попасть. Тогда только что кончилась гражданская война, и многие в зрительном зале были одеты в такие же гимнастерки, даже наши студенты, пришедшие в институт с фронта, выглядели так же.

Нам нравилась необычность и новизна приемов, вводившихся Мейерхольдом в театре. Он уничтожил невидимую границу между сценой и зрительным залом, актеры проходили через зал мимо нас. Зрители как бы сами участвовали в спектакле. Он снял занавес — это тоже было ново. Каждая постановка приносила какую-нибудь неожиданность, острая выдумка доставляла радость.

После спектакля обязательно завязывались споры, иногда довольно свирепые. Часто на следующий день в мастерских, пахнущих краской или сырой глиной, часами стоял гул от такого спора и, конечно, на это время забывались и живопись и скульптура. Обычно защитники спектакля наваливались на единичных, но упорных оппонентов. Особенно полюбившиеся сцены из спектакля имитировались студентами и зачастую отдельные реплики прочно входили в быт общежития и мастерских.

Понятным поэтому оказалось наше двойственное чувство радости и растерянности, когда однажды осенью 1928 года во время обеда в столовой Дома Герцена на Тверском бульваре к нам, неважно одетым студентам, подошел Вл. Маяковский и, подсев к нашему столику, неожиданно предложил: «Хотите оформить четыре первые картины моей новой пьесы “Клоп” в театре Мейерхольда?»

— Как? Мы, которые никогда не работали ни в каком театре, и вдруг должны будем делать оформление, костюм и грим в самом интересном для нас театре, для пьесы любимого поэта?

Но Маяковский отвечает:

— Вот это и хорошо, что не работали.

И мы соглашаемся. Маяковский просит завтра прийти в театр — будет читка пьесы.

Мы растеряны и удивлены. Как могут Маяковский и Мейерхольд подвергать риску театр, приглашая для оформления спектакля неопытных в этом деле людей?

И кот мы сидим в небольшой комнате в театре. С одной стороны от нас сидит Маяковский, с другой — Мейерхольд. Читается пьеса. Чем дальше ее читают, тем больше она нам нравится, но неуверенность наша тоже растет.

Во время чтения мы рассматриваем и поэта и режиссера. Маяковский много курит. Мы замечаем, что Мейерхольд внимателен к Маяковскому. Называет его — Володя. Маяковский с Мейерхольдом на «ты», но зовет его — Всеволод Эмильевич.

Пьеса прочитана. Мы в последний раз высказываем свои сомнения, справимся ли с предложенной нам работой. Но Мейерхольд с улыбкой успокаивает:

— Все оформление надо будет делать главным образом из настоящих вещей, купленных в магазинах, чтобы зритель увидел на сцене те самые {384} вещи, которые он покупает для себя, в свой дом. Надо ударить по пошлости, наводнившей наш рынок. Это должны быть не придуманные вещи, не бутафория. И одежду не надо шить в костюмерной театра — все купим в магазинах Москвошвея.

Нас смущает, что купленная вещь на сцене, далеко от глаз зрителя, пропадает, но Мейерхольд говорит:

— Вот вы видите эту синюю пепельницу на нашем столе?.. Мы ее так осветим, что она будет видна из самых дальних рядов галерки. У нас в театре сейчас такие замечательные осветительные приборы и прожектора, что об этом не надо беспокоиться. Ну, кое-что можно будет сделать самим.

Для работы над эскизами нам отвели небольшое помещение в одной из лож бельэтажа, где до нас жили голуби для спектакля «Лес».

Мейерхольд предложил нам свою конструкцию двух картин — общежития и парикмахерской. Конструкция решена была просто и ясно. Мы согласились и начали ее разрабатывать. Для первой и четвертой картин мы сделали эскизы универмага и пожара.

Начались хождения по магазинам и парикмахерским. Все, что мы приносили, Мейерхольд рассматривал вместе с нами. Он предложил нам пойти с исполнителем роли Присыпкина Игорем Ильинским в магазин Москвошвея и купить для него готовый плохо сшитый костюм. В одном магазине мы пересмотрели несколько костюмов, но, на наш взгляд, они не были достаточно плохи. Мы попросили поискать нам костюм, сшитый еще хуже. Продавец обиделся: — Мы плохо сшитым не торгуем! — и гордо унес все на вешалку.

Все же костюм мы купили, и сшит он был плохо.

Мейерхольд посылал нас изучать натуру в самые безвкусные парикмахерские, особенно на Трубной площади. Мы ходили втроем, стриглись, брились и… рисовали.

За все время нашей работы в театре Мейерхольд никогда не навязывал нам своих предложений. Мы делали эскизы костюмов, гримов и оформления так, как нам хотелось, как мы работали до театра, втроем. Он доверял нам и предоставил полную свободу. Был даже такой случай. Артистка, игравшая гостью на свадьбе, была недовольна, что на нашем эскизе у нее высокие ботинки, которые носили в начале нэпа, но к 1928 году они уже успели выйти из моды. Обратившись к Мейерхольду, актриса просила заменить немодные ботинки модными туфлями. Мейерхольд холодно ответил ей:

— А я тут ни при чем. Эскизы делают художники. Обращайтесь к ним, если они найдут возможным, то заменят.

Чтобы удобнее было искать гримы, мы сделали шаржи на всех актеров. Мейерхольд считал это правильным, так как шарж давал остроту образа данного человека, и это позволяло нам варьировать поиски грима и костюмов. Много шаржей сделали мы тогда и на Мейерхольда и на Маяковского. Мы втроем подолгу просиживали на репетициях, которые вел Мейерхольд. Часто, видя нас сидящими в зале, Маяковский ревниво говорил:

— Что же вы лодырничаете?

Сняв пиджак, в сером полосатом вязаном джемпере, Мейерхольд обычно сидел в зале, ряду в десятом. Перед ним стоял столик и висел {385} колокольчик, рядом находились помощники. Идет репетиция. Сцена свадьбы. Мейерхольд внимательно следит за каждым словом, за каждым жестом артиста. Но вот зазвенел колокольчик, Мейерхольд кричит: Стоп! — и, сутулясь, быстро идет, почти бежит на сцену. Он берет у артиста Костомолоцкого поднос с высокой стопкой тарелок и показывает, как должен нести его подвыпивший официант. Он появляется из-за кулис с подносом и салфеткой в руке, идет нетрезвой, петляющей походкой. Вот он подходит к столу и, теряя равновесие, с грохотом роняет поднос с тарелками на стол и сам сваливается на поднос. Мейерхольд проделывает все так смешно и остро, что вызывает общий смех и аплодисменты. В этой же сцене он показывал одной артистке, как должна вести себя кокетливая девица. Держа в одной руке бумажный цветок, другой игриво барабаня по столу пальцами, жеманно улыбаясь, склоняя на бок голову, Мейерхольд нюхал цветок. Вся фигура его кокетливо извивалась. Но в этом не было ни переигрывания, ни фальши. Было очень смешно и очень правдиво.

На одной из репетиций Мейерхольд, показывая последнюю сцену спектакля с ловлей клопа, на четвереньках ползал на краю сцены с вытянутым пальцем и с блаженной глупой улыбкой звал насекомое: — Клопик!.. Клопуля!..

Следом за ним, тоже на четвереньках, полз Игорь Ильинский, с точностью повторяя все показываемое Мейерхольдом.

Но бывало и так: тот же Ильинский репетирует впервые какую-нибудь сцену, предлагая свой, острый рисунок роли. Из зала слышится громкое:

— Хорошо! Вот так и играйте!

Мейерхольд доволен, в некоторых местах не может удержаться от смеха.

С большим юмором и достоверностью показывал Мейерхольд, как нетрезвый парикмахер на свадьбе завивает волосы. С вилкой в руке, приблизившись к посаженой матери, он, манерно выкручивая пальцы, на высокой ноте, заплетающимся языком, говорил: — Нет, мадам! Настоящих кучерявых теперь, после революции, нет… Шиньон гофре делается так… берутся щипцы…

Тут Мейерхольд так ловко начинал вертеть пальцами вилку, как будто всю жизнь работал парикмахером.

Много раз он вбегал на сцену и показывал урок танца Присыпкина в общежитии. К концу репетиции он так выматывал себя, что джемпер его становился насквозь мокрым.

Однажды нам показалось, что оформление одной из сцен получилось плохо. Мы очень расстроились, и, вероятно, растерянный вид выдавал наше состояние. Мейерхольд заметил это и, возможно, даже был согласен с нами, но, решив нас утешить, подошел к одному из нас и, ласково потрепав голову, сказал:

— Не расстраивайся, милый! Все будет хорошо! Он умел вовремя поддержать добрым советом и вселить оптимизм. Вообще Мейерхольд был склонен увлекаться новыми людьми, приходившими к нему в театр, особенно молодежью. Он стремился обласкать, увлечь, заинтересовать молодого человека. Становился внимательным, Даже ласковым.

{386} Мы помним, как, тоже молодой тогда, композитор Дм. Шостакович, писавший музыку к этому спектаклю, по рассеянности потерял где-то в театре ноты с маршем для антракта, привезенные из Ленинграда. Видя бледного, расстроенного Шостаковича, Мейерхольд по-отечески старался его утешить, говоря, что в крайнем случае и без марша обойдется. Ноты все же нашлись, и Мейерхольд ласково обнимал любимого Митеньку.

Про музыку Шостаковича, написанную смело и остро, Мейерхольд говорил:

— Это для прочистки мозгов!..

Иногда Маяковский, сидя на репетиции, обращался к Мейерхольду:

— Всеволод Эмильевич, разреши показать, как мне бы хотелось?

— Покажи, Володя!

Маяковский поднимался на сцену и вместе с актерами участвовал в репетиции.

На генеральной репетиции, уже с полным освещением сцены в рабочем общежитии, он говорил Маяковскому:

— Посмотри, это прямо Рембрандт.

Вообще, беседуя с Мейерхольдом в театре, бывая у него дома и впоследствии при встречах мы убедились, как широко интересовался он произведениями изобразительного искусства. Однажды он попросил нас дать ему все монографии художника Домье, особенно его серию литографий «Робер-Макэр». Они были нужны ему для постановки «Свадьбы Кречинского». Ставя спектакль «Дама с камелиями», он изучал французских живописцев — Мане, Дега, Ренуара.

Все наши эскизы, утвержденные им, он заверял своей подписью. Нам долго не давался образ Олега Баяна. Бились мы с ним, мучился вместе с нами и Мейерхольд. Маяковский тоже не мог помочь. В конце концов мы его «добили», но сохранился один эскиз, где рукой Мейерхольда написано: «Этот эскиз надо согласовать с Маяковским».

Как и полагается, премьеру и первые несколько спектаклей мы аккуратно посещали, проверяя, все ли делается так, как надо. Ужасно переживали и расстраивались какой-нибудь самой пустяшной заминкой, незажженной где-то лампочкой или не поставленным лишним букетом на свадьбе. Делились этим с Мейерхольдом. Он улыбался и, обнимая нас за плечи, говорил:

— Не переживайте, кроме вас этого никто не заметит. Ведь для любой премьеры всегда трех дней не хватает, даже если их и прибавить. А мы с вами еще какой-нибудь спектакль оформим.

На премьере «Клопа» зрители кричали: «Мейерхольда!.. Маяковского!..»

Актеры за руки вывели на сцену режиссера и автора. Мейерхольд стоял в черном костюме и его встрепанная седина и острый взгляд умных серых глаз, и улыбка, и красивые руки — все уже было теперь хорошо нам знакомо.

Перед зрительным залом стоял хорошо знавший жизнь, беспокойный, вечно ищущий нового талантливый художник.

## **{****387}** Илья Сельвинский Командарм 2

Всеволод Мейерхольд в 20‑х годах был знаменосцем революционного театра. Поэтому естественно, что Маяковский своего «Клопа», а я своего «Командарма 2» отдали в руки этого режиссера. Маяковского пленял в Мейерхольде мастер гротеска, меня — мастер трагедии. Репетировались наши пьесы одновременно: «Клоп» до двенадцати, «Командарм 2» — после. Иногда я приходил с утра, чтобы понаблюдать за работой Мейерхольда над текстом Маяковского, иногда Маяковский оставался на репетиции моей трагедии.

Это был период, прозванный «театром режиссера». Режиссер являлся подлинным хозяином спектакля и распоряжался не только актерами, но и авторами, хотя бы это были великие классики. Авторы, как правило, покорялись. Классики потому, что были немы, современные же потому, что… Впрочем, я никак не мог примириться с режиссерской деспотией, и отсюда все мои стычки с Мейерхольдом вплоть до полного разрыва с ним после первой же постановки моей пьесы.

Сначала я слепо доверился театральному чутью Мейерхольда.

— Всеволод Эмильевич! — спросил я его как-то. — А почему в «Лесе» Островского на ваших актерах — красные, зеленые и лиловые парики?

— А потому, юноша, что у каждого человеческого характера — свой цвет. Я и хочу это показать. Выделить генеральный тон из всего спектра души.

Это объяснение совершенно меня потрясло. Я знал о том, что композитор Скрябин утверждал, будто волны звука соответствуют волнам {388} света и, следовательно, возможна цветовая симфония. И вот — фраза Мейерхольда, заставившая меня еще больше проникнуться благоговением к яркому новаторству этого человека. Но однажды, когда мы с ним смотрели одну из сцен «Командарма 2», которую он считал почти отшлифованной, Всеволод Эмильевич вдруг спросил:

— Эта машинистка Вера… Она что: жена Оконного или его любовница?

Я понял, что пьесу мою режиссер не штудировал: его интересовали не люди, а сценические положения. Это глубоко оскорбило меня, как автора. С этого момента я начал воевать с ним за каждый эпизод, за каждый выход, за каждую деталь.

Шел монолог Оконного. Вдруг Зинаида Райх, игравшая машинистку Веру, встала почему-то на стол и принялась свистать в дудочку, перекликаясь с голосами птиц. У меня в пьесе этого не было и смысла в этом я не видел. Вере незачем было мешать одному из главных моих персонажей.

— Всеволод Эмильевич! А зачем тут нужна свистулька?

— А затем, молодой человек, что монолог на театре может длиться семь минут максимум. Ни секунды больше! А у вас он много длиннее. Проверьте дома по хронометру.

Но тут за меня вступился Маяковский.

— Но ведь это же не просто монолог: человек разговаривает по телефону.

— Ну и что же? Собеседника-то ведь нет. Живого собеседника.

— Он существует в паузах и ответных репликах Оконного! — возразил Владимир Владимирович.

— Это для сцены ничего не значит. Мельпомена — женщина грубая: ей подавай товар лицом. Все, что происходит якобы за кадром, а не на подмостках — для театра почти не существует! Где собеседник Окопного? За кадром. Значит, его нет. А монолог есть. Надо, товарищи, знать законы театра.

— Ну хорошо. Допустим, — говорю, наконец, и я. — Если монолог растянут, я его сокращу, но причем здесь все-таки свистулька?

— Не знаю, не знаю! — резко ответил Мейерхольд. — После премьеры критики объяснят нам, зачем она нужна.

В перерыве Маяковский подошел ко мне с таким сконфуженным лицом, точно он отвечал передо мной за все капризы Мейерхольда.

— Не спорьте с ним, Илья. Он лучше нас знает сцену. Ведь вот, оказывается, монолог должен длиться не более семи минут. Понятия не имел об этом.

— А как же монолог барона в «Скупом рыцаре»? Уж он-то идет побольше семи.

— Да, но ведь «Скупой рыцарь» это драма для чтения.

— Почему же? Художественный, например, ставил.

— Ну и провалился.

На следующий день я все же опять пристал к Мейерхольду с этой свистулькой. Всеволод Эмильевич вздохнул:

— Как вы не понимаете! Эта свистулька — весна. Я даю в пьесе пейзаж.

— А к чему мне здесь пейзаж?

{389} — *Вам* ни к чему, а мне ну-ужен! — истерически закричал Мейерхольд. — Я тоже художник. Я тоже имею право на творчество!

Я обиделся и перестал бывать на репетициях. Но однажды позвонил ко мне Маяковский и сказал:

— Куда вы исчезли? Во-первых, мне скучно без вас, а во-вторых, обратите внимание на во-первых.

— А в‑третьих?

— А в‑третьих, посмотрите репетицию вашего митинга. Очень советую.

Я пришел в театр надутый. Маяковского не было. Мейерхольд вежливо со мной поздоровался, я не очень вежливо кивнул в его сторону. Потом стал глядеть на сцену. Шла репетиция митинга в степи. Вот на трибуну перед разношерстными бойцами революции выходит актер Кириллов, играющий начдива Боя. Одет он с шиком народного командира 1919 года: синяя чуйка, красные бриджи, на голове заломленная папаха, на боку серебряная сабля.

— Бойцы!  
— Бон! Да здравствует Бой!  
— За кого мине держите?  
— За героя!  
— Хочь на рога, абы с тобой!  
— Скажет ли кто, шо яму рою  
Чубу или другим кому?  
 — Никому!  
 — Никому!  
 — Ни!  
 — Никому!

{390} Мейерхольд крикнул:

— Пауза! Массовая пауза! Мгновенно.

Кириллов:

— Бойцы! Вчóра, согласно приказу,  
Я объявил командирам бригад,  
Шобы ни всадника за перекат  
Без приказанью — иначе казнь.  
Объява прошла по всем кордонам,  
Батальонам и эскадронам.

— Не так отрывисто, — мягко и даже нежно сказал Мейерхольд. — Пластичнее! Больше воздуха. Кириллов:

Вот тут Чуб говóрил за факт.  
Бойцы — шапки! Умер Доронов.  
Ночью с одним из своих эскадронов  
С полной надеждой он выйшел на тракт,  
Накрыл батарею у речки Ямги,  
Срубил прислугу и снял замки.  
А я подтверждаю —  
 согласно приказу  
Я ж объявил командирам бригад,  
Никто шоб не чалил за перекат  
Без приказанью — потому и казнь!

Кириллов говорил толково и убедительно, словно загоняя в дерево гвоздь за гвоздем. И вдруг его тенор пронизала металлическая нота. Голос по-прежнему звучал спокойно, но в нем уже вибрировал медный гром с угрожающей интонацией:

Бойцы! Бой — человек тверёзый.  
Бой на ветер не брешет угрозы.  
У Боя слово скрозь зуб не споймать,  
Ну, давши — зарежу родную мать.  
Садюся на коника — к нему!  
«Ты»?  
 «Я»!  
 «Аида на расплату».  
Скинул он, значить, казенную платью…  
*(Мечтательно)*  
Эх, перетак через мрак да в тьму…

— Стойте! — закричал вдруг Мейерхольд. — Что вы играете в этой строчке?

Кириллов опешил:

— Я?

— Что вы играете? Можете объяснить?

— Я переживаю белогвардейское окружение…

— Короче!

— Бой собирается расстрелять Доронова…

{391} — Короче, короче.

— … И мечтает о том, чтобы вот так же пройти с боем через мрак и тьму старого мира, который…

— Отсебятина! — загремел Мейерхольд. «Мрак и тьму старого мира»… — Мейерхольд как-то по-детски передразнил актера, но с необычайным искусством копируя его интонации, самый голос.

Актер недоумевал.

— А что же тут играть, Всеволод Эмильевич?

— А что сказано в тексте? Вы же его переврали. Вчитайтесь хотя бы по складам:

«Эх, перетак, через мрак да в тьму!» — Это ругань! Здесь Бой кроет матом сам себя, самую ситуацию, необходимость застрелить Доронова, хотя он чувствует то же самое, что и Доронов, и ничуть его не осуждает. Правильно, автор?

— Правильно! — чуть ли не прошептал я с перехваченным горлом: я уже снова был влюблен в Мейерхольда.

— Продолжайте, Кириллов! — крикнул Мейерхольд.

Кириллов, чтобы набрать ярости, выбранился по-настоящему, но Мейерхольд завизжал на фальцете совершенно по-женски:

— Бурбонище! Как вы смеете ругаться натуралистически.

— Прошу прощения, Всеволод Эмильевич, — сказал сконфуженный Кириллов.

— Продолжайте, ну вас к черту!

Кириллов:

Садюся на коника — к нему!  
«Ты»?  
 «Я»!  
 «Аида на расплату».  
Скинул он, значить, казенную платью…  
Эх, перетак через мрак да в тьму,  
Вынул наган я, а сам плачу.  
Ктось повидал его, знает того:  
Роскошный мужик был —  
 грудинка во!  
Собрал я рóбу и пару бот.  
«Простите, — говóрю, — товарищ Доронов:  
Не я… бью… Революция бьет».  
А он, деликатно так ручкою тронув…

— Великатно, великатно, — закричал Мейерхольд. — У автора «великатно»! Это чудо как хорошо.

Кириллов:

А он великатно так ручкою тронув:  
— «Брось — говорит. — Скука заела.  
Делай свое революционное дело».

{392} — Крещендо! — дико вскрикнул Мейерхольд. Он уже стоял и дирижировал словами Кириллова, как оркестром.

Кириллов:

От этих его золотых лозунгов,  
Вскричал я «ура»  
 и, как был,  
 с коня  
Всадил. В героя. Четыре. Огня!

Мейерхольд ахнул, как будто впервые об этом услышал. За это «ах!» я готов был простить ему все на свете. А Кириллов уже снизил тон и говорил с глубокой грустью:

И теперь мой вопрос до Чуба таков:  
Раз што еще нам сашки тупить.  
Придется всех чисто героев побить!  
И это не факт, а на самом деле.  
Бойцы — извиняюсь.

Буйная моя юность, бои в Северной Таврии, запахи чебреца и ковыльника, неслыханный энтузиазм красногвардейцев — все это хлынуло на меня со сцены и отдалось во всем моем существе. Но я сидел молча, не показывая виду, что взволнован. Мейерхольд тоже держал себя отчужденно.

После репетиции митинга шла работа над интермедией, изображавшей сражение.

У Мейерхольда, как художника, была одна черта, которая составляла его силу и его слабость. Отказываясь от углубленного психологизма, Мейерхольд утверждал театр, как зрелище. «Актер возник из шута горохового, — говорил Мейерхольд. — Здесь его природа». Эту мысль разделял даже такой тончайший лирик, как Александр Блок, который не случайно назвал свою пьесу «Балаганчик».

Если вспомнить постановки Мейерхольда, то от каждой в памяти остается не только общее впечатление, но и одна-две необычайно пронзительные детали. Возьмем «Ревизора». Кто не был поражен финальной сценой первого акта, когда вдруг из дивана, как из коробки с оловянными солдатиками, выскакивают два почти игрушечных гусара и падают на колени перед женой городничего, а третий вылетает из тумбы и выстреливает вверх из пистолета? Кто не помнит сцены сплетни в «Горе уму», когда две‑три реплики текста, многократно повторенные актерами, из уст в уста обходят длинный стол, за которым сидят грибоедовские персонажи? Кого не потряс в «Даме с камелиями» выход Зинаиды Райх? В красном платье, в черном цилиндре вбегала она с завязанными белым платком глазами, управляя парой юношей во фраках и с бубенцами на шее — картина из Фелисьена Ропса.

Такой ослепительной деталью в «Командарме 2» была интермедия. Я написал ее в ритме мазурки, чтобы контрастом оттенить всю тяжесть воспаленного содержания баллады.

Мейерхольд решил ее так: он выстроил полукругом всю труппу, включая и женщин, дал всем в руки серебряные рупора, и хор, гремевший {393} в них разными тембрами, точно колокольный звон огромного собора, подхватывал ведущий голос диктора:

И грянули ядра  
Бомбардного герба —  
Горбун императора  
Уж без горба.

Хор  
Рáз — два! *(эс)*[[40]](#footnote-41)  
Рáз — два! *(эс)*  
Гип‑гип  
Вина!  
Да здравствует,  
Да здравствует,  
Да здравствует  
Воина!

Диктор  
И меч луннорогий,  
Звуча на коне,  
Грéнадеру  
 ноги  
Сравнял, наконец.

Хор  
Рáз — два! *(эс)*  
Рáз — два! *(эс)*  
Гип‑гип  
Вина!  
Да здравствует,  
Да здравствует,  
Да здравствует  
Война![[41]](#footnote-42)

Не знаю, что со мной произошло. У меня просто волосы встали дыбом от какого-то могучего упоения. Я кинулся к Мейерхольду, поцеловал ему руку, он меня — в лоб, и мы оба заплакали.

Домой уходил я счастливый. Да, Мейерхольд — это вещь. Никакой другой театр не чувствует так современной поэзии, да и вообще поэзии. Как ювелирно отделывал Мейерхольд каждое слово монолога начдива. Как чувствует он *грань* любой интонации. А интермедия… Это гениально до спазма в сердце! Ах, Мейерхольд… Какое счастье, что мой «Командарм» попал именно к нему.

На следующий день я снова прибежал в театр. Опять шла репетиция митинга. Маяковский сидел позади Мейерхольда.

— Ну, как митинг? — спросил я.

— Никто, кроме Мейера, не смог бы разыграть его с такой силой.

— А Кириллов ни при чем?

— Кириллов хорош, но он все-таки «петрушка» на руке Мейерхольда.

{394} Я уселся рядом с Маяковским и с наслаждением стал смотреть репетицию.

Теперь пошли уже картины с Чубом и Оконным. Однако настроение мое с каждым эпизодом начинало портиться. Насколько бережно относился Мейерхольд к тексту, настолько же своенравно распоряжался он образами. В конце концов я уже перестал чувствовать себя автором. Конфликт между командармом Чубом и писарем Оконным, пошедшим во имя революции на заговор против Чуба, которого он считал неспособным решать большие вопросы войны, превратился во что-то очень примитивное. Ядро конфликта совершенно улетучилось. Трагедия утратила смысл. Конфликт превратился в борьбу красного Чуба с белым Оконным, хотя, по замыслу автора, оба они были красными и оба мечтали о победе над белогвардейцами: это была схватка двух революционных характеров, по-своему понимавших пути революции.

После одной из репетиций мы с Маяковским вышли на площадь. Я чувствовал себя таким же «петрушкой» на руке Мейерхольда, как и актер Кириллов.

Расставаясь со мной приблизительно на том месте, где сейчас стоит его бронзовый монумент, Владимир Владимирович сказал:

— Пьеса успеха иметь не будет. В этом виноваты вы сами: вы все время хватаете Мейерхольда за руки и не даете ему развернуться. Но не падайте духом: вы написали первую советскую трагедию и нашли для нее язык. Этого у вас никто не отнимет.

Премьера прошла с успехом. Бум в печати возник огромный: рецензенты писали, что Мейерхольд «отлично исправил Сельвинского» и получилось, дескать, что-то вроде шедевра.

Сам Мейерхольд был счастлив: — Это одна из лучших моих работ. А вы написали настоящую трагедию: могучую и скучную. Чему вы улыбаетесь? Трагедия и должна быть скучной. Где вы видели веселую трагедию?

После премьеры я выступил в печати с письмом против мейерхольдовского «исправления» моей пьесы — и наши отношения оборвались навсегда. Но к «Командарму 2» Мейерхольд не охладел: он довольно долго держал его в репертуаре и даже показал в Берлине.

{395} Несмотря на всю свою боль от работы с Мейерхольдом, почерпнул я от него очень много ценного именно как драматург. Помню его мысли об игре вещей:

— Драма подобна сновидению. Зритель должен все видеть воочию. Великие проблемы, высокие идеалы — все это давайте как ощущение целого; в самом же процессе спектакля борьба должна вестись вокруг какой-нибудь определенной вещи или в связи с ней. В вашем «Командарме 2» борьба идет между двумя типами коммунистов. Это для литературы. Для сцены же нужно выпятить другое: борьбу вокруг города Белоярска. Что полезнее для революции: брать его или не брать? Поэтому я и даю на экране по ходу действия план города Белоярска и расположенные вокруг него красные войска. Но и это слишком крупно. Театр ищет чего-нибудь помельче, я бы сказал, осязаемее. Вот у Скриба в его комедии узел сюжета завязан вокруг стакана воды. У Сухово-Кобылина в «Свадьбе Кречинского» играет солитер; благодаря ему раскрывается натура Кречинского, с одной стороны, и характер Лидии, его невесты, с другой.

Целиком согласиться с этой теорией я не могу, но зерно истины в ней, несомненно, есть. В своей драме «Умка — Белый Медведь» я использовал этот совет Мейерхольда; в какой-то мере в сюжет вплетается тема трубки. В трагедии «Читая Фауста» эта роль отводится четкам из человеческих зубов.

О композиции пьесы у Мейерхольда также были свои чисто режиссерские соображения, исходящие из психологии публики:

«Пьеса должна считаться со способностью зрителя к восприятию. Если все акты пьесы написаны с исключительной силой, провал спектакля обеспечен: зритель такого напряжения не выдержит.

Пьеса стоит на трех точках опоры:

1) начало; оно должно быть увлекательным, заманчивым, должно обещать;

{396} 2) середина; одна из картин этой части должна быть потрясающей по силе, пусть даже бьет по нервам — бояться этого не следует;

3) финал; здесь нужен эффект, но не нужна напряженность. Между этими точками вся протоплазма драмы может быть несколько разжижена.

Критики будут браниться, зритель брюзжать — не обращайте внимания: закон театра. Вообще, ничего не следует делать экстрактами. Даже в стихотворении хорошая рифма запоминается тогда, когда возникает в окружении более или менее обычных созвучий».

Трагедию мою Мейерхольд ставил не в декорациях, а в архитектурном оформлении: в центре стояла витая лестница, которая подымалась вдоль высокой стены, замыкавшей сцену и игравшей роль резонатора: отгораживая сцену от арьерсцены, стена помогала голосам актеров идти прямо в зрительный зал и доносить стихи до зрителей. Бытовые эпизоды разыгрывались у подножия лестницы, патетические — на вершине.

— Стихам на сцене должны соответствовать линии, а не краски: стихи ведь сами краски. К тому же трагедия вещь монументальная. Для такой пьесы, как ваша, нужна специальная конструкция.

— Но ведь она у вас условна.

— Так и должно быть.

— А лошадь-то на сцене живая.

— А как же иначе? Сцена не терпит ни абсолютной абстракции, ни абсолютного натурализма. Но сочетание этих двух начал — истинная природа современного театра, а может быть, и вообще театра. А кстати, лошадь моя играет не хуже своего всадника.

Таков был Мейерхольд. Спорить не умел. Обстреливал противника парадоксами, обезоруживал юмором и всегда оставался прикованным к своим принципам. Это был последовательный и богом данный гений гротеска. Он нуждался в собственных авторах. Таким был Владимир-Маяковский. Я им не стал и не мог стать.

## **{****397}** С. Вишневецкая Всеволод Мейерхольд и Всеволод Вишневский

Для многих из нас, художников, работавших в советском театре с первых лет его становления, имя Вс. Э. Мейерхольда неразрывно связано с «Театральным Октябрем», с нашей молодостью, с нашими поисками и мечтами. Еще с «Мистерии-буфф» Маяковского, увиденной мною из «райка» в Театре РСФСР 1‑й я надолго осталась в плену сверкающего таланта Всеволода Эмильевича.

Каждая премьера в ТИМе оставляла глубокий след, вызывала долгие и жаркие дискуссии среди молодежи и, мне думается, что каждый из нас всегда находил для себя в спектаклях ТИМа что-то, что будоражило ум и душу, какие-то подлинные откровения.

Думается мне, что больше всех во власти мейерхольдовского театра была плеяда первых советских театральных художников.

Мейерхольд научил нас овладению сценическим пространством, научил решению вертикали сцены, динамике сценического оформления. Мейерхольд показал нам возможность активного вмешательства света (прожектора) в сценическое действие.

Новая возможность средствами оформления *эмоционально воздействовать на зрителя* тоже завещана нам, художникам. Вс. Э. Мейерхольдом.

Я отлично помню, как мы с Исааком Рабиновичем, не добившись контрамарок на премьеру «Ревизора» (а денег на билеты, конечно, не было), все же «зайцами», с черного хода, по каким-то сложным винтовым лестницам пробрались в театр. Нам *необходимо* было увидеть новый опус Мейерхольда!

{398} Навсегда остались в памяти и Гарин — Хлестаков, и насыщенность мизансцен, ограниченных небольшими площадками, которые, как иконостасы, поблескивая позолотой в таинственном мерцании свечей, вместе с людьми медленно выплывали из темной глубины на авансцену, и пр. и пр.

И пусть все это «пиршество красоты» не соответствовало жизни захолустного городишки и гоголевским героям, его населявшим[[42]](#footnote-43), но в тот вечер мы многому научились. Мы горели желанием создавать боевой революционный театр… Такие спектакли, как «Мистерия-буфф», «Рычи, Китай!», «Командарм 2», «Выстрел» и наконец в 1930 году «Баня» были в то время для нас воплощением подлинно революционного театра, с его патетикой и романтикой. Поэтому не удивительно, что после успеха «Первой Конной»[[43]](#footnote-44), зная и понимая творческий «настрой» Всеволода Вишневского, исходя из особенностей самой пьесы «Последний решительный», я горячо советовала ему встретиться с Мейерхольдом, которому, как нам сообщили друзья, очень нравилась «Первая Конная».

Командир флота Вс. Вишневский, только-только приобщившийся к театру, мало знал Мейерхольда: он видел лишь один спектакль — «Баня». Поэтому во время его отпуска мы решили вместе посмотреть все идущие в сезоне постановки ГосТИМа. Но купить билет на мейерхольдовский спектакль в то время было очень трудно. Нас выручил Всеволод Эмильевич, приславший Вишневскому специальный пропуск:

*«На все спектакли наши предоставить 2 бесплатных места драматургу Вс. Вишневскому (16 – 21 окт. 1930 г.)*

*Вс. Мейерхольд»*

Естественно, что человек, с первого дня своей драматургической деятельности боровшийся за новаторство в искусстве, не мог не увлечься спектаклями Мейерхольда. Но в то же время Вишневский — бывалый солдат, красный моряк, политработник, агитатор, весь еще в ощущении гражданской войны — начисто не принимал ни «эстетства», ни любования «красотами» и как-то *настороженно* отнесся к Мейерхольду, заподозрив в нем эти качества. Однако состоявшаяся вскоре их встреча решила многие вопросы. Большую роль сыграла, конечно, увлеченность Мейерхольда пьесой «Последний решительный», которую он к тому времени уже прочел. Читка Вишневского окончательно убедила его ставить эту пьесу. Вишневский в свою очередь вернулся от Мейерхольда очарованный. С этой встречи и началась большая творческая дружба Мейерхольда и Вишневского, и, несмотря на все сложности их отношений, впоследствии оба всегда жалели о тех неосуществленных спектаклях, которые могли бы быть созданы Мейерхольдом и Вишневским.

Вишневский вернулся в Ленинград, где он все еще находился на военной службе, а Мейерхольд сразу приступил к работе над пьесой.

Со свойственной Вишневскому горячностью он ждал от Мейерхольда немедленных решений и уже 20 ноября 1930 года писал ему:

{399} «К сожалению до сего дня я не имею сведений о том, как идет работа над вещью… Время уходит…» А между тем хоть месяца и не прошло работа кипела. 22 ноября Мейерхольд и З. Н. Райх писали Вишневскому:

«Целую тебя дорогой Коммунар! Не волнуйся! Увлечен твоей пьесой больше, чем тогда, когда слушал Тебя. Вещь Твоя близка мне очень.

Твой *Всеволод*».

«Простите, что пишу я… — продолжала З. Н. Райх. — У меня идея предоставлять Мейерхольду рабоче-творческую атмосферу, а потому снимаю с него в пору горячей работы обязанность писать письма, даже когда это необходимо…

Будьте совсем спокойны и уверены. Я хотела бы даже, чтобы Вы были не только уверены и спокойны, но и *влюблены* в ту работу, что ведет мастер над пьесой. Жалеем, что Вас нет. Он увлечен, идет по пути изобретательства, страшно много интересного, и здесь взаимная влюбленность автора и мастера давала бы большое оплодотворение работе».

Но вскоре вновь полетели взволнованные запросы, на этот раз в мой адрес, и мне пришлось по просьбе беспокойного автора позвонить Всеволоду Эмильевичу. Мейерхольд тут же предложил приехать к нему в театр.

Я очень волновалась, когда шла в ГосТИМ. Всеволод Эмильевич принял меня в своем кабинете, усадил и сразу спросил: «Вы жена Вишневского?» Почему-то я ответила: «Просто знакомая…». Он явно не поверил мне, но больше вопросов не задавал…

С. М. Эйзенштейн всегда говорил, что у Мейерхольда был особенно пронзительный взгляд… Я сказала бы больше — он весь был пронзительный, острый и необыкновенно стремительный.

Впервые увиденный — Мейерхольд ошеломлял… Он был внимателен, он был непередаваемо обаятелен.

В то время Мейерхольд был влюблен и в Вишневского и в его пьесу и поэтому сиял, подробнейше рассказывал мне о ходе работы, о трактовке образов и т. д. и т. д. Дал мне (для успокоения автора) фотографию репетиции и рассказал, как он видит оформление спектакля. Большие ломаные плоскости (белого цвета) должны передавать ритм волн и парусов. Так оно и было осуществлено в спектакле. Кроме того, Мейерхольд просил передать автору, что он прочел в «Красной нови» цикл его новелл «Матросы» и хочет вмонтировать ряд отрывков в пьесу.

Возвращаясь домой, я с грустью думала о том, что не смогу передать и сотой доли того, что узнала. Мейерхольд выдал мне такой великолепный фейерверк выдумки, блестящих находок, прогуливался, изображая Ильинского (Анатоль-Эдуард), умирал смертью Боголюбова (Бушуев), читал отрывки Вишневского, напевал какие-то мотивы из пролога (пародия на балет «Красный мак»).

11 декабря Вишневский и Мейерхольд встретились в Ленинграде. В этот же день Всеволод писал мне (письмо на бланке ГосТИМа):

«Я сейчас у него [Мейерхольда]. Обсуждаем план, т. е. я слушаю, вижу размеры замыслов, интересные места. Мейерхольд включил много матросского в пьесу из “Матросов”. Это придает запах моря, порта… По-видимому, Мейерхольд сделает крупный спектакль…»

{400} После отъезда Мейерхольда завязалась переписка, сблизившая автора и режиссера больше, чем их ленинградские встречи. В письмах был заново решен ряд сцен. Мейерхольд советовался по ряду вопросов, в частности, по флоту. Вишневский безотказно посылал фото кораблей, моряков, любые справки, вплоть до собственноручно переписанных нот сигнала боевой тревоги.

В начале февраля намечалась премьера, репетиции шли днем и ночью (днем актерские, вечером монтировочные). Автору нужно было быть рядом, чтобы вплотную участвовать в работе театра. Мейерхольд добивается откомандирования Вишневского в Москву. Обстоятельства сложились так, что и Вишневский и я прожили у Мейерхольда, кажется, больше месяца (вплоть до самой премьеры).

У них была просторная квартира, большая библиотека, но ярче всего мне запомнился их зал, да, именно несколько театрализованный зал — большая светло-лимонная комната с белыми колоннами, много окон, все залито солнцем, старинные хрустальные люстры, рояль, белый медведь у дивана и знаменитые мейерхольдовские натюрморты, цветное стекло и много цветов. Повсюду груды книг, картин, эскизов декораций, некоторые (их было немного) висели на стенах, но гораздо больше стояло вдоль стен — навалом, и кипы нот, рукописей… Очень много света — и днем и вечером… Все в этой комнате говорило об искусстве, а следовательно, о Мейерхольде… Но все было сделано руками З. Н. Райх. Мне хотелось бы сказать и о ней. Я часто слышала много недобрых слов о Райх. Я любила Зинаиду Николаевну. Мне нравилась ее внешность, ее прелестные, как вишни, глаза, и веки, как два лепестка, ее взлохмаченная головка, необыкновенно матовая кожа и абсолютная женственность, которой искупалась какая-то связанность движений и походки. Мне нравилась она как актриса, как человек.

А главное, живя бок о бок с ними, я убедилась в том, что Райх была настоящим, верным другом Мейерхольда, оберегавшим и его творчество и его жизнь. Она окружала его трогательной заботой и действительно помогала ему всем, чем могла. Нельзя ее винить в том, что для Мейерхольда было счастьем ее участие в спектакле. А это было так… И дом их благодаря ей был широкий, налаженный, уютный.

Недели, прожитые у Мейерхольдов, — одно из хороших воспоминаний моей жизни. Днем — в театре, вечером — дома, то есть у Мейерхольдов, а к ночи снова в театр. Но, несмотря на всю свою занятость, Всеволод Эмильевич и Зинаида Николаевна были необыкновенно заботливыми и нежными хозяевами.

Запомнилось мне, как мы все собрались в лимонной комнате. Зинаида Николаевна, сидя на полу на белом ковре, в маленькой фарфоровой чашке сбивала крем для снятия грима, а Всеволод Эмильевич, широко шагая взад и вперед, возмущался косностью администрации, плохой техникой, неслаженностью оркестра и т. д. Он тосковал по *абсолютной безукоризненности качества*, а в 1930‑м это давалось с большим трудом.

Я отложила все свои дела, решив полностью использовать возможность ежедневного общения с Всеволодом Эмильевичем. Каждый день в театре, каждая беседа — были драгоценны.

{401} Однажды я простудилась, подскочила температура и, несмотря на все протесты, меня уложили. Я огорчалась и нервничала, боясь стеснить своей болезнью наших хозяев. Вероятно, понимая мое состояние, Всеволод Эмильевич был в эти дни особенно внимателен. Как-то, стараясь меня развлечь, он притащил из своей библиотеки ворох книг по искусству, в частности — великолепное многотомное издание художника Калло. Положив на колени большой тяжелый том, он, перелистывая страницы, показывая мне гравюры. Одна из них поразила меня: небо в облаках и среди них, на них, под ними — амуры с лютнями в руках… Что-то в движении амуров с лютнями и композиции всего рисунка острейше напоминало мне знаменитую сцену у Анны Андреевны в «Ревизоре», когда из шифоньерок, отовсюду высыпали молодые поручики.

— Всеволод Эмильевич, ведь поручики в «Ревизоре» отсюда, правда?

Мейерхольд улыбнулся:

— Молодец — догадалась…

И тут же рассказал мне, что построение мизансцен и ритм оформления в «Рычи, Китай!» взяты из композиций Джотто.

С этих пор он еще лучше относился ко мне. Сознаюсь, что я гордилась тем, что Всеволод Эмильевич предложил мне бывать на всех репетициях «Последнего решительного».

Вишневский был близорук и всегда сидел на репетициях в первом ряду. Он постоянно что-то придумывал, по ходу действия дописывал тексты и т. д. и лишь в перерывах или после репетиций, дома, автор и режиссер обменивались впечатлениями.

Всеволод Эмильевич никогда не протестовал и не сердился, когда Вишневский врывался на сцену и останавливал репетицию, меняя реплику актеру или уточняя интонацию. Мейерхольд молчал даже в тех случаях, когда он был с автором несогласен.

Он ждал от Вишневского каких-то неожиданных находок и, как большой художник, не мешал ему. И лишь позже, с глазу на глаз, говорил, что ему нравится или с чем он несогласен.

Надо сказать, что во время работы над «Последним решительным» они в конце концов научились понимать друг друга с полуслова и всегда в результате приходили к общему, единому решению. Это объяснялось взаимным уважением и взаимным доверием, которые, как мы знаем, пришли не сразу.

Часто на репетициях Мейерхольд усаживал меня рядом с собой, но все равно — «рядом» не получалось, так как Всеволод Эмильевич меньше всего сидел за своим режиссерским пультом. Он и во время репетиции уже отработанных эпизодов постоянно возвращался на сцену, чтоб еще раз поправить актера или заново поставить ту или иную сцену, которую он тут же сам играл.

Роль Кармен, которую играла З. Н. Райх, Мейерхольд долго продумывал и шлифовал, вплоть до каждого движения, поворота, жеста.

Мне довелось увидеть, как Мейерхольд сам сыграл для Райх весь эпизод Кармен на приморском бульваре. В нем было столько пластики, женственности и кокетства!

Ясно помню, как, вглядываясь в воображаемое море, он жеманно шептал: «Ах чайки…», а матрос Анатоль-Эдуард (Ильинский) повторял: «Факт, чайки».

{402} О том, какое значение Всеволод Эмильевич придавал музыке, как знал и любил ее, много писалось. Иногда по вечерам к Мейерхольдам приходил Оборин. Всеволод Эмильевич усаживал его за рояль и мог часами сидеть, закрыв глаза, и слушать.

Помню, на первом прогоне «Пролога», пародировавшего балет «Красный мак» в Большом театре, а за одно и мюзик-холл, Мейерхольд из зала корректировал танец юнгштурмисток в стиле «герлс». Сцена ТИМа была глубокая и широкая, и десятка три балетных девушек двигались по кругу… Именно двигались. Мейерхольд из зрительного зала несколько раз останавливал репетицию, терпеливо объясняя, как надо вести танец. Не получалось… Тогда он сорвался с места, взбежал на сцену, построил всех «герлс» и повел их!! Он летал по сцене — юный, ритмичный, в который раз поразив нас всех своей музыкальностью, легкостью и пластикой движения. Так он сделал несколько кругов по всей сцене, победоносно и чуть иронически оглядел пораженных балерин (вот, мол, как надо!) и спокойно вернулся на свое место. Мы все аплодировали ему.

Но, конечно, все это не может сравниться с тем, как Мейерхольд показывал Боголюбову, игравшему старшину Бушуева, сцену его смерти на заставе. Текст и всю сцену Вишневский придумал в Ленинграде и прислал Мейерхольду в письме:

*«На заставе, при угасании, чекист (или краснофлотец)[[44]](#footnote-45) ползет; куском мела на стене выводит*:

*150.000.000 чел. — СССР*

*— 8 чел. — Застава № 6*

*149.999.992 чел*.»[[45]](#footnote-46).

Так и поставил эту сцену Мейерхольд. Она навсегда вошла в историю советского театра. Лежа на земле, чуть приподнимаясь, из последних сил вытягивая руку, писал Бушуев — Мейерхольд мелом на доске. Как он умирал! В этом была такая простота, боль и правда. Такая растерянная, недоуменная улыбка…

Надо отдать справедливость и Боголюбову — он все понял и великолепно вел эту сцену.

Вишневский снова уехал в Ленинград, а меня Мейерхольд и Райх не отпустили, и я осталась у них. По-прежнему ходила на репетиции и прошла короткий по времени, но неповторимый по значительности и насыщенности своеобразный вуз. Репетиции Мейерхольда — это огромное наслаждение, пожалуй, они дали мне больше, чем любой из его спектаклей. За тридцать лет работы в театре мне пришлось встречаться с рядом лучших советских режиссеров. Всегда это мне было интересно. Но репетиции Мейерхольда ни с чем не сравнимы. И если в некоторых спектаклях сразу обнажались его ошибки, то на репетициях он так подчинял своей режиссерской воле, обаянию своего великого таланта, что тут уж было не до анализа.

{403} Срок премьеры приближался. 25 января 1931 года командование флота, по просьбе ТИМа вызвало Вишневского для завершения работы над спектаклем в Москву. Это была пора напряженной, дружной работы.

Спектакля «Последний решительный» в столице ждали с все нарастающим интересом. Недруги точили перья, а друзья готовились к защите. Надо сказать, что в те годы было меньше театров и относительно мало советских пьес. В бурях дискуссий и споров рождалась молодая советская драматургия.

Поэтому каждая премьера была событием, и если полистать газеты тех лет, то в этом легко убедиться. Новому спектаклю посвящали целые полосы в нескольких номерах подряд: авторские и режиссерские экспликации, рецензии, стенограммы диспутов, портреты создателей спектакля, карикатуры.

Спектакли Мейерхольда всегда вызывали большой интерес, а содружество Мейерхольда с «неистовым моряком» Вишневским усугубляло этот интерес: «Что сумеет дать Вишневский после “Первой Конной”?» Ползли самые разноречивые слухи: «Мейерхольд сделал из пьесы оперу, буффонаду, трагедию».

Но Мейерхольд умел таить до поры до времени свои творческие секреты, и поэтому толком никто ничего не знал. А было, пожалуй, все: и опера, и балет (пародийно, конечно), и буффонада, и трагедия.

После первой генеральной репетиции кое-что стало известно. Мейерхольда и Вишневского предупредили, что к премьере готовится выступление ВАПМа, возмущенного пародией на Гос. театр оперы и балета в прологе спектакля, и что ведущая группа рапповцев готовится к шумному протесту.

Вишневский был человеком закаленным в войне, но когда жизнь бросила его из боев реальных в бои литературно-театральные, он оказался легко ранимым, а Мейерхольду было не привыкать стать. Он сдерживал и успокаивал Вишневского, отмахиваясь от все нараставшей вокруг будущего спектакля шумихи.

Наконец 6 февраля 1931 года наступил день общественного просмотра. Переполненный зал гудел… На всякий случай в театре были установлены посты милиции. Это оказалось в достаточной мере предусмотрительным.

Во время пародийной части спектакля в зале то и дело вспыхивали аплодисменты, вызывавшие ожесточенные выкрики недругов. И наконец раздался пронзительный свист. Вишневский вскочил со своего места и, подлетев к рампе, закричал во все горло, перекрывая свист: «Не мешать! Смотреть спектакль до конца!» Но с двух сторон зала свист нарастал. Зрители, обнаружив, кто свистит, громко требовали: «Убрать свистунов». Вот тут-то и помогли милиционеры. Как гласит протокол 9‑го отделения милиции, из зала, несмотря на их сопротивление, вывели свистевших А. И. Вайнштейна (члена ВАПМ) и Л. Н. Лебединского (ответственного секретаря ВАПМ).

Спектакль продолжался… «Заставу № 6» смотрели, затаив дыхание… Как и было задумано, в финале встал весь зал. Буря аплодисментов! Зритель сказал свое слово.

Сразу же после просмотра собрались на совещание в кабинете Мейерхольда. С резкой, необъективной критикой выступил от РАППа В. Киршон. {404} Мейерхольд во время его выступления все время шагал взад и вперед по кабинету, дымя папиросой. Из‑за спины Киршона он хитро поглядывал на нас и своим характерным жестом показывал на оратора: вот, мол, до чего договаривается, а потом вдруг останавливался вплотную перед Киршоном и срезал его ядовитой, остроумной и иронической репликой… К первому оратору присоединились и несколько работников ПУРа, явно непривычных к столь драматичным происшествиям, как изгнание из театра с помощью милиции ответственного секретаря мощной ассоциации музыкантов, выкрики автора из публики и т. п. Но мнения раскололись. Спектакль поддержали Феликс Кон и начальник военно-морских сил тов. Муклевич. Если не ошибаюсь, последним выступил Мейерхольд, взволнованно защищавший пьесу. Он тут же поблагодарил Вишневского за ту большую творческую радость, которую ему и театру доставила работа над «Последним решительным».

В результате было принято решение пьесу одобрить, но внести сколько текстовых поправок и сокращений.

Первый бой был выигран!

Усталые, но веселые авторы спектакля спешили домой, чтобы успеть сделать к утру необходимые поправки и хоть немного отдохнуть перед завтрашней премьерой.

Седьмого февраля спектакль прошел с еще большим успехом. Вновь посты милиции дежурили у входов в зал. Помню, как после спектакля {405} Е. М. Ярославский, М. М. Литвинов, О. И. Городовиков и многие другие горячо поздравляли и режиссера и автора.

В эти дни Всеволод Эмильевич поразил меня своим необыкновенно чутким отношением к Вишневскому — он был как-то особенно заботлив, внимателен… Вернувшись после спектакля, решили день отдохнуть от всех треволнений, 9‑го отпраздновать премьеру, а там… будь что будет.

Мейерхольд был отличным хозяином. Утром он сам составил меню ужина и распределил наши обязанности.

Девятого февраля после целого дня беготни и хлопот к вечеру был раздвинут и накрыт стол, но Всеволод Эмильевич, окинув его хозяйским глазом, решительно отстранил Райх и меня и все переставил по-своему. Бутылки выстроились какой-то замысловатой спиралью, закуски украсились зеленью, фрукты — на широких плетеных подносах — подбирались и укладывались по цвету и в результате походили на какой-то яркий орнамент. Любимый Мейерхольдом цветной хрусталь вспыхивал то красными, то зелеными огоньками. Белые пирамидки салфеток на тарелках и темные грудки искусно разложенного хлеба уравновешивали весь этот пестрый кулинарный натюрморт. Всеволод Эмильевич то и дело отходил на несколько шагов от стола и, прищурясь, критически поглядывал на свое творчество. Все завершили свечи и цветы.

Через несколько часов в доме Мейерхольдов было людно, шумно и весело.

Тост следовал за тостом. Мейерхольд подошел к Вишневскому, в руках у него оказалась программа «Последнего решительного». Он вслух прочел заранее сделанную надпись:

*«Всеволоду Вишневскому от Всеволода Мейерхольда*.

*Не забывай друга*!

*Даешь “Войну”*!!![[46]](#footnote-47)

*Клятва: Поставить ее лучше, чем “Последний решительный”»*.

И чокнулся со своим автором за новую работу.

В этот вечер все сияли. После бурного успеха премьеры, после стольких хороших слов и крепких рукопожатий, даже такому недоверчивому (а он был очень недоверчив) человеку, как Мейерхольд, могло показаться, что тучи пронеслись.

Прошло с неизменным успехом еще несколько спектаклей, автор уехал в Ленинград. Но вскоре посыпался ряд уничтожающих пьесу рецензий, и началась дискуссия в Комакадемии, на которой именно пьеса Вишневского подверглась жестокому обстрелу со стороны рапповцев.

Так как я пишу воспоминания о Мейерхольде, а не историю спектакля «Последний решительный», то этим и ограничусь, тем более что на судьбе спектакля «Последний решительный» и его авторов все это никак не отразилось. Важно другое. Несмотря на поход против Вишневского, Мейерхольд не изменил своего отношения ни к пьесе, ни к автору.

{406} 17 февраля 1931 года он писал Всеволоду:

«… Не верь критикам, верь мне — опытному технику сцены: Ты в “Последнем решительном” показал себя превосходным драматургом… И советской драматургии у Тебя все права занять первое место: я уверен, что Твоя новая пьеса будет еще замечательнее, чем то, что мы с таким наслаждением сейчас играем… Пиши, пиши, пиши для Советского Театра. И не забывай о ТИМе, горячо тебя полюбившем».

Как обычно, споры, а иногда и поражения не только не отвращали Вишневского от работы, но, наоборот, вызывали в нем острое желание искать дальше, идти вперед. На этот раз вместе с Всеволодом Эмильевичем.

Письма Мейерхольда будоражили, звали к новой пьесе. И, продумав политическую и международную обстановку, Вишневский решил написать вещь о современности, направленную против вызревавшего в те годы в Западной Европе, в частности в Германии, фашизма.

Мейерхольд горячо откликнулся и одобрил тему… И автору и мастеру хотелось первыми в театре начать поход против этой черной силы.

С марта по июль Вишневский упорно работал над пьесой. Поиски решения были гораздо глубже и сложнее, чем в «Последнем решительном». На этот раз Вишневский работал, уже зная ГосТИМ, его возможности, учтя (в какой-то мере) критику «Последнего решительного». Кроме того, он понимал ту степень международного звучания, которую мог бы получить первый антифашистский спектакль в театре Мейерхольда, уже пользовавшегося широкой известностью за рубежом.

На этот раз он не посвящал мастера в детали работы: «Дам готовый литературный текст спектакля (не морщись). А потом Мейерхольд даст свое…» — писал Вишневский Мейерхольду.

ГосТИМ уехал на гастроли на Украину и оттуда летели нетерпеливые письма и телеграммы. Всеволод Эмильевич умолял присылать пьесу по частям. Вырвавшись на несколько дней в Москву, он настаивал на приезде Вишневского.

В ту пору отношение Мейерхольда к Всеволоду иначе как влюбленностью нельзя было назвать. Надо признать, что это было взаимно.

Итак, пятого августа Вишневский приехал, и к вечеру мы уже были на даче у Мейерхольда.

Всеволод Эмильевич, Райх, Олеша и я — в таком узком кругу, на маленькой террасе, при свете «летучей мыши» прошла первая читка «Германии». Это был еще в достаточной мере сырой вариант, но структура и направленность пьесы, ее политическое звучание, острая злободневность, мрачно-гротесковые образы немецких социал-демократов и фашистов, трагические судьбы коммунистов уже были очевидны, и Мейерхольд сразу это «учуял». Он горячо благодарил Вишневского и поручился, что К октябрю — ноябрю даст премьеру.

После читки мы остались на террасе пить чай, а Мейерхольд спустился в сад. Через некоторое время он позвал меня. Мы долго бродили впотьмах взад и вперед по узким тропинкам садика, густо заросшего кустами смородины и крыжовника. Отчетливо помню, как одуряюще пахло табаками, мятой и еще какими-то цветами… Был душный летний вечер. У меня отчаянно разболелась голова… Всеволод Эмильевич все молчал и молчал, ходил и ходил. Я забеспокоилась, не понимая, зачем он позвал меня…

{407} Наконец, точно почувствовав мою тревогу, он усадил меня на скамью и сказал: «Все думал над пьесой… Забрало… Оформлять, конечно, буду с вами…» Это было полной неожиданностью для меня: «Всеволод Эмильевич, если это из-за Всеволода…» «Нет, нет, — перебил он меня: — Если бы вы трижды были его женой, но были бы не Вишневецкой, я ни за что не стал бы с вами работать. Я знаю, что у нас получится толк».

Мейерхольд настаивал на том, чтобы Всеволод тут же отдал ему пьесу и чтобы я и Фрадкина[[47]](#footnote-48) немедленно выехали к нему в Киев работать над макетом. Но Вишневский категорически отказался дать первый, неотшлифованный вариант, к тому же за последние дни он многое снова передумал и хотел внести в пьесу. А без текста работать было невозможно.

Мейерхольд и Вишневский беседовали вдвоем до утра, а 6‑го расстались, договорившись встретиться к концу месяца в Одессе, чтобы вместе и отдохнуть и параллельно начать вплотную работать над пьесой. Но этот план лопнул как мыльный пузырь, так как автор серьезно заболел и по предписанию врачей должен был немедленно ехать в Кисловодск. Словно злой рок мешал работе над «Германией»!

Мы уехали в Кисловодск, где Вишневский, невзирая на протесты врачей, неотрывно работал над пьесой.

В начале сентября из Москвы пришло письмо от Райх и Мейерхольда, из которого мы узнали, что Мейерхольд надумал *ремонтировать театр*. Это было и неожиданно и осложняло всю ситуацию с премьерой.

Зная Мейерхольда, сомнений быть не могло: раз Мастер решил ремонтировать театр — значит, так оно и будет, даже если бы из-за этого пришлось играть в шатре или под открытым небом.

Вскоре мы вернулись в Москву, где уже ждал Вишневского Мейерхольд. Он нас встретил и отвез в нашу новую квартиру, ключ от которой хранился у него. Райх и Всеволод Эмильевич успели водрузить там мою кровать и огромный черный в цветах поднос — их подарок на новоселье. Больше в квартире пока ничего не было.

На подносе — вино, закуски, о которых Всеволод Эмильевич заранее позаботился. Этим завтраком и было отмечено наше новоселье в Москве.

ГосТИМ из‑за отсутствия помещения гастролировал в Ленинграде. Мастер торопился — его ждали Райх и театр. Было решено и репетиционный период — в чаянии помещения в Москве — провести в Ленинграде.

Как ни странно, но Мейерхольд на этот раз почти не говорил о «Германии». Это тревожило меня. Всеволод Эмильевич уже прочел присланный ему из Кисловодска новый вариант.

Зная, как детально он разрабатывал роли для Райх, было невдомек, почему он ничего не говорит об изменениях в роли Анны, которую должна была играть Зинаида Николаевна.

Вишневского все время не удовлетворял именно этот образ. В самом начале Анна была задумана как «представитель романтико-интеллигентской {408} прослойки», не находила себе места в жизни и оставалась в полном одиночестве, брошенная и мужем (коммунистом) и любовником (оказавшимся фашистом). Затем Вишневский круто изменил всю ситуацию — в первом варианте в конце пьесы вся «романтика», интеллигентщина и неустойчивость Анны оказывались маскировкой, а в действительности она была коммунисткой, выполняющей партийное задание, и героически погибала в финале. Именно этот вариант устраивал Райх.

Но, окончательно дорабатывая и шлифуя текст, проверив его на нескольких читках в Москве, Ленинграде и Кисловодске, Вишневский понял, что новая ситуация *фальшива*, притянута, и вернулся к первоначальному замыслу, еще более усилив и заострив образ Анны в финальной сцене: Анна становилась фашистским агентом и в конце спектакля изгонялась со сцены.

Кроме того, были дописаны эпизоды, усиливавшие роль немецкой Коммунистической партии, и заострялось разоблачение социал-демократов.

Итак — Мейерхольд о пьесе молчал… Мне думалось тогда, что как большой художник он понимал, что новая редакция в целом (логически, политически и эмоционально) вернее, лучше, но вместе с тем не хотел расставаться с полюбившимся ему первоначальным вариантом. С окончательным решением он, видимо, не хотел торопиться и предпочитал пока отмалчиваться. Повторяю, так казалось *мне*. В остальном все оставалось по-старому, мы почти не расставались, и в один из вечеров перед отъездом из Москвы Мейерхольд рассказал нам, как видит оформление спектакля: «Надоели конструкции. Надо дать ощущение Германии, простоту, правду. Надоели и конструкции в фактуре дерева. Метод собраний требует пластического оправдания — связи со зрительным залом, трибуны. Синтез: плоскость, дающая ощущение вертикали. Пропорции: громада города — старик скрипач, громада завода — очередь и т. д. Вещь Вишневского требует размаха линий: не размах площадок, а размах вертикали. Занавес как таковой не нужен. Его заменит экран. На экране — линия СССР. Сверхреализм. Детали, как в кино. Свет… Дождь…»[[48]](#footnote-49) В заключение он вдруг попросил не торопиться с работой над оформлением, дать ему время для окончательного решения…

В этот вечер я с грустью вспоминала, как Мейерхольд в период работы над «Последним решительным» мгновенно набрасывал пером десятки чертежиков-вариантов. Да, что-то неуловимо изменилось. Я так часто общалась с Мейерхольдом, что не заметить, вернее, не почувствовать перемены не могла, но до конца не понимала, в чем дело… Вишневский уверял, что это моя излишняя мнительность, но я видела, что и он встревожен.

Девятнадцатого октября, отложив на неопределенное время все дела по устройству нашего московского жилья, мы всерьез и надолго уехали с Мейерхольдом в Ленинград, чтобы приступить наконец вплотную к работе над «Германией».

Все последующие события стремительно разворачивались. В день приезда, в присутствии Мейерхольда и Райх, Вишневский впервые прочел труппе ГосТИМа «Германию».

{409} Актеры горячо приняли пьесу… Но Мейерхольд *не выступил* и не сказал о своем отношении к пьесе.

Прощаясь с ним после читки, я впервые увидела холодные, равнодушные, вдруг ставшие прозрачно серыми глаза, глядевшие мимо меня, мимо Вишневского. Я так привыкла к обаятельной полуулыбке Мейерхольда, что плотно сжатая линия и без того тонких губ больно резанула.

Сомнений не было: на читке Мейерхольд окончательно и бесповоротно не принял новый вариант «Германии». Видимо, предстояли серьезные бои…

В сущности, с этого вечера кончилась и наша глубокая, радостная дружба. Пока что осталась напряженная, несколько утрированная вежливость Мейерхольда… и мрачная замкнутость Вишневского.

В течение месяца под любыми предлогами Мастер избегал настоящего творческого разговора и с автором, и с художниками, и с занятыми в спектакле актерами. Режиссерской экспликации не было. Мы — художники спектакля — получили задание подбирать пока что фотоматериалы по типажу, костюмам, мебели и пр. О макете — ни слова!..

Репетиции свелись к читке за столом. И вел не Мейерхольд, а режиссер А. Л. Грипич…

Вишневский перестал ходить в театр. С Райх и Мейерхольдом мы не встречались…

Вскоре прекратились даже читки за столом… Мейерхольд работать не хотел.

Так как задание по подбору материалов мы закончили, Фрадкина уехала, а меня попросили остаться, хотя делать было решительно нечего…

Трудно сказать, почему Мейерхольд так внезапно остыл к пьесе, а следовательно, и к автору. Может быть, Мастера расхолодило то, что текст дорабатывался *без его участия*? Для Мейерхольда и этого могло быть достаточно, чтобы разлюбить «Германию». Может быть, за давностью что-то и перегорело. Райх не соглашалась играть Анну (в последнем варианте). В довершение всего Мейерхольд увлекся пьесой Н. Эрдмана «Самоубийца», но Вишневскому этого пока не говорил. Таким образом — комплекс был весьма сложный.

В один из дней я решила позвонить Мейерхольду и попросила его принять проделанную нами (и обусловленную договором) работу. С тяжелым сердцем шла я в гостиницу «Европа». Помню, как сейчас, эту встречу… Райх не было… К великому моему удивлению, Мейерхольд был приветлив. Он внимательно просмотрел весь альбом, похвалил подборку материалов и запер в свой стол, но тут же, спохватившись, сказал, что с макетом надо еще подождать. Потом, закурив папиросу и помолчав, он спросил: «Что же Всеволод надумал — все за свой новый вариант держится? Напрасно… Не хотелось бы мне с ним ссориться… Уезжаю в Москву, когда вернусь, может быть, договоримся, а?» Но в этом «а» чувствовалось, что Мейерхольд сам в это мало верит. Как человек абсолютных неожиданностей, он вдруг сказал: «Вечерком зайдем с Зинаидой Николаевной к вам, попрощаться с Вишневским, можно?» И уже совсем «по-старому» тепло расстался со мной: «Не обижайтесь, доживем и до-макета».

Мейерхольд и Райх действительно пришли, и мы провели весь вечер вместе. Мастер сначала сидел нахохлившись и от времени до времени подпускал {410} шпильки: вот де, Вишневского ЛОКАФ причесывает, вот де, Вишневского деятели Всероскомдрамы против бедного Мейерхольда восстанавливают, а может быть, Всеволод с РАППом подружился?.. и заговорщически поглядывал на Райх. Но постепенно он теплел и кончилось тем, что Вишневский расчувствовался и отдал Мейерхольду злосчастный первый вариант пьесы, только для того чтобы Мастер мог еще раз сверить тексты и понять, что он, Вишневский, прав, аннулируя его. Мейерхольд обещал «только еще раз *посмотреть*» и клялся снова в любви. Райх уверяла, что если она и не сыграет роль Анны — беда не велика. Расстались вроде как мирно — Мейерхольд умел и уговорить и очаровать, кого хотел и когда хотел. А Вишневский искренне стремился к миру и надеялся убедить Мастера в своей правоте. Видимо, и Мейерхольды решили, что худой мир лучше доброй ссоры.

Переписка Мейерхольда и Вишневского многое может объяснить в их сложной и мучительной драме. Это действительно была драма двух художников, ибо в минуты драгоценных глубочайших находок и откровений в искусстве они бывали по-настоящему творчески близки. Несмотря на все порой жестокие споры и обиды, оба отлично это понимали и поэтому боялись друг друга потерять.

В одном из своих писем Вишневский писал Мейерхольду и Райх, что пойти на компромисс, переделать образ Анны не может. Он пошел по иному, более трудному пути — «нашел решение в столкновении двух женщин, как носительниц идей». Он создал и новый, нужный образ, подымающий пьесу, и новую роль для Райх.

Но опять возникло осложнение — два сильных женских образа в спектакле были не очень по душе Мейерхольду, и он попросил дать ему срок подумать.

Вскоре Вишневский получил долгожданное согласие Мастера, который ему телеграфировал:

«Принимаю вариант № 2 горячий привет Мейерхольд».

Из их переписки ясно, что, вопреки всем раздорам, и режиссера и автора неодолимо тянуло друг к другу. Казалось, лед начал таять…

Каково же было удивление Вишневского, когда он в начале января совершенно случайно узнал, 1) что «Германию» репетируют по старому тексту, 2) что параллельно ведется работа над «Самоубийцей» Н. Эрдмана. Немедленно прочтя эту пьесу, Вишневский сразу резко выступает против нее и шлет письмо Мейерхольду, где среди прочих вопросов пишет и о своем отношении к пьесе Эрдмана.

Кроме того, он послал Всеволоду Эмильевичу следующую телеграмму:

«Сегодня безмерно взволнованный нашел прекрасное решение пьесы 15‑летию Октября тема победа матросов над смертью целую Всеволод Вишневский».

Девятого января была сделана *первая запись* замысла «*Оптимистической трагедии*», воплощение которой Вишневский — видимо, даже в такой напряженный период отношений с Мейерхольдом — не мыслил себе в другом театре. Да, любил Вишневский Мейерхольда!

Вскоре Мейерхольд и Райх позвонили мне и попросили зайти. Без всяких предисловий, умолчав о телеграмме, они обрушили на Вишневского град обвинений, упрекая его в нетерпимости.

{411} «Воздействуйте на него. Не время ссориться. Мы ведь возобновили репетиции, соединяя все варианты».

Но, попросив меня утихомирить Вишневского, Райх сорвалась и написала Вишневскому резкое письмо.

Вишневский был глубоко оскорблен, так как Райх разразилась несправедливыми обвинениями в его адрес.

Это совпало с переездом Вишневского в Москву.

Утром 24 января Вишневский был занят разборкой прибывших из Ленинграда ящиков с его архивом, бумагами и пр.

Мы только-только обосновались в нашей однокомнатной квартирке в Проезде Художественного театра. Она пустовала со дня нашего отъезда в Ленинград с Мейерхольдом.

Я отлично помню этот солнечный, морозный день. Примерно в начале второго раздался телефонный звонок. Вишневский взял трубку — звонил Мейерхольд! Он узнал, что Всеволод в Москве и просил его тут же, немедленно, прийти для окончательного решения всех вопросов…

И Вишневский пошел. Он очень волновался… Когда он уже уходил, к нам зашли Ю. Олеша с женой. Мы все трое умоляли Вишневского не срываться и пойти навстречу Мейерхольду.

Всеволод Эмильевич жил совсем близко от нас — в Брюсовском переулке.

Я попросила Олешу и Ольгу Густавовну побыть со мной до возвращения Вишневского.

Содружество Мейерхольда и Вишневского было дорого не только мне. Многие понимали, что, в конечном счете, они вместе могли вписать много нужных, а может быть, неповторимых страниц в историю советского театра (живет же, как легенда, «Застава № 6»!). Олеша принадлежал к тем, кто это понимал, и полностью разделял мое волнение. Но не прошло и часа, как дверь открылась и влетел Вишневский в распахнутой шинели и с непокрытой головой. «Все… Конец… Он сказал мне, что я хочу *захватить ГосТИМ*, что я выполняю *чужую волю*, что я творчески *всем обязан ему* и Грипичу, что я не имею права уйти в другой театр (до Мейерхольда, видимо, дошли слухи о том, что Театр Революции давно и настойчиво просил автора “Германии” дать им пьесу, хотя бы для параллельной постановки, на что Вишневский до тех пор не соглашался), что личные отношения порваны, но пьеса принадлежит ГосТИМу. Увидел еще один лик Мейерхольда — ничего подобного не ожидал… Я схватил шинель и, не ответив, ушел… И фуражку забыл надеть, там осталась… Пошли за ней…».

Олеши ушли. Вишневский лежал на диване лицом к стене: «А что же ты ему сказал?» — спросила я, когда он немного пришел в себя. «Что вся обстановка в ТИМе для меня неприемлема… Больше я ничего не успел сказать… Мы оба сорвались с катушек…»

При разговоре присутствовали Райх и Грипич. Обида в присутствии третьих лиц всегда больнее хлещет. Может быть, если б отношения выяснялись с глазу на глаз — они пошумели бы и договорились. Мейерхольд был крайне самолюбив и неосторожное слово, сказанное при Грипиче, легко могло вывести его из себя. Да и Вишневский был таким же.

{412} Разрыв был окончательный, но спор между Вишневским и Мейерхольдом превратился в длительную тяжбу. Вишневский не умел возвращаться, а Мейерхольд упорно и долго настаивал на исключительном праве ТИМа на пьесу, *невзирая на крах личных отношений*. Вишневский, напротив, написал ему, *что он допускает возобновление личных отношений, но никогда не будет работать в театре «с идейно-чуждым ему репертуаром»* и без необходимой принципиальной творческой договоренности.

Дело дошло до арбитража в Главискусстве. Мейерхольд на заседании арбитража вновь согласился на последний вариант, на контроль бригады ЛОКАФа, и т. д. и т. д. Но Вишневский ни во что уже не верил и заявил, что не считает возможным работать с ГосТИМом. Мейерхольд вскочил… Страсти снова разгорелись с такой силой, что заседание арбитражной комиссии пришлось закрыть.

Коса нашла на камень… Мейерхольд тоже решил не уступать. Спор переходил из инстанции в инстанцию. И только после решительного заявления автора в Культпроп ЦК ВКП (б), по-видимому, наступил конец этой необычной театральной тяжбе. «Германия», теперь названная «На Западе бой», осталась за Театром Революции, где и была поставлена в феврале 1933 года, в день десятилетия театра.

Я очень тяжело пережила уход Вишневского от Мейерхольда. Мое отношение к их содружеству — ясно из моего рассказа. Срыв моей работы с Мейерхольдом был для меня тоже большой утратой.

До сих пор, невзирая на все сложности общения с Мейерхольдом, когда я вспоминаю о молодой поре становления нашей с Вишневским жизни, чувство глубокого уважения и любви к Всеволоду Эмильевичу, с которым в моей памяти навсегда связаны эти годы, не покидает меня.

Не мне судить, кто из них был прав, кто виноват. Одно мне ясно: причины их расхождения были крайне серьезны. Вероятно, тогда в запале ни Мейерхольд, ни Вишневский до конца не отдавали себе в этом отчета. Теперь, мне думается, что, может быть, это было столкновение представителей двух культур, конфликт двух поколений, тяготевших друг к другу, но не желавших уступать. Не случайно Вишневский в своих дневниках писал: «Мейерхольду 60 лет, он имеет на 30 лет больше опыта. Это подавляет… Я сам пойду, буду искать…» И в то же время так тосковал по Мейерхольду. Не случайно и то, что Мейерхольд в свою очередь ревниво следил за творчеством Вишневского.

И все же жизнь снова свела их вместе.

Прошло пять лет. Театр Мейерхольда все эти годы ютился в небольшом помещении на ул. Горького. Нужна была вся изобретательность Мейерхольда, чтобы обходиться возможностями небольшой, неглубокой сцены. В спектаклях «Вступление», «33 обморока», «Дама с камелиями» Мейерхольд по-прежнему поражал нас блеском таланта, драгоценной находкой…

Новых советских авторов, которые пришлись бы ему по душе, Мейерхольд не нашел. Нам говорили, что он очень устал и живет только мечтой о новом здании для театра…

{413} Я не могу умолчать о том, что Вишневский на протяжении этих лет несколько раз очень резко выступал против Мейерхольда и в печати и с трибуны, не говоря уже о том, что в свое время и об уходе от Мейерхольда он широко оповестил театральную общественность. Мейерхольд, напротив, вел себя после разрыва очень сдержанно, если не считать нескольких острых стычек на общественных диспутах, где опять же зачинщиком был Вишневский. Видимо, Мастер в перспективе никогда не исключал возможности возобновления творческой связи с автором «Последнего решительного». Однако Вишневский категорически отказывался от встречи с Мейерхольдом.

И Вишневский и я были очень дружны с С. М. Эйзенштейном, который часто видел Мейерхольда, глубоко переживал его трудности, знал о желании Мастера работать с Всеволодом.

Эйзенштейн и я договорились объединить свои усилия и помирить Мастера с его «бывшим» автором. Но это оказалось не просто. Да к тому же Вишневский вскоре уезжал в Испанию на II конгресс Международной ассоциации писателей, готовился к поездке, сдавал дела.

И все же встреча состоялась.

«Перед отъездом в Испанию Эйзен и С. К.[[49]](#footnote-50) уговорили меня помириться с Мейерхольдом.

Были втроем у него… Он постарел… Квартира как-то сира. До слез грустно… Вот тут зимой 1930 – 1931 года мы ночевали. Я был “бездомный” в Москве, был молод, жил странной смесью матросских рецидивов и новых открытий в культуре и искусстве», — писал Вишневский, за плечами которого уже были «Оптимистическая трагедия», «Мы из Кронштадта».

Действительно, было до слез грустно… Так как Зинаида Николаевна была больна и жила на даче, то дом был какой-то брошенный, запущенный, темный. Лампочки перегорели что ли, и некому было их заменить. Во всей квартире царили полумрак, беспорядок и пустота — Мейерхольд жил здесь один. Все это так разительно не походило на прежний светлый, яркий мейерхольдовский дом, что сразу потрясло нас обоих.

Мейерхольд был нам рад — это сквозило во всем. Сам притащил вино, цветные бокалы, которые я сразу узнала, и какую-то еду. Мы допоздна говорили и говорили. Всеволод Эмильевич сетовал на появившуюся, на его взгляд, *парадность* в искусстве, говорил о том, как *он* понимает реализм. Рассказал нам о ближайших репертуарных планах ГосТИМа: «Мы русский народ», «Наташа» Сейфуллиной, «Павел Корчагин» по роману Н. Островского «Как закалялась сталь», «Борис Годунов» и «Гроза». «Все мечтаю о Шекспире, но только в новом театре. Здесь, на маленькой сцене, об этом и думать нечего. Но театр выстроим. Рано или поздно — добьюсь… Я вас поведу на стройку», — и глаза Мастера заискрились по-старому. Да и вообще он мало изменился. Только как-то непривычно горбился, и от этого тоже сжималось сердце.

Мейерхольд очень тепло отозвался о «Мы из Кронштадта» и корил Вишневского за то, что он бросил его и не отдал ему в свое время ни {414} «Германию», ни «Оптимистическую трагедию». «Умер Маяковский, ты от меня ушел, Эйзенштейн, к сожалению, пьес не пишет… (чуть улыбнулся Всеволод Эмильевич), а с другими — не получается». — И широким мейерхольдовским жестом недоуменно развел руками.

Пишу и все перед глазами: Всеволод Эмильевич в какой-то теплой куртке (но галстук все же «бабочка») стоит посреди своей большой, полутемной столовой. И мы трое — за низким круглым столиком — в углу (а не за большим столом). Скупой свет настольной лампы падает на бокалы — только они все те же — и так же вспыхивают зеленые и красные огоньки хрусталя…

В памяти сразу всплывает: 9 февраля 1931 года! Веселый шум… Тост Мейерхольда… И я говорю: «Всеволод Эмильевич, Всеволод, прошу вас, сейчас же чокнитесь за новую работу…»

Когда мы, наконец, ушли от Мейерхольда — светало… Чуть накрапывал легкий летний дождик… Мы долго бродили с Эйзенштейном по притихшей, пустой, умытой дождиком Москве… Нам не хотелось ни расставаться, ни говорить. Каждый из нас думал по-своему об одном и том же — о Мейерхольде.

## **{****415}** Н. Чушкин В спорах о театре

Окончив Московский университет (это был первый выпуск недавно созданного «театроведческого цикла»), я мечтал поступить в Художественный театр, который очень любил, и заняться изучением его истории. Но вышло так, что, помимо моего желания, меня направили на работу в музей Государственного театра имени Вс. Мейерхольда, где я пробыл с января по ноябрь 1931 года. Тогда было модно заниматься «перековкой», и те, кто направлял, по-видимому, искренне были убеждены, что пребывание в «революционном театре», а таким тогда считался театр Мейерхольда, будет полезнее, чем в МХАТ.

Я не жалею о том, что случилось. С Художественным театром я вскоре связал свою судьбу, а участие в творческой жизни ГосТИМа, присутствие на репетициях, где Всеволод Эмильевич был так безгранично щедр и изобретателен, не только восхищал, но и потрясал, — дало чрезвычайно много, стало как бы «вторым университетом».

В этом театре все казалось непривычным, новым. Все было подчинено творческой диктатуре одного человека. Труппа, в которой было много ярких актерских индивидуальностей, была настроена бодро, задиристо, особенно молодежь. Не признавала, кроме «Мастера», никаких авторитетов, нетерпимо относилась к другим театральным направлениям, в том числе, конечно, и к МХАТ. В театре царил уверенный боевой дух, и ничто, казалось, не предвещало той катастрофы, которая разразилась через несколько лет.

{416} Помню, как на одной из репетиций «Последнего решительного» Мейерхольд сказал не без гордости: «Я — ученик Станиславского». Но, преклоняясь перед личностью Константина Сергеевича, восхищаясь им как художником, он резко отрицательно относился к его «системе», говорил о ее идеализме, о внеклассовом подходе к оценке явлений жизни, о засилии «психологизма», отрицании действенной природы театра и противопоставлял ей биомеханическую систему актерской игры. О «системе» Станиславского Мейерхольд имел весьма смутное представление, знал о ней «из вторых рук».

Не могу удержаться, чтобы не рассказать об одном почти курьезном случае. На репетиции, показывая актеру, как надо сыграть драматический эпизод, Мейерхольд побледнел, на глазах его показались слезы. Это вызвало смятение в умах некоторых наиболее правоверных его последователей. «Как же так?! Значит, он “переживает”, а не “играет”. А раз “переживает”, значит, это МХАТ, “система” Станиславского!» — волновался актер Н. Мологин, рьяно отстаивавший чистоту принципов агит-публицистического, конструктивистского театра. И Мейерхольд, словно пойманный с поличным, вынужден был оправдываться и маловразумительно объяснять, что криминального ничего не произошло, что это был всего-навсего «технический трюк», слезы были вызваны им искусственно и никакого «переживания», разумеется, не было и в помине.

Временами казалось, что Мейерхольд обманывал самого себя, что, по сути дела, он уже исчерпал интерес к тому, что недавно так убежденно проповедовал. Чувствовалась неудовлетворенность Мейерхольда, тревожные поиски новых путей. От схематически рационалистических построений, от плакатно заостренных агитмасок он, несомненно, шел к более сложному и углубленному раскрытию человеческих характеров. После «Последнего решительного» и «Списка благодеяний» он собирался вплотную приступить к «Гамлету». И я уже предвкушал радость быть свидетелем этих исканий.

Но все оборвалось сразу. Труппа покидала здание на Триумфальной площади, которое должно было перестраиваться по проекту Мейерхольда, музей был свернут на неопределенное время, меня призвали в армию. Без сожаления оставлял я музей, где у меня сложилась трудная обстановка для работы, дружески расставался с товарищами по театру, искренне горевал, что так быстро и неожиданно оборвалось мое общение с Всеволодом Эмильевичем.

В ноябре 1932 года, вернувшись в Москву после демобилизации, я попал на просмотр нового спектакля МХАТ «Мертвые души», поставленного К. С. Станиславским, В. Г. Сахновским и Е. С. Телешевой. В те годы, как и многие из молодежи, я был пленен «Ревизором» Мейерхольда, этим неожиданным, острым, парадоксальным спектаклем. Увидев «Мертвые души» в Художественном театре, я был вначале несколько разочарован, многого не понял и недооценил, так как мейерхольдовский подход к Гоголю заслонял для меня тогда то новое и принципиальное, что вносил Станиславский в эту постановку.

… В фойе было оживленно и шумно. У прохода в коридор вокруг Мейерхольда и Райх столпилось несколько человек. Мейерхольд был чем-то {417} задет, раздражен. Он бросал короткие реплики, непримиримый ко всему, что видел на сцене, нападал, отвергая все целиком. Нетерпимость Всеволода Эмильевича к тому, что не совпадало с собственными его исканиями, особенно наглядно проявлялась в оценке им чужих постановок. Мне приходилось не раз слышать несправедливые до жестокости «приговоры» Мейерхольда спектаклям Камерного театра, его неуважительный и неоправданный отзыв о «Воскресении» в МХАТ, наконец, его уничтожающие оценки режиссерских экспериментов Охлопкова, в которых он видел лишь заимствование своих идей. Но ведь здесь была постановка Станиславского!

На следующий день я отправился в театр имени Мейерхольда. Шел «Ревизор». За кулисами Всеволод Эмильевич рассказывал кому-то из актеров свои впечатления от «Мертвых душ». Увидав меня, спросил неожиданно: «Вы были вчера на спектакле. Как вы его оцениваете?» И, едва дослушав ответ, возбужденно и яростно продолжал о том, что его волновало. Антракт кончился, мы пошли за ним в его директорский кабинет. Мейерхольд был возбужден, его речь полна критических выпадов и сарказмов, пронизана «огнем негодования лирического». Казалось, что он все время спорил, полемизировал, не со своими случайными слушателями, конечно, а с каким-то иным противником. Как жаль, что беседа эта, как и другие случайно возникавшие его импровизации, не была застенографирована. Привожу лишь то, что уцелело, особенно запечатлелось в моей памяти.

— В Гоголе есть *тревога*, смятенность, чувство надвигающейся катастрофы, неожиданные сдвиги, причудливое смещение реального и фантастического, — тихо, как заговорщик, оглядываясь по сторонам, чтобы (избави бог!) никто не подслушал (хотя двери закрыты и никаких «посторонних соглядатаев» не было), произнес Мейерхольд. — А этой тревожной, трагически звучащей ноты не было в спектакле МХАТ. Не было в нем и фантасмагории.

Мейерхольд подчеркивал, что Гоголь — *поэт*, и «Мертвые души» не случайно названы им *поэмой*, что вне поэтического видения мира, характерных особенностей его языка и стиля, вне образной, метафорической природы его творчества и присущего ему гротеска Гоголь немыслим. Он говорил: «Ставя Гоголя, нельзя подходить к нему только как к бытописателю, реалистически точно отражающему жизнь. В этом ошибка Художественного театра. Там всегда, в первую очередь, показывают жизнь, изображенную автором, но не самого автора, неповторимость и своеобразие его стилистических приемов. Они не заметили, что Гоголь весь на патетике, на внутренних контрастах. Посмотрите текст “Мертвых душ” — восклицательные знаки следуют один за другим; там мы видим и лирические отступления (исповедь автора), и фантастику мелочей, и преувеличения, гиперболы, метафоры. Если в спектакле нет метафоричности, значит, в нем нет и Гоголя, так как без метафор нет поэтического театра!»

Особенно возмущала Всеволода Эмильевича сама инсценировка «Мертвых душ», сделанная М. А. Булгаковым, с которым у него были свои давние счеты. Он негодовал, что на сцене дан какой-то «школьный пересказ» великой поэмы, из которой «вытравлена ее суть», и осталась лишь иллюстрация фабулы (Чичиков едет туда-то, попадает к тому-то {418} и т. д. и т. п.). Он говорил, что если бы сам взялся за постановку «Мертвых душ», то строил бы композицию на чередовании напряженно действенных и замедленных частей, что наряду с обличительно гротесковыми эпизодами должна бы постоянно звучать тоскливо звенящая музыкальная нота, лирические отступления Гоголя-художника, его смех сквозь слезы, его мысли о судьбах родины, исполненные огромного символического, почти *пророческого* содержания.

Мейерхольда поражали и захватывали заключительные строки первого тома поэмы, тема «птицы тройки», несущейся над Россией. Здесь видел он главную мысль, которая должна была бы стать опорным пунктом его замысла. До сих пор помню его голос, читающий гоголевские строки: «… не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях?» А именно этого грандиозно-эпического, он сказал «космического», масштаба поэмы Мейерхольд и не ощутил в постановке МХАТ.

— Они, натуралисты, сузили содержание «Мертвых душ», лишили его взволнованной, трепетной лирики (вспомните хотя бы описание плюшкинского сада!), отбросили фантастику и символику, а без символической «птицы тройки», уносящей Чичикова, без этих гомеровских сказочных коней с медной грудью, летящих по воздуху, для меня нет подлинного Гоголя, — волнуясь, говорил он.

Слушая эту неожиданную экспликацию Мейерхольда, мы были увлечены его фантазией, силой его видения, и в момент его рассказа не возникало сомнений, которые пришли позднее. Но запомнилось, что, критикуя постановку «Мертвых душ», Мейерхольд всячески избегал при этом упоминания о Станиславском, хотя имя последнего стояло на афише. Его нападки адресовались к каким-то неведомым «натуралистам», были направлены против МХАТ вообще, неоднократно повторялись туманное и безличное выражение: «они». А когда Мейерхольда спросили прямо, он ответил уклончиво: «Ну какой же это Станиславский! Ведь он любит театральность. Мало ли под чем нам приходится подписываться, как художественным руководителям?»

Мейерхольд говорил:

— Вернувшись домой после просмотра спектакля МХАТ, я бросился перечитывать «Мертвые души», просидел всю ночь, до 4‑х утра, смотрел и основной текст, заглядывал в варианты, и не мог оторваться… Какие там замечательные штрихи и характеристики щедрой рукой разбрасывает Гоголь-режиссер! А в МХАТ почти ничего не заметили, прошли мимо этого богатства. Мимо указаний, прямых «подсказов» автора, которыми постановщики обязаны были воспользоваться. Не осмелились они пойти и за откровенным разящим реализмом Гоголя. Например, от ноздревских сцен на балу у губернатора у зрителя должно было бы создаться впечатление, что он, говоря словами Гоголя, «как будто прекрасно вычищенным сапогом вступил вдруг в грязную вонючую лужу».

— Если бы я сам ставил спектакль, — фантазировал Мейерхольд, — то на этом «дрянь-бале», как назвал его Чичиков, во время котильона я посадил бы пьяного Ноздрева прямо на пол, на авансцене, и заставил бы его хватать за ляжки танцующих дам, лезть им под юбки… Дамы визжат, вырываются, бьют его по рукам, возмущенные до предела, исполненные ярости, «благородного негодования». Вот это Гоголь! Я бы не побоялся {419} усилить намеки, имеющиеся в тексте[[50]](#footnote-51). Надо, чтоб не было просто «скандалезно», а скандал грандиознейший, невероятное происшествие, рушащее всю «презентабельность», этикет светских приличий этого пошлого и лицемерного провинциального мирка, втайне жадного до всяческих безобразий и непристойных историй. У Гоголя, как и у Достоевского, события нарастают стремительно, несутся как лавина! Гоголь умеет так нагнетать, сгустить, обострить ситуацию, доведя ее до гиперболы, до фарса, и после такой «беспримерной конфузии» губернатору действительно ничего не останется, как приказать выкинуть Ноздрева вон.

— Я представляю, — продолжал Мейерхольд, — как *такую* сцену мог бурлескно (так и сказал «бурлескно»!) сыграть Москвин. Он единственный из актеров этого спектакля поднялся до масштабов Гоголя! Подлинного Гоголя!! А какой он потрясающий Хлынов в «Горячем сердце» — великом создании Станиславского. Там у Москвина все преувеличенно, балаганно заострено, неистово театрально, сгущено до символа. Вот вам пример острейшего политического искусства и в то же время что ни на есть самой настоящей правды. Не случайно, что Москвин бывает в нашем театре, смотрит наши спектакли, и эта близость с нами сказывается и на его игре, на остросоциальной трактовке образов!

Насколько я помню, среди других исполнителей Мейерхольд выделил тогда также М. Н. Кедрова — «сентиментального, приторного до пакостности» Манилова, и М. М. Тарханова, гротескно и сочно игравшего «медведя» Собакевича. Что касается В. О. Топоркова, то он не вполне удовлетворил Всеволода Эмильевича, который считал, что актер, играющий Чичикова, в первую очередь должен быть «шармером», уметь обольщать, пленять, обволакивать всех своим личным обаянием, и что в МХАТ эту роль должен был бы играть не кто иной, как В. И. Качалов.

Декорации помещичьих интерьеров, сделанные В. А. Симовым, вызвали резкое осуждение со стороны Мейерхольда. Они казались ему старомодными, скучными, натуралистичными по манере. Он говорил: «Вот, например, в МХАТ комната Плюшкина вся загромождена различными бытовыми вещами, скрупулезно точно воссоздающими эпоху, а нужного впечатления не получилось. Все измельчено, хотя театр как будто бы и следует описаниям автора. А я бы показал иначе. На пустую сцену велел бы вывалить огромнейшую кучу всевозможного старого хлама. Целый воз! И внизу, рядом, копошится, ползает какая-то гадина, потерявшая облик человеческий. Не бытовой старикашка, напоминающий бабу, а фигура страшная, почти зловещая. Живой мертвец! Здесь надо передать атмосферу гниения, умирания, затхлости, дать почувствовать самый “запах” тления. Только тогда зритель сможет ощутить смысл страшного торга, который ведет Чичиков, — мертвые души он торгует (вымогает) у живого мертвеца. При постановке этой сцены можно достичь самого экономного и простого решения, избежав многословия, описательности, бытовизма. Все должно быть страшно скупо. Огромная куча. Кроме нее — один или два предмета, абсолютно необходимые актерам по ходу действия. И ничего больше. Основное — свет. А может быть, я бы добавил еще {420} деталь — скелет (остов) окна; за ним маячит голый почерневший ствол дерева, на сучьях — заброшенные вороньи гнезда. Мне хотелось бы показать здесь тему жестокой, бесчеловечной старости, мертвечины».

Мейерхольд был в ударе. Быстрыми, дерзкими штрихами набрасывал он отдельные режиссерские эпизоды и целые сцены. Запомнилось, что Всеволод Эмильевич отрицал и любование курьезами эпохи, бытовыми анекдотами в духе «Мира искусства». Он хотел беспощадного осуждения, дискредитации социальной среды, изображенной Гоголем. Ему мерещилась тусклая застойная жизнь николаевской провинции, душная, какая-то вылинявшая; мир, исполненный ненасытной алчности и непроходимой человеческой глупости, который, как липкая трясина, засасывает живое. Во время этой беседы Мейерхольд несколько раз возвращался к образам гоголевских дам («галантёрной половины» рода человеческого), с таким блеском воплощенных им в постановке «Ревизора». Он говорил об их жеманной кокетливости, об их необузданной страсти к нарядам и сплетням, об умении «завлекать», ровно настолько «обнажив свои владения», сколько надо, чтобы погубить человека, об их лицемерной «строгости» и соблюдении «приличий» и в то же время тайном разврате, наивном и жадном эротизме. Ему рисовались плотоядные дамы, с их томным, влажным, «сахарным» блеском глаз, возбуждающие всяческие соблазны, и окружающие их толпы мужчин, липнущие к ним, как «мухи на сахар». Мейерхольд говорил, что режиссеры, ставящие Гоголя, не должны бояться *непристойности*, резких натуралистических подробностей («ведь не побоялся же я в “Ревизоре” заставить Добчинского не только подглядывать за раздеванием Анны Андреевны, но даже выносить из ее комнаты ночной горшок!»), чтоб сорвать с этих «прелестных во всех отношениях» дам их мишурные украшения, обнажить всю их духовную убогость и наготу, выставив их «на всенародные очи».

Когда я сейчас вспоминаю эту беседу, меня не покидает мысль, что полемическая горячность Мейерхольда, его «задетость» объясняются и тем, что он знал (не мог не знать), что Станиславский, вступив в работу над «Мертвыми душами», изъял из первоначальной редакции спектакля как раз то, что сближалось с мейерхольдовским подходом к Гоголю и во многом было навеяно им. Действительно, чем больше знакомился я с историей создания этой экспериментальной, так трудно рождавшейся постановки, изучал воспоминания ее участников, эскизы художников, дневники репетиций, различные редакции текста пьесы, тем сильнее убеждался, что многое из того, что хотелось бы видеть Мейерхольду осуществленным, ранее уже было сценически испробовано и отклонено Художественным театром.

В самом деле, как бы предвосхищая мысль Мейерхольда, что «Мертвые души» надо ставить, как поэму, В. Г. Сахновский, работая над первоначальным вариантом спектакля с художником В. В. Дмитриевым (учеником Мейерхольда, одним из авторов оформления «Ревизора» в его театре), включал в сценическую композицию гиперболическую «птицу тройку», сопровождал чтение гоголевского текста звоном бубенцов, песней, мощно поддержанной хором и звучанием органа. На одном из эскизов Дмитриева изображен чтец в костюме русского путешественника конца 30‑х годов прошлого столетия, задумчиво стоящий у покосившейся колонны дома Плюшкина, на фоне заброшенного, но живописного {421} «в своем картинном опустении» сада (чтец был введен в спектакль, чтоб исполнять лирические отступления Гоголя, обращаться в финале к «грядущим поколениям», а в ряде сцен появляться и среди персонажей, непосредственно участвуя в действии). По словам Сахновского, в первоначальной редакции спектакля в МХАТ искали атмосферу «жути, фантасмагоричности, сарказма… издевки и особого рода печали Гоголя», и что местами ощущался налет страшноватости и какой то гофманиады.

Такой по-мейерхольдовски поданный гротеск проявился в сцене после ужина у губернатора, где обезумевшие от страха гости, взгромоздясь на столы и стулья, искали исчезнувшего Чичикова… в люстре; и в картине, получившей название «Камеральная», решенной в манере гротескной эксцентриады, и в ряде других эпизодов, где режиссер всячески стремился к гиперболичности, парадоксальности, остроте постановочного решения. В этих исканиях многое было искусственно надуманным, нарочитым, местами даже ложным, но были и попадания в цель, находки удачные и талантливые. Не могу, например, забыть того огромного впечатления, которое произвели эскизы Дмитриева к первым двум вариантам оформления «Мертвых душ», экспонированные впервые в 1935 году в Москве на выставке «Художники советского театра за XVII лет» и оказавшиеся значительно интереснее окончательного, принятого в спектакле варианта, сделанного Симовым. И все же именно эту первоначальную редакцию спектакля, навеянную мейерхольдовским «Ревизором», Станиславский отверг решительно и бесповоротно, осудив до жестокости увлечение режиссуры внешним гротеском и «химеричностью». Вступив сам в работу над спектаклем, он переделал все *целиком*.

По существу, это был творческий спор Станиславского и Мейерхольда, спор резкий, принципиальный, начавшийся еще со времен Студии на Поварской. И теперь, в связи с «Мертвыми душами», предметом спора был не только сам Гоголь и приемы его сценического воплощения, сколько различие в понимании природы театра, роли и задач режиссуры, места актера в спектакле, сущности гротеска. Каждый был одержим своим. Обе стороны в полемике доходили до крайностей и перегибов. Сейчас нет нужды доказывать, насколько тенденциозной, полемически преувеличенной оказалась мейерхольдовская оценка «Мертвых душ». Долгая жизнь этого спектакля на сцене Художественного театра, его неизменный успех у зрителей в нашей стране, в Европе и Америке практически подтвердили плодотворность исканий Станиславского, действенность его режиссерско-педагогических принципов.

В работе над «Мертвыми душами» Станиславский ставил перед собой иные чем Мейерхольд задачи и цели. В идеале он стремился к театру больших обобщений, к реалистически понятому гротеску как «высшей ступени искусства». Но он шел к внутреннему раскрытию поэмы Гоголя, не прибегая к метафорической, укрупненной символической образности и заострению внешнего режиссерского рисунка. Прежде всего — через *творящего актера*, через глубинное постижение сущности гоголевских характеров. В «Мертвых душах» его привлекала не фантастика и гофманиада, а правдивейшее изображение русской действительности. Станиславский-педагог, экспериментатор, открывший новые пути в работе с актером, получившие развитие в «методе физических действий», {422} не хотел быть единоличным творцом спектакля и сознательно оттеснял на второй план Станиславского-постановщика.

Огромная режиссерско-педагогическая работа, проделанная им, его умение разбудить творческую фантазию актеров, помочь им вырастить в себе *живые ростки* гоголевских характеров в ближайшие же годы после премьеры дали наглядные результаты. Разве можно забыть Москвина, Ливанова, Леонидова, Тарханова, Кедрова, Лилину, Зуеву, Станицына, Топоркова, создавших образы, в которых был и разящий гоголевский юмор, и живые, доведенные до гиперболы человеческие страсти я сила сатирического обличения! Некоторым из этих актеров удалось приблизиться к тому пониманию гротеска, которого искал Станиславский, — не только «почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных элементах», но и «сгустить и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с преувеличением и даже с шаржем». Станиславский был максималистом в искусстве и только внутренне оправданный реалистический гротеск он принимал, а то, что обычно выдавалось в театрах под именем «гротеска», казалось ему утрировкой, кривлянием, вызывало в нем резкое осуждение и неприятие.

Но должен оговориться, что воевал он чаще всего не с самим Мейерхольдом, а с его «отражениями», выхолощенными, искривленными, с той «мейерхольдовщиной», которая, как эпидемия, проникала в театры и казалась ему, «старому рулевому сцены», грозной опасностью, предотвратить которую он призван.

В последнее время неоднократно делались попытки изображать взаимоотношения Станиславского и Мейерхольда в 20 – 30‑е годы как некую умилительную идиллию, выдавать наметившиеся пути их сближения чуть ли не за полное *тождество* их творческих позиций, устранявшее *все* разногласия и споры, имевшиеся между ними. Эта точка зрения кажется мне ошибочной, так как в действительности все было гораздо драматичнее, противоречивее, сложнее.

… Май 1935 года. По просьбе своего друга, театроведа и критика Любови Яковлевны Гуревич, Станиславский назначил мне день встречи. С трепетом переступал я порог его квартиры в Леонтьевском переулке. Мы сидели в том самом кабинете, где происходили когда-то репетиции «Мертвых душ», а позднее — занятия по «Тартюфу», так ярко описанные в книге В. О. Топоркова. Я просил Станиславского рассказать о постановке «Гамлета», о его работе с Гордоном Крэгом. Константин Сергеевич сидел на диване, по-прежнему красивый и величественный, но следы болезни уже отчетливо ощущались в его облике.

Разговор как-то незаметно перешел на события последнего театрального сезона. Оторванный болезнью от живого театра, лишенный возможности посещать спектакли, он интересовался всем, что было нового в сценическом искусстве, и с пристрастием допрашивал тех, кто, минуя запреты, проникал к нему. Узнав, что я приехал из Ленинграда, он сразу же задал вопрос о Мейерхольде, о его постановке «Пиковой дамы». Он хотел знать, удалось ли Всеволоду Эмильевичу сблизить Пушкина и Чайковского, как был решен им призрак графини, как поставлены отдельные {423} сцены, в чем заключался принцип декораций и, как он выразился, «главные режиссерские трюки». Пять лет назад, в то время как Станиславский находился на лечении за границей, «Пиковая дама» была по его плану поставлена в Оперном театре его имени Б. И. Вершиловым и П. И. Румянцевым. Спектакль не был удачным, и Константин Сергеевич мечтал о новой сценической редакции этой оперы. Некоторые находки Мейерхольда вызвали его одобрение (главным образом то, что было связано с обострением внутренней темы, с трактовкой Германа, порывающей с «приторно-сладким тенором-любовником», каким его обычно изображали на сцене), но целый ряд моментов он не принял по существу.

С большим сомнением отнесся он к переносу действия из XVIII века в николаевскую эпоху, видя в этом нарушение замысла композитора. Когда же он узнал, что в первом действии, разбитом Мейерхольдом на отдельные эпизоды, в сцене ночной пирушки у Нарумова девица, одетая гусаром, стоя на столе, лихо танцевала и пела, окруженная кутящими офицерами, Станиславский недовольно покачал головой, нахмурился. Потом сказал резко: «Нет, это неоправданный трюк. Это все от лукавого!» (Помню, что я чувствовал свою вину, так как, по-видимому, не сумел верно передать замысел Мейерхольда, и как потом был обрадован, узнав от Н. А. Басилова, режиссера-ассистента «Пиковой дамы», что Всеволод Эмильевич сам критически отзывался о решении этого эпизода, считая его неудачным.)

Не припоминаю сейчас, чем было это вызвано, но Станиславский стал говорить о критиках, которые, как правило, судят о театре со стороны, не изучают законы творчества. С чувством сожаления заметил он, что «идеальные критики», как Л. Я. Гуревич, с мнением которой он так всегда считался и которой безгранично верил, чрезвычайно редки, и это тем более досадно, что художник, ищущий новое, особенно нуждается в понимании и поддержке.

Константин Сергеевич замолк, смотря в окно. Темнело. И вдруг стал говорить о людях, которые его окружали, творчески соприкасались с ним в разные периоды жизни.

— То, что я вам скажу, это не для печати. Может быть, через много лет об этом можно будет написать, но, разумеется, не теперь, — предупредил он.

Я отодвинул блокнот, перестав записывать.

Странным и неожиданным был этот рассказ. Признанный во всем мире главой современного театра, находясь в зените своей славы, он — Станиславский! — говорил о своем одиночестве. О том, что его не понимают, часто обманывают, что некоторые из его учеников и учениц, прикрываясь словами любви и преданности, в общении с ним искали личной выгоды, карьеры, славы. А потом, взяв все, что могли, уходили от Станиславского, изменяли его заветам, предавали то, ради чего он жил в искусстве. Недоуменно, с горечью сказал он о том, что все превозносят его за старое, но с равнодушием, даже с недоверием, относятся к последним его открытиям. Художественный театр, по его словам, несмотря на огромный внешний успех, переживает трудный период, находится на грани кризиса, и обновления сценического искусства можно ждать лишь от студийных исканий. Надо свершить новый переворот в сценическом {424} искусстве, начать с азов, экспериментировать, пробовать, опираться на людей, верящих в правоту этих поисков.

Константин Сергеевич был непреклонен и суров, порой даже несправедлив в своих оценках. Рушил авторитеты, отвергал, зачеркивал не только отдельных лиц, но целые направления в искусстве, считая их ложными. С внутренней болью говорил он о бывшей Первой студии, в которую он вложил столько сил и которая изменила ему, отреклась от самого важного, чему он учил. С изумившей меня резкостью заговорил он о Вахтангове, упрекая его в отступничестве, и было видно, что чувство личной, незаслуженной обиды жило в нем. Не веря своим ушам, услышал я жестокие слова, сказанные им о Вахтангове («Это было как удар ножа в спину, в самые трудные, тяжелые годы нашей жизни, когда на нас нападали все, хоронили живых!»), вызвавшие у меня активный протест. «А вы не знаете разве, что он писал о нас, считая, что Художественный театр — только натурализм, перечеркнутая страница истории, писал, что “Станиславский омещанил театр” и надо скорее освободиться от его “пут”, разорвать с его методом, идти на выучку к Мейерхольду!» — с раздражением произнес он. И я понял, в чем дело. Станиславский ссылался на отдельные фразы из записей Вахтангова, сделанных весной 1921 года во Всехсвятском санатории. Эти вырванные из контекста фразы особенно часто в те годы появлялись в печати, и критики в поисках очередной сенсации тенденциозно использовали их, чтоб отделить Вахтангова от Станиславского, противопоставить их друг другу, провозгласив вахтанговский метод наиболее передовым, прогрессивным, что есть в советском театре. Константин Сергеевич знал эти записи лишь в отрывках (текст их полностью не опубликован и в наши дни), не мог сопоставить с последующими вахтанговскими высказываниями в дневниках и письмах, поэтому подлинное отношение Вахтангова к своему учителю оказывалось искаженным. Отдельные опубликованные в печати тенденциозно выхваченные формулировки Вахтангова воспринимались Станиславским как оскорбительно несправедливые, тем более что некоторые люди, близко стоявшие к нему, всячески раздували эту рознь.

С большой нежностью говорил Станиславский о Сулержицком, о его бескорыстии, чистоте, жертвенной преданности искусству. Он называл его действительно гениальным человеком, совершенно недооцененном, не искавшем режиссерских лавров, который умел все отдавать другим, сам оставаясь в тени.

Резко, уничтожающе, отзывался Константин Сергеевич о Камерном театре, искусство которого казалось ему насквозь фальшивым и ложным, исполненным изыска и гурманства, извращающим органическую природу человека. Он считал, что в Камерном театре режиссер послушно идет за «модой», скрывается за внешней формой, заимствованной у западной живописи, прячется за художника, чтоб маскировать свою беспомощность, незнание подлинных основ внутренней и внешней техники актера. Мне бросилось в глаза, что в своих суждениях Станиславский опирался на личные впечатления от старого Камерного театра времен «Федры» и «Адриенны Лекуврер», в то время как на его сцене уже были поставлены «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского и цикл пьес О’Нейля. Но он не хотел ничего слышать, не принимал никаких возражений. «Как может это нравиться? Неужели же молодежь так безнадежно {425} испорчена формализмом, что не в состоянии отличить театральной мишуры от правды, — негодовал он. И вдруг стал показывать, как играют трагедию актеры Камерного театра, что такое их “театральный романтизм”».

Я знал Станиславского-актера по ряду ролей, сыгранных в спектаклях МХАТ, но такой актерский «показ», импровизацию, мгновенную и блистательную, видел впервые. Перевоплощение полное. Станиславского нет больше. Передо мной слегка откинувшаяся на диване фигура в какой-то надломленной, утонченной позе, манерные в своей грации, беспомощные кисти рук, полуоткрытый трагический рот, воспаленные, страдальческие глаза. Слышу музыкальный, поющий звук голоса. Боже мой! до чего же все знакомо, точно, и в то же время убийственно разоблачающе. Станиславский пародировал этот стиль игры, пародировал тонко, зло, обнажив самое уязвимо? — искусственную стилизованность и нарочитость этой «театральности».

— А как же тогда быть с Мейерхольдом?! — вырвалось у меня.

Ответ был неожиданный.

— Мейерхольд! Неужели вы не понимаете? Это совсем другое. Мейерхольд талантлив в своих заблуждениях, а N (тут Станиславский назвал известного режиссера, стоявшего во главе одного из «левых» театров) гениален в своем… жульничестве.

— Талантлив в заблуждениях? — переспросил я, не до конца поняв мысль Константина Сергеевича.

— Да. Даже в своих заблуждениях, — ответил он после паузы. И задумался.

Потом он вновь вернулся к Мейерхольду, говорил о нем, как о художнике, часто ошибающемся, но убежденном, искреннем в своих исканиях. Он считал, что, несмотря на «загибы» и «выверты», которые многих отпугивают, раздражают, злят, у Мейерхольда всегда ощущается *почва*, прочные реалистические основы, на которых он вырос и без освоения которых нет и не может быть подлинного искусства.

По мнению Станиславского, сила Мейерхольда заключалась не только в том, что он смелый, изобретательнейший режиссер-постановщик, мастер театральной формы («равного ему сейчас нет в России, может быть, и во всем мире»), но и в том, что сам в прошлом был характерным актером, на «собственной шкуре» познавшем тайны этой сложной профессии. Поэтому он может не только увлечь исполнителей своим замыслом, остротой сценического рисунка, но порой и облегчить им путь к воплощению, дать точнейшие, неожиданные «приспособления». Однако он слишком нетерпелив, скор, одержим результатом, которого хочет достичь, не желает считаться с процессом творчества актера, постоянно совершает насилие, нарушая органические законы творческого процесса. Актеры, работающие с Мейерхольдом, вынуждены постоянно копировать внешнюю форму, навязанную режиссером, «передразнивать» его рисунок, не всегда понимая внутреннюю сущность того, чего он добивается. Поэтому его работа часто соскальзывает в область «представления».

— Мейерхольд, — сказал Станиславский, — замечательный «представляльщик». Я иду в искусстве иным путем. Но с ним интересно, он подстегивает мысль, будоражит фантазию, ищет нового, никогда не идет проторенными путями.

{426} Я с трудом восстанавливаю в памяти сейчас конкретные выражения Константина Сергеевича, когда он говорил о Мейерхольде. Но я хорошо помню его мысли, и то, как он говорил.

Тон беседы изменился. Раздражение ушло. В голосе Станиславского порой звучало осуждение, иногда ирония, но все, о чем он говорил, было проникнуто пытливым интересом, сочувствием, любовью к своему непокорному и строптивому ученику. А может быть, даже в периоды острейших разногласий и споров он продолжал любить Мейерхольда и волноваться за его судьбу, потому что видел в нем свои собственные черты — искателя и бунтаря, ощущал в нем, как и в себе, постоянное стремление смотреть вперед, жить тем, что еще не достигнуто. Может быть, именно поэтому Мейерхольд даже в своих «еретических» экспериментах, которых Станиславский не принимал, все же был для него ближе и интереснее многих из его «послушных» учеников, неспособных к самостоятельным дерзаниям и открытиям, могущих лишь разрабатывать те проблемы, которые он сам перед ними ставил.

В последующие годы мне, к сожалению, редко приходилось лично общаться с Всеволодом Эмильевичем. Я больше наблюдал его «со стороны». Помню посещение Мейерхольдом Ленинградского института искусствознания, его беседу с профессором А. А. Гвоздевым, которого он ценил как знатока истории театра, эрудита и своего соратника, но с которым, однако, нередко полемизировал в устных и печатных выступлениях. С живым интересом осматривал Мейерхольд в театральной лаборатории института серию реконструктивных макетов, выполненных художником В. С. Пеховым, показывающих, как проходил процесс становления сценической площадки и зрительного зала в итальянском театре XVI – XVII веков. Мейерхольд восхищался мастерским выполнением этих макетов, нравилась ему и сама идея их создания. Но он предлагал расширить эту серию, дополнив ее макетами театров под открытым небом, театра Шекспира, испанцев XVI – XVII веков, а также показом новаторских исканий современности. В том числе он предложил сделать макет проекта нового здания и сцены строящегося театра имени Мейерхольда. «Тогда, — сказал он Гвоздеву, — эти макеты не будут лишь историко-театральной затеей, а превратятся в боевое оружие, помогут наглядно ощутить связь современных исканий с подлинными театральными традициями прошлого. Это будет демонстрация наших принципов на материале истории».

Я был давно уже вне театра имени Мейерхольда, но мне удавалось попадать на отдельные репетиции. Понятно, что я пользовался каждым случаем, чтобы бывать на докладах и других публичных выступлениях Всеволода Эмильевича. О двух из них мне хочется рассказать.

Летом 1936 года в «Зеленом зале» мрачного черного здания на бывш. Исаакиевской площади, где помещался Институт искусствознания, Мейерхольд выступил с докладом «Пушкин-режиссер». Я не помню, чтоб когда-нибудь он был до такой степени сдержанно спокоен и академически точен. Не походил он на того, каким мы привыкли видеть его на эстраде, — Мейерхольда-трибуна, ниспровергателя и полемиста, жаждущего любой брошенной ему реплики, чтоб ринуться на противника, расправиться с ним, осмеять, оглупить его точку зрения, доведя до абсурда, используя дозволенное и недозволенное, лишь бы добиться нужной ему реакции аудитории. (Такой, например, была потрясающая по своей {427} яркости, остроумию, находчивости и целенаправленности речь Мейерхольда в защиту «Последнего решительного» на приеме спектакля в феврале 1931 года, речь, которую сам Мейерхольд, по его словам, посвятил «памяти Маяковского».)

Сейчас он предстал иным. Сутулый, склонившийся над бумагами, поблескивая стеклами очков, читал он своим глуховатым голосом пушкинские документы, цитаты из его теоретических высказываний, черновых набросков, заметок, писем… Читал медленно, без всяких ораторских ухищрений, сосредоточенный на том, чтоб наиболее «весомо», «зримо» донести до слушателей, словно скрижали Нового завета, мысли Пушкина, на которых он сам строил свое понимание искусства режиссуры, основы «театра будущего».

Он говорил, что в «Борисе Годунове» Пушкин «шагнул гораздо дальше Шекспира», восхищался стройностью его плана, необычной структурой трагедии, когда отдельные части имеют как бы самостоятельную ценность, лаконичностью и простотой выражения. Он утверждал, что, ставя Пушкина, режиссер должен решительно порвать со всяческими «боярскими» штампами, украшательством, оперной помпезностью и мишурой, громоздкими, имитирующими жизнь декорациями. Должен найти новые сценические приемы, подсказанные поэтом, прокладывающие пути в будущее. И тут же, на одном-двух примерах, он демонстрировал сам, как надо ставить пушкинскую трагедию. Эти неожиданные взлеты режиссерской фантазии придавали неповторимое своеобразие докладу, нарушая его спокойное, мерное течение.

По-пушкински кратко и точно, по-мейерхольдовски экспрессивно намечал он сценическое решение третьей картины трагедии («Девичье поле. Новодевичий монастырь»). Задача, поставленная Пушкиным, была труднейшей. Как создать на театре впечатление огромной многотысячной толпы и в то же время приковать внимание зрителей к нескольким фигурам из народа, чтоб они, как в кино, были видны «крупным планом» и не пропало бы ни одно их движение, ни одно слово текста? Прием, найденный Мейерхольдом, был прост и необычен: он строился на сочетании двух планов — видимого и невидимого. Сцена должна была быть погружена в темноту. Вой, стенание, рев толпы, то поднимающийся до мощного грандиозного форте, то почти затухающий, становящийся звуковым аккомпанементом, фоном, Мейерхольд хотел передать музыкой Сергея Прокофьева, звучанием огромного невидимого зрителю хора. На переднем плане высвеченные из тьмы лучом прожектора фигуры трех мужчин и бабы с ребенком. В их трактовке должно было быть что-то от Литера Брейгеля — грубый, наивный юмор, жизненная яркость, гротеск. А за ними — гул моря народного, нарастающий гул времен, который должен был придать трагедии невиданные прежде размах и масштабность.

14 марта 1936 года мне посчастливилось быть в Ленинграде на знаменитом докладе «Мейерхольд против мейерхольдовщины». Всеволод Эмильевич говорил о своей любви к Станиславскому, о преемственности традиций, о великих заветах, которые надо беречь. И никогда на моей памяти не был он так патетичен, лирически вдохновенен, трагически глубок.

Этого забыть нельзя!

{428} Я читал подробное изложение его речи в прессе, смотрел стенограмму (она хранится в ЦГАЛИ), сверял ее со своей записью, сделанной вовремя доклада. Остались слова, в большинстве своем точно, а местами приблизительно передающие мысли и выражения Мейерхольда. Но ушло что-то страшно важное, что составляло нерв этого выступления, та взволнованная неповторимая атмосфера, которая его отличала. В записи отсутствовал Мейерхольд-актер, давший в этот вечер один из самых удивительнейших своих спектаклей.

С огромным трудом, сквозь толпы народа, любой ценой жаждущего попасть на этот доклад, эпатирующий уже самим названием, пробились мы с Б. И. Ростоцким в здание лектория. Зал был переполнен, накален ожиданием. Собрался весь театральный Ленинград, в том числе и бывшие ученики Мейерхольда. Все предвещало сенсацию. Публика напоминала гудящий пчелиный улей, волновалась, строила всевозможные предположения, о чем сегодня будет говорить Мейерхольд, будет ли самокритика, «покаяние», с кем будет он сводить счеты, на кого обрушит первый удар, а в том, что «удары» будут, сомнений не возникало.

Мейерхольда встретили овацией. На сцене — кафедра, три стенографистки, а сбоку, за кулисой, З. Н. Райх. Ее не видно из зала, но присутствие ощущается все время — именно к ней обращается Мейерхольд в лирических и патетических местах своей речи, на нее смотрит, для нее играет, ищет ее сочувствия в моменты скорбных автопризнаний и, чуть прищурясь, хитро улыбается, когда зал смеется или рукоплещет его таланту, парадоксальности мыслей, взрывам полемического темперамента, смелости и остроте формулировок. Мастерство его как оратора поразительно. Несмотря на длиннейший доклад, он почти все время держит аудиторию в напряжении. Им любуются, ему изумляются, на него негодуют. Мейерхольда нельзя было просто слушать, надо было следить за каждым его движением, выражением лица. Видеть его глаза — то сузившиеся от гнева, то иронически презрительные, то становившиеся огромными, посветлевшими, лирически тоскующими. Видеть его неожиданные позы, острые, почти гротесковые жесты, договаривающие то, что не выражено словами, — жесты оратора, трибуна, актера и… демагога.

Первая часть речи Мейерхольда показалась странной. Публика, пришедшая слушать о пресловутой «мейерхольдовщине», недоумевала, зачем понадобилось ему длинное отступление, бесконечные цитаты из газет и журналов, рассказ о каких-то «сорняках», о гибридах пшеницы и пырея, о «ерундовине» изобретателей, подкрепленной многочисленными ссылками на считавшиеся непогрешимыми авторитеты, без цитирования которых тогда не обходилось почти ни одно публичное выступление. Зачем назойливо, словно гипнотизируя публику, повторяет Мейерхольд официальную формулировку: «экспериментируйте, мы вас поддержим». И вот, когда все в должной мере были запутаны, сбиты с толку, Мейерхольд неожиданно оборвал ту сеть, которую так долго и расчетливо плел, и выступил в защиту… Шостаковича, «великие произведения» которого, по его словам, «вбирая в себя жизнеустойчивые сорняки», «дадут начало новому плодородию».

Зал замер. Взрыв аплодисментов, адресованных Шостаковичу, и все-головы, как по команде, поворачиваются в его сторону. Дмитрий Дмитриевич {429} нервничает, вытирает лоб платком. Вновь бурные аплодисменты — на этот раз Мейерхольду.

Чтобы понять и оценить смелость и гражданское мужество Всеволода Эмильевича, надо учитывать реальную обстановку тех лет. Публичная поддержка Шостаковича, творчество которого в течение последних месяцев подвергалось резкой критике в печати, а об его опере «Леди Макбет» писали не иначе, как «сумбур вместо музыки», было тогда делом далеко не безопасным. Вот почему Мейерхольду потребовался «эзопов язык», жонглирование «непогрешимыми» высказываниями и многое другое.

Итак, реабилитация творчества Шостаковича — вот с чего начал Мейерхольд свой доклад. Это была крупная ставка, стратегический ход, укрепляющий и его собственные позиции в искусстве, его право на эксперимент и новаторство.

Нет нужды подробно говорить обо всем докладе, тем более пересказывать его содержание. Отмечу только, что в нем особенно ярко проявился *весь* Мейерхольд разными гранями своей страстной и противоречивой натуры, с ее светлыми и темными сторонами, со всем истинным и ложным, что таилось в нем.

Безжалостно, доходя порой до оскорбительного сарказма и глумления, расправлялся он со своими бывшими учениками и последователями, чернил всех без разбора, обвинив в формализме («одном из величайших грехов в искусстве») и переложив на них всю ответственность за вред «мейерхольдовщины», которую всячески клеймил и называл «чертовщиной» и «ерундовиной». Он разрывал с ними без сожаления, обвинял в том, что своим эклектизмом и трюкачеством они творчески компрометируют, позорят его, что они заимствовали лишь отдельные приемы и трюки, не поняв самой сути его искусства, прошли мимо тех больших идей и принципов, которые определили основной характер и направление его исканий. Особенно нетерпим в этот вечер был он к Охлопкову, недавнее выступление которого в печати с отречением от Мейерхольда больно задело последнего (несмотря на многолетний опыт ожесточенных битв, он сохранял удивительно болезненную впечатлительность и ранимость).

В заключительной части доклада возникла иная тема, тема Станиславского. Слова Мейерхольда о своем учителе звучали как клятва в верности. Полным голосом заявлял он о своей нерасторжимой связи со Станиславским, с основами его искусства. «Я учился у большого учителя и счастлив тем, что театральное воспитание получил в творческой лаборатории замечательного мастера — К. С. Станиславского. Он был моим учителем и основные его заветы, обязательные для всех законы, которые он открыл, я хранил и храню всю жизнь», — говорил Мейерхольд. Именно у Станиславского научился он, по его словам, мастерству мизансцен, игре с вещами, влиянию обстановки и вещи на человека, умению раскрывать сложный мир человеческих взаимоотношений на сцене. В тоне Мейерхольда теперь не ощущалось никакой рисовки. Он говорил просто и искренне о своей благодарности, о своей вере в то, что, несмотря на все споры и разногласия, именно Станиславский поддержит его в главном и решающем.

Мейерхольд рассказывал в своем докладе о многих своих ошибках, совершенных в разные периоды жизни, о своих блужданиях по окольным {430} тропам. Это было мужественное, хотя во многом и вынужденное обстоятельствами тех лет признание художника, ищущего новых путей, освобождающегося от «шлака» прежних исканий, идущего к сближению со Станиславским. Это был идейно творческий пересмотр своего пути, но отнюдь не капитуляция, не сдача основных позиций («реализм на базе условного театра»), отказаться от которых значило бы для него «наступить на горло собственной песне» (это выражение употребил Мейерхольд).

Я помню, как взволнованно прозвучали его слова, что если б и случилось такое несчастье и он вынужден был бы отказаться от всего, что создал, к чему пришел, и седой, сгорбленный старик, с котомкой за плечами, всеми покинутый, поплелся бы в непогоду и тьму, то и тогда он не был бы нищим, потому что, храня заветы Станиславского и опираясь на них, мог бы еще жить и творить в искусстве. Произнося эти слова, Мейерхольд перевоплотился. Мы *видели* старца, о котором он говорил, его тревожный скорбно вопрошающий взгляд, вскинутый из-под насупленных бровей, согбенные плечи, вытянутую вперед, как бы протянутую за помощью сухую старческую руку…

О сближении Мейерхольда со Станиславским, начавшемся в том же 1936 году, об их беседах расскажут непосредственные свидетели и очевидцы. Мне хочется здесь привести лишь несколько слов из стенограммы выступления Мейерхольда перед коллективом ГосТИМа 30 сентября 1937 года. Мейерхольд сказал, что Станиславский «дает очень верное направление, которым мы будем руководствоваться в перестройке всей нашей школы», что надо «воспользоваться тем, что он еще жив, получить ответ на мучительные вопросы, касающиеся всей театральной культуры».

Наконец, последняя встреча… Я увидел его на улице Горького, у здания Центрального телеграфа. Это было зимой 1938 года, после закрытия театра имени Мейерхольда.

Я подошел. Всеволод Эмильевич был внешне спокоен. Не в его характере сожалеть о прошлом, искать сочувствия, жаловаться. Он словно хотел отшвырнуть все, что мешало, ушло в прошлое, стало уже историей. То, что я услышал, было для меня неожиданным: «Знаете, я даже рад, что освободился от этого паршивого (нет, я не ослышался, он сказал именно это слово) театра… В наши дни театральным руководителем быть адски трудно. Теперь, слава богу, я не должен уже отвечать за репертуар, отыскивать пьесы, ссориться с авторами, волноваться из-за сборов, подавлять всяческие театральные склоки и дрязги… Слишком долго тащил я этот груз. Настоящий художник должен быть свободен от всей административной муры, отвечать только за свою работу, менять театры, не слишком засиживаясь на одном месте. Надеюсь, скоро буду ставить что-нибудь в опере, может быть, и у вахтанговцев. Не оставят же меня без работы! Я не мертвец, я еще взметну!! У меня столько планов, столько идей. Теперь-то я смогу ставить лишь то, к чему меня влечет, а не то, что нужно для выполнения плана театра. Может быть, удастся где-нибудь поставить своего “Гамлета”, которого я вынашивал столько лет!»

Мы шли медленно. Народу было немного. Некоторые из прохожих с любопытством оглядывались на Мейерхольда, узнав его. Он выглядел {431} уставшим, осунулся, клок седых волос выбился из-под шапки, взгляд был недобрый, колючий. Но и такой, с подрезанными крыльями, он не был ни поверженным, ни сломленным. Всячески взбадривая себя, он хотел жить будущим, наперекор всему.

Уже подходя к дому, где он жил, в Брюсовском переулке, Мейерхольд спросил, бываю ли я в новой студии Станиславского на занятиях, видел ли репетиции «Тартюфа», над которым Станиславский вел с группой актеров МХАТ экспериментальную работу по методу физических действий. Хотел узнать о характере импровизаций, проводимых в студии. Я рассказал о том, что видел сам и что знал со слов участников этих занятий. Помню, как заинтересовали Всеволода Эмильевича опыты, которые по заданию К. С. Станиславского проводил М. Н. Кедров за кулисами Художественного театра, делая этюды-упражнения из жизни дома Оргона на двух этажах артистических уборных и соединяющей их лестнице, о чем в театре рассказывали то иронически, то сочувственно. Во всем же остальным Мейерхольд, к моему удивлению, оказался осведомленным более меня.

— Вы правильно сделали, что пошли в МХАТ, — сказал он прощаясь. — Что бы ни говорили, а сейчас только там можно получить прочные основы. А знать их необходимо всем, даже тем, кто их отвергает. Важно пить из чистых источников. Кажется, скоро я начну работать с Константином Сергеевичем. Вместе. Мы уже встречались, о многом договорились. Значит, несмотря на все, что случилось, мне все-таки повезло.

Прищурясь, он посмотрел на небо. Был один из тех ясных солнечных зимних дней, когда всем существом уже ощущаешь приближение весны. Наверное, это почувствовал и Всеволод Эмильевич. Он улыбнулся.

— Ну, мне пора!

Протянул руку и, выпрямившись, бодрым шагом вошел в парадное. Это был последний раз, что я видел его.

## **{****432}** М. Суханова Искусство преображения



Этюд с плащом.  
Рисунки Б. А. Кельберера

В театре Вс. Э. Мейерхольда я работала восемнадцать лет — с момента его возникновения до закрытия. Коллектив работников был большой. Нашей любовью, жизнью, вдохновением был Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Его мы видели каждый день. Творческое общение с ним было великой радостью.

Вот он как живой — режиссер неукротимой энергии! Он так умел проникнуть в актерскую душу, разбудить, взволновать ее, взбудоражить!

До сих пор существует неверное мнение, что Мейерхольд подавлял волю актера, затмевал игру актера блестящей режиссерской выдумкой, мизансценой, необыкновенным оформлением, музыкой. Все это, наоборот, только помогало актеру, ставило его в более выгодное положение в спектакле. Мейерхольд просто негодовал, когда театр его имени критики называли театром режиссера.

В 1933 году мы были в Ленинграде на гастролях. Там мы выпустили премьеру — «Свадьба Кречинского». Всеволод Эмильевич был очень утомлен, и врачи предписали ему гулять на ночь. Кто-нибудь из актеров обычно сопровождал его. Однажды это выпало на мою долю. Мы говорили, конечно, о театре. Помнится, Всеволод Эмильевич сказал примерно следующее: «Наш театр называют театром режиссера, но мое творчество тесно связано с творчеством моих актеров. Если бы не вдохновлял {433} меня, например, Ильинский в “Лесе” в роли Аркашки, разве я поставил бы так эпизоды “Пеньки дыбом” и “Пеньки дыбом еще раз”. Если бы Зайчиков не влюбил меня в себя в роли Эстрюго в “Великодушном рогоносце”, я не смог бы поставить многие сцены так, как они были поставлены». И приводил еще примеры, когда его фантазию обогащал актер, приносящий на репетиции свои выдумки. Иначе как в тесном взаимодействии с актером Мейерхольд работать над спектаклем не мог.

Он говорил о Гарине в роли Гулячкина в «Мандате»: «Я прямо влюблен в Гарина. И утром, когда встаю, и днем, чтобы ни делал, все думаю и мечтаю, как буду ставить сцену Павлуши Гулячкина, — спросите у Зиночки! Если бы не он, Гарин, играл Гулячкина, не такой бы заварился и спектакль! Именно ему свойственная острая характерность заставляла меня, режиссера, так, а не иначе, повернуть весь спектакль».

Несколько дней спустя Зинаида Николаевна Райх мне подтвердила, что Всеволод Эмильевич очень высоко ценит Гарина и что она даже ревнует, потому что Всеволод Эмильевич, ставя «Мандат», прежде всего говорит о Гарине и меньше о ней как об исполнительнице роли Варвары Гулячкиной. «И вообще, — сказала З. Н. Райх, — Мейерхольд прочит ему большое будущее и носится с ним, потому что у Гарина, по его мнению, такая благодарная актерская природа, что он может играть и острохарактерные роли, и героев во фраке, в цилиндре, с моноклем, и обаятельных любовников».

Мейерхольд постоянно учился у жизни. На улице или в парке он часто подолгу смотрел на людей, чем-то привлекавших его внимание, на стариков, женщин, детей, на животных. Все это откладывалось в его памяти, откуда он черпал то, что было нужно в тот или иной момент.

Мейерхольд говорил: «Как бы жизнь ни менялась, одно остается неизменным — жизнь сердца, о которой никогда забывать нельзя. Она требует своего отображения в искусстве. И для этого стоит жить, работать, изобретать, экспериментировать, чтобы как можно ярче было это отображение».

Всеволода Эмильевича всегда вдохновляли образы больших мастеров изобразительного искусства, созвучных его, мейерхольдовскому, решению спектакля. Когда в театре ставилась пьеса С. Третьякова «Рычи, Китай», Мейерхольд любовался фресками Джотто и считал, что слеза, скатившаяся по щеке Мадонны, страдание ее сердца, жизнь ее сердца созвучны страданиям китайского мальчика-боя (его играла М. И. Бабанова), повесившегося на двери капитанской каюты. Или это слеза китайской женщины, мужа которой удушили. Пластически это должно выразить тождественно. Пример высокого искусства Джотто оказался здесь вполне уместным. Прекрасная игра артистов Бабановой, Охлопкова, Свердлина, Серебрянниковой, Зайчикова, Сибиряка, Маслацова (многие играли блестяще даже в массовых сценах) и фронтально, как у Джотто, построенные мизансцены глубоко воздействовали на зрителя.

Сам Всеволод Эмильевич говорил, что в период работы над каждой данной пьесой его вдохновляет тот или иной художник, и это помогает ему «слышать ритм спектакля, видеть спектакль», находить его пластическое решение.

{434} Работая над «Свадьбой Кречинского», мы смотрели картины Федотова, сатирические рисунки Гаварни, над «Дамой с камелиями» — Ренуара.

Мейерхольд до такой степени разрушил трафарет, шаблон прежней мизансценировки, освещения, массовых сцен, что возврат к ним теперь уже был немыслим.

Построение массовых сцен было у него блестящим. Мизансцены подчеркивали, заостряли содержание. Освещение тоже всегда *играло* в спектакле. Например, луч прожектора во «Вступлении» выхватывал искаженное лицо Нунбаха и спокойный бюст Гете, в «Списке благодеяний» луч света провожал Елену Гончарову, уходившую вверх по конструкции в сцене «Цирк», или освещал трясущиеся руки Татарова, вырывающего страницы из дневника Елены Гончаровой в сцене «Серебряное платье». Всеми этими приемами Мастер владел в совершенстве.

Огромную роль в спектаклях Мейерхольда играла музыка. Она помогала драматическому действию, поднимала актера, давая возможность ярче, выпуклее выявить образ.

Но самое главное место в работе над спектаклем уделялось актеру, так как, говорил Всеволод Эмильевич, режиссер, создав спектакль, отступает на второе место, а актеры будут постоянно встречаться со зрителем. Мне вспоминается женская сцена первого акта «Свадьбы Кречинского». На сцене Атуева — Тяпкина и Лидочка — Суханова. Лидочка, влюбленная в Кречинского, бесконечно счастлива — он ей сделал предложение. И оттого она вся ожила, стала стремительна. Вот она вбежала, вот обхватила тетеньку за талию, вот закружила ее, затормошила, захлебывается: «Он мне сказал, он сказал… Ах! Тетенька, он мне сказал…» А Атуева? Она тоже влюблена в Кречинского. Ей страсть как хочется знать, что же он сказал. Она еще и ревнует его: «Что, что, Лидочка, что он сказал?» Но Лидочка только кружит ее и ничего не говорит. Тут тетушка меняет тон и строго спрашивает: «А что же ты ему сказала?» Лидочка опять закружилась, прячет голову у тетеньки на груди: «Я ему сказала, я сказала…» Можно подумать, что она сказала что-то такое необыкновенное, трепетное, сладостное, а оказывается, всего-навсего: «Parlez à ma tante et a papa»[[51]](#footnote-52).

Надо было видеть, как Всеволод Эмильевич ставил эту сцену. Он сам внезапно превращался в Лидочку, становился юной, прелестной, легкой, наивной девушкой. Бесшумно пробегал по сцене, кружил Тяпкину — Атуеву, присаживался на подлокотник дивана, изящно обмахивался платочком, покачивал ножкой, задумывался. Показ его всегда был четким и настолько точным, определенным, что его можно была сфотографировать.

А вот как ставил Всеволод Эмильевич сцену третьего акта, когда на Лидочку обрушилось несчастье, — доказано мошенничество Кречинского {435} с солитером и происходит крушение ее любви. Он шел из глубины сцены на просцениум, протянув перед собой руки и делая ими мелкие, как бы отрицательные движения в стороны, произнося: «Нет, нет этого не может быть!» Потом со словами: «Это, это была ошибка!» — закрывая лицо руками, то ладонями, то их тыльной стороной, как бы отгоняя от себя весь ужас происшедшего. Потом вновь протянутые руки в изнеможении падали на плечи поддерживающего Лидочку Нелькина. Тут Лидочка, не выдерживая потрясения, начинала рыдать. Но рыдать надо было не громко, не истошно, а сдерживаясь. В показе Всеволода Эмильевича это было так жалостно, и все делалось им так тонко, с таким разнообразием нюансов, что сразу после него сыграть эту сцену было трудно, очень трудно.

Однажды, когда Всеволод Эмильевич делал замечания после прогона, он мне сказал: «Роль Лидочки вам удается. Она обаятельна, женственна, восторженна. Пластически роль построена тоже очень хорошо. Она у вас легкая, как бабочка. Но мне бы еще хотелось, чтобы все было разыграно чуть-чуть в другом ключе. Мне кажется, что она не девочка, которая боится любви, а уже девушка, которая грезит о поцелуях и объятиях. Как этого достичь в действии? Давайте пробовать, искать в мизансценах, где бы она была задумчива, рассеянна. Нужно, чтобы она не только порхала, как бабочка, но и замирала в мечтах. Если мы это найдем, будет правильный переход к третьему акту, где все мечты ее разбиты. Та кой мостик нужно найти».

Всеволод Эмильевич обладал необычайным умением проникнуть в женское сердце, раскрыть женский образ. Кто подсказывал ему безошибочные, верные позы, женские повадки: то неподвижную задумчивость, то изящный поворот, то вскидывание головы, то откидывание ножкой шлейфа, то обмахивание веером, то натягивание перчатки, то игру с книжечкой и карандашом, с цветком? Его интуиция, его колос сальная память, из которой он черпал то, что нужно в каждый данный момент…

Вот эпизод «Серебряное платье» в спектакле «Список благодеяний» Ю. Олеши. Елена Гончарова примеряет новое платье. В правой стороне кресло, в котором, прячась, вобрав голову в плечи, сидит Татаров (С. А. Мартинсон). Около кресла — стол, затем к центру сцены большое зеркало, поставленное по диагонали к зрительному залу. Перед зеркалом ковровая дорожка, уходящая к левому порталу сцены. По этой дорожке ходит взад и вперед Елена Гончарова.

Мастер сам показывал, как надо здесь играть. Он как бы плыл по ковру, отходил и издалека осматривал себя в зеркале, потом подходил близко, медленно поворачивался в полоборота. У Мейерхольда были прекрасные, выразительные руки. Как они играли. Они взлетали, поправляя прическу, переводили шлейф, замирали, когда нужно было вслушиваться в заданный Татаровым вопрос, и снова двигались, аккомпанируя слову-ответу или эмоции. Игра рук раскрывала внутреннее состояние героини, и это была своеобразная музыка, ритм движений, очаровательных, изящных, женственных. Редко актриса могла воспроизвести показанное, ухватить сущность женственного естества. А он, Мейерхольд, знал эту сущность и никогда не ошибался. Это всех нас поражало. Он успевал тут же показать и актрисе Ремизовой, игравшей портниху Трегубову, {436} как нужно примерять платье. Он отходил немного в сторону, осматривал Елену Гончарову, шел за ней, наклонялся, расправлял шлейф. Подходя сбоку, что-то поправлял на ее груди, подглядывал на нее в зеркало, одобрительно кивал головой; что-то приколов на платье, изящно подносил ручное зеркало. Словом, знал все приемы портнихи и так умело услуживал в примерке, что все диву давались. Этой портнихе нужно было так ловко все устроить, чтобы Татаров мог выкрасть дневник и вырвать те страницы, где был «список благодеяний», нужно было завернуть платье и с помощью горничной (А. Атьясова) выпроводить Елену Гончарову, восхищенную платьем и забывшую тут свой чемоданчик с дневником.

Елена Гончарова приезжает в Париж. Там она хочет показать в цирке некоторые сцены из «Гамлета». Для показа она надела костюм Гамлета и плащ.

Я была назначена второй исполнительницей на роль Елены Гончаровой (первой была З. Н. Райх).

— Ну вот, сегодня я покажу вам, как нужно владеть плащом, — сказал Всеволод Эмильевич, начиная репетицию сцены у директора цирка Маржерета.

Еще ни разу плащ не фигурировал на репетиции, а накануне Всеволод Эмильевич велел обязательно принести его из костюмерной. Я боялась. Как надену плащ, как буду его носить? Он был слишком велик для меня. Все-таки до репетиции я взяла его, перекинула через правую руку, потом положила, потом попыталась в него закутаться. Только я хотела отложить плащ куда-нибудь подальше, думая, что Всеволод Эмильевич забудет о вчерашнем своем распоряжении, как раздались слова: «Ну вот, сегодня я покажу вам, как нужно владеть плащом». Это «вам» относилось не только ко мне, а ко всем, кто был на репетиции, так как актеры в большинстве своем были молодые, наши советские современники, и ролей «плаща и шпаги» не играли.

Всеволод Эмильевич вбежал на сцену. Велел расстелить по середине сцены ковер. Надел шляпу, взял у меня из рук плащ. Расправил его, перекинул через правую руку. Изящным жестом левой руки взял верхнюю часть плаща и отвел левую руку, в сторону, но не очень широко, {437} так что вся нижняя часть плаща спадала у левой ноги. Правую руку положил на плащ и двумя руками раскинул его веером перед собой у своих ног. Плащ лежал красиво и свободно (рис. на [стр. 432](#_page432)).

Потом правой рукой собрал верхнюю часть плаща, перекинул его через правое плечо, и так, придерживая, пошел по сцене плавной походкой, делая восьмерку и поворачиваясь к зрителю то лицом, то спиной (рис. 1).



Рис. 1

Когда пришел на прежнее, исходное место, снова взял плащ в левую руку, снова веером раскинул около ног, взметнул его в правую сторону, затем через левое плечо и голову, и завязал у горла. Повернувшись, пошел в глубь сцены. Плащ расстилался за ним сзади, закрывая его со спины и стелясь длинным шлейфом по полу (рис. 2).



Рис. 2

Походив, он снова вернулся на середину сцены в исходное положение. Потом выпрямился, вытянулся, правой рукой быстрым движением перекинул правый край плаща через левое плечо и, гордо откинув голову, грозно посмотрел в зрительный зал (рис. 3).



Рис. 3

Затем правой рукой откинул с левого плеча край плаща, тут же перекинул этот край через правую руку и, чуть пригнув голову, быстро ушел в левую кулису (рис. 4). Раздались аплодисменты.



Рис. 4

Видимо, аплодисменты взбодрили Мастера. Он быстро выбежал на сцену, вытянув правую руку и держа в ней край плаща. Вся фигура его была закрыта в профиль от зрителя плащом, а левый край плаща трепетал от быстрого бега и стелился по полу. Было впечатление, что пролетает птица с черным крылом (рис. 5).



Рис. 5

Потом он повернулся в зрительный зал лицом и, припав на одно колено, правой рукой, не опуская плаща, закрыл склоненную голову (рис. 6). Мы зааплодировали еще больше.



Рис. 6

Тогда Мейерхольд снял плащ и, передавая его мне, сказал:

— Ну, теперь попробуйте, Марусенька, вы.

Я готова была сквозь землю провалиться.

— Я… завтра… Сейчас не смогу… Боюсь… У меня ничего не выйдет. Но я обязательно… буду… Я потренируюсь сначала… — лепетала я.

— Надо пробовать, все выйдет. Все получится. Обязательно получится. — И потрепал меня по плечу.

{438} И я стала пробовать. А потом и на репетициях и в спектаклях так радостно было владеть плащом. И как, бывало, его ни перекину, — он все меня слушался.

Многие сцены уже были размечены с Райх. Но Зинаида Николаевна проболела гриппом три недели. Все это время я репетировала роль Елены Гончаровой.

Вспоминается один момент в сцене с флейтой. Все шло так, как было намечено. Елена Гончарова на диспуте отвечает на вопросы зрителей, и вот ей нужно в костюме Гамлета (диспут идет сразу после спектакля, она не переоделась и не разгримировалась) показать сцену с флейтой. Самый переход к этой сцене Всеволод Эмильевич поставил по-иному, чем это было намечено раньше. Он сбросил пиджак и прибежал на сцену.

— Ну‑ка поставьте здесь что-нибудь.

Рабочие забегали. Под рукой ничего не было.

— Ну поставьте здесь куб.

Но и куба не оказалось.

— Ну поставьте табуретку.

Поставили табуретку.

— Дайте мне плащ и шляпу.

Всеволод Эмильевич надел шляпу, прыгнул на табуретку и повернулся спиной к зрителю. Так как плащ был очень длинный, закрывал табуретку и почти доставал до полу, получалось впечатление, что в глубине сцены стоит огромная фигура, закутанная в плащ. Потом он быстро повернулся лицом в зрительный зал. Правой рукой взял шляпу за поля и метнул ее вправо от себя, затем, занеся правую руку через голову, сорвал плащ и бросил его влево. Чуть присев, мягко, бесшумно спрыгнул, подался немножко вперед и протянул руку за флейтой. Так начиналась эта сцена. Дальше шло, как было ранее намечено.

Что давал этот новый маленький кусочек? Нужно было отделить театральный показ Гамлета — Гончаровой от сцены диспута, где героиня была несколько смущена вопросами, несколько печальна. Текст самой пьесы и текст Шекспира были даны как бы в двух различных планах.

К сожалению, Райх не приняла этой сцены и играла так, как было поставлено раньше. Всеволод Эмильевич очень был огорчен и просил меня, чтобы я играла так, как он предложил. Мне всегда ставили лестничку с двумя ступеньками, готовили шляпу и плащ.

… В финальной сцене спектакля Елена Гончарова появляется на демонстрации безработных в Париже. В нее стреляет белый эмигрант Дима Кизеветтер. Гончарова в центре сцены, лицом к зрительному залу, среди безработных. Ее убийца — от зрителя слева, у портала. Справа, несколько в глубине, стенной фонтанчик с небольшой струей воды. Когда звучал выстрел и пуля попадала в Елену Гончарову, она вся напрягалась, несколько вырастала и замирала на какое-то мгновение. Всеволод Эмильевич добивался здесь четкой фиксации. Потом, как будто совсем здоровый человек, Елена пробегала к фонтанчику, чтобы освежить голову, окунала ее в резервуар фонтана и возвращалась с мокрой головой на просцениум. Елена слабела, пошатывалась. Ее подхватывали безработные. Она силилась выпрямиться. Выпрямлялась. Делала несколько шагов и опять падала. Ее снова подхватывали. Она совсем слабела. {439} Ее тихо, тихо опускали на пол. Лежа на левом боку, лицом к зрителям, она легко откидывала голову — и конец.

Эта сцена помнится мне очень ясно.

Всеволод Эмильевич требовал легкости, грациозности, жизнеутверждения. Нам же, З. Н. Райх и мне, казалось, что, умирая, нужно страдать. Всеволод Эмильевич покрикивал из зрительного зала: «Жизнь, жизнь нужно играть, она (Елена Гончарова) сейчас легкая, стремительная, это — живой благоуханный цветок, который будет растоптан сапогом».

Он вбежал на сцену и стал играть сам. Он не боялся падать с размаху, а актерам, игравшим безработных, которым страшновато было держать его, он, лежа у них на руках, ободряюще говорил: «Держите, держите! Ну, ну, увереннее, смелее подхватывайте и держите».

Помню еще, как Всеволод Эмильевич легко, бесшумно бежал к фонтанчику, окунал голову и прибегал на просцениум. В последний раз, когда его уже опускали на пол, правая его рука поднималась, немного держалась в воздухе и потом беспомощно падала. И, уже лежа на полу, он приподнимал голову. Голова безжизненно никла сначала на грудь, а затем на бок. Это было так выразительно, так верно!

Были в человеческом характере Всеволода Эмильевича большие странности и чудачества. Это особенно проявлялось в разгар творческой работы. Тогда он бывал весь захвачен своими мыслями, мечтами, фантазиями, и ему нельзя было мешать расспросами, это его сбивало. Если кто-то все-таки не учитывал его внутренней сосредоточенности и спрашивал о чем-либо, он отвечал скороговоркой: «Не знаю, не знаю, спросите у Лойтера» (Н. Б. Лойтер в то время был режиссером-лаборантом нашего театра). Этот ответ, повторявшийся довольно часто, стал у нас ходячей фразой: когда кто-нибудь спрашивал у другого, например: «Ты пойдешь сегодня в театр?», тот ему отвечал (так же скороговоркой): «Не знаю, не знаю, спроси у Лойтера».

Однажды на репетиции «Дамы с камелиями» Всеволод Эмильевич был очень сердит: не так поставили выгородку на сцене для репетиции. Всеволод Эмильевич кричал на помрежа И. Д. Мехамеда и выговаривал ему свое неудовольствие. Его выговор закончился выкриком: «А кто, кто виноват?» На сцене была клетка с говорящим попугаем. И вдруг попугай громко сказал: «Мехамед!» — Все захохотали. Всеволод Эмильевич тоже рассмеялся. Повеселел и приунывший Мехамед.

Особенно раздражителен бывал Всеволод Эмильевич, когда бросал курить; это ему никогда не удавалось.

Однажды утром он пришел в театр на репетицию «Бани» и сказал, что больше не будет бегать на сцену, что после репетиции он бывает, как взмыленная лошадь, на которой воду возили, что он теперь доктор искусств, магистр, будет сидеть за режиссерским столом, пусть ему поставят лампу под зеленым абажуром и дадут рупор, он будет делать свои указания в рупор и не напрягать свой голос до хрипоты.

И вот, на стулья в партере привязали деревянные щиты, на щитах установили стол, поставили лампу и положили рупор. Всеволод Эмильевич взгромоздился на щиты, сел за стол и говорил в рупор: «Актер такой-то переходит направо, актриса такая-то выходит на два шага вперед, {440} а этот актер идет налево». Но долго так не продолжалось. Не прошло и часа, как мы услышали грохот — это Всеволод Эмильевич бежал по щиту, спрыгнул с него в зрительный зал и взбежал на сцену. Оказывается, Райх принесла ему пачку папирос «Казбек», и он закурил.

И еще факт, рисующий крайности, быстрые переходы Всеволода Эмильевича от раздражения к веселости.

Шла репетиция «Списка благодеяний» не на сцене, а в репетиционной комнате наверху. Вдруг открылась дверь и вбежала полная деревенская женщина с выкриком: «Где здесь Меринхольд?» — Мы все остолбенели. Всеволод Эмильевич сказал. — «Я — Мейерхольд. А что?» — Женщина стала громко, горячо жаловаться, что ее дочь не приняли в наше театральное училище, что ее дочь такая способная — и поет, и танцует, ехала в Москву издалека, это несправедливо, обидно, что ее не приняли. Всеволод Эмильевич стал успокаивать и выпроваживать женщину. Он говорил: «Там, на первом этаже, внизу, канцелярия, там заведующий школой товарищ Яковлев, он вам все объяснит, а я не распоряжаюсь этими делами». Наконец ее выпроводили. И вот тогда Всеволод Эмильевич вскипел. Он кричал, что сидит на пороховой бочке, что любой человек с улицы может ворваться не только на репетицию, а прямо на сцену, когда идет спектакль, что это не случайность, это нарочно кто-то подстраивает. Это — обструкция.

А потом затих, почесал затылок и сказал: «Почему же мы не приняли ее дочку? Ведь если дочка обладает темпераментом мамаши, значит, она способная и ее нужно было принять».

Удивительный был человек Всеволод Эмильевич Мейерхольд! Мы боялись его и любили. Он бывал суровым с нами, своими учениками, а иногда наивным, как дитя. У него был характер своеобразный, сложный, как и его творчество, сложное и многогранное.

## **{****441}** Н. Боголюбов Революционная действительность

В 1923 году был объявлен прием в Государственные театральные мастерские п/р Вс. Мейерхольда (ГЭКТЕМАС). В Москву съехалась молодежь из разных городов Советского Союза.

Когда мы пришли к Мейерхольду, он заявил, что профессиональный театр не нужен, что мы должны играть в самодеятельности. Поднялся шум, начались споры. Всеволод Эмильевич, улыбаясь, сказал: «Ну раз вы хотите, давайте работать, учиться…» Это был своего рода «возбудитель» для молодежи. Мейерхольд хотел раззадорить нас.

Очень много спорят о формализме Мейерхольда, но когда мы работали с ним, мы этого не замечали и не чувствовали. Мейерхольд говорил об условном театре, но это должен был быть театр такого внутреннего содержания, такой силы, который захватывает, потрясает зрителя.

Почему в первый период в театре Мейерхольда вместо декораций были конструкции и прозодежда? Это был эксперимент. Мейерхольд говорил: нужен новый актер, такой мастер, чтоб он, играя ту или иную роль в прозодежде, заставил зрителя поверить в то, что он Отелло. Речь шла о высоком мастерстве, о высокой технике актера.

Посмотрите, говорил он, вот играют дети, строят корабль, дом, может быть, совсем не похожие на натуральные, но они верят в то, что это корабль, дом и т. д. Эта детская игра, *вера* в невероятное, но возможное, должна быть у актера, причем вера убедительная, чтобы зритель поверил актеру, чтобы он был увлечен, захвачен.

Например, в «Лесе» Островского на сцене был мост, изображавший дорогу. Эта дорога не была выдумана Мейерхольдом. Она есть в пьесе Островского, по ней идут актеры — Несчастливцев и Счастливцев. У Мейерхольда на этой дороге действовали они — актеры, а также Петр и Аксюша. Все остальные персонажи действовали внизу, на обычной сценической площадке.

Были в «Лесе» и гигантские шаги или, как их называли, качели. В роли Петра я тоже взлетал на гигантских шагах со словами: «Денек в Казани, другой в Самаре, третий в Саратове — жить, чего душа хочет, дорогого, чтобы для нас не было…» Это не был формальный режиссерский прием: ритм движения усиливал, помогал ярче вскрывать монолог Петра, текст Островского. После этого можно было и без качелей сыграть эту сцену, но уже темперамент требовался не меньший.

В «Командарме» И. Сельвинского тоже была не декорация, а «установка», или «конструкция». Фанерная стена в виде раковины замыкала сцену. От левого портала вверх до правого портала сцены шла лестница, а наверху было окно, где стоял командарм Чуб. На лестнице же располагались бойцы-конники с копьями (первая картина — «Митинг»).

Эта установка преображалась то в одно, то в другое место действия. Мейерхольд часто говорил: «Дайте зрителю пофантазировать вместе с вами, актерами. Зритель ведь тоже не пассивный, а активный участник действия. Пусть у него работает воображение».

{442} Итак, сцена митинга: командиры уговаривают бойцов, разъясняют им, что сейчас нельзя идти в бой на Белоярск — это стратегически опасно, это грозит бессмысленной гибелью многих людей. Но уговоры не действуют на возбужденных бойцов. Я, в роли Чуба, наверху в окне слушаю, наблюдаю, оцениваю настроение массы. Въезжает конармеец Деверин на лошади и призывает идти в бой.

В этот напряженный момент командарм Чуб двигался из окна сверху, чтобы остановить порыв бойцов ради спасения их же жизней. Он медленно спускался по лестнице, произнося свою речь, подходил к Деверину и после слов: «Вот эта алая лента полностью и целиком легенда (снимал ее с себя) и этот наган не менее того… Возьми! На! И веди крутогорьем и рвами» — неожиданно для всех стрелял в эпилептика Деверина, убивая его наповал. На репетиции я обратился к Всеволоду Эмильевичу: «А вдруг лошадь, на которой сидит Деверин, будет вести себя беспокойно, шарахнется и сорвет мое выступление». Мейерхольд ответил: «Ты должен так говорить, чтоб лошадь не двинулась».

Еще раньше пьеса «Земля дыбом» была разыграна на конструкции, представлявшей собой мост. Мейерхольд мечтал о народном театре на площади, на заводе, на улице, и одна из причин такого оформления сцены в данном случае крылась именно в стремлении Мейерхольда сыграть спектакль на площади (на мосту).

По той же причине в спектакле «Земля дыбом» на сцену въезжали автомашины, мотоциклы. Это тоже были поиски масштабности театрального представления. В финале через центральный проход зрительного зала из фойе въезжала обитая красной материей автомашина, на которой стояли «комиссары-командиры» в кожаных тужурках. В суровой тишине был слышен только стук мотора, везли убитого героя. Кто не помнит этого момента, когда мать героя — Мариэтта (Т. Каширина) произносила слова: «Сын Ледрю… вернулся!» Эта сцена потрясала.

Школа Мейерхольда, в отличие от других студий, была неразрывно связана с театром, с практикой. Мы все играли самые разнообразные роли, и маленькие и большие. Я, например, в двадцать три года репетировал даже Несчастливцева в «Лесе», а потом и играл. Всеволод Эмильевич говорил мне: «Смотри актеров-трагиков. Смотри Отелло, Макбета, Царя Эдипа и др. Ведь все эти роли играл Несчастливцев. Иначе ты не постигнешь его мир, иначе не сыграешь». Он говорил о Мочалове, Ермоловой, Щепкине, Моисси и других знаменитых актерах, об их игре, об их классическом репертуаре. В работе над спектаклями он приобщал нас к наследию прошлого.

Мейерхольд-педагог обладал талантом вскрывать в любом ученике-актере его лучшие творческие качества. Он стремился к тому, чтобы актер играл и драматические роли, и комические, и трагедийные. Мне привелось играть самые противоположные роли, например, в «Лесе» я играл и Петра и Несчастливцева, в «Горе от ума» Скалозуба, в «Медведе» Чехова — отставного поручика артиллерии Смирнова, в «Борисе Годунове» репетировал Бориса. В советском репертуаре я играл командарма Чуба в пьесе И. Сельвинского «Командарм 2», матроса Бушуева в «Последнем решительном» Вс. Вишневского, инженера Федорова в «Списке благодеяний» Ю. Олеши, старого рабочего Ганцке во «Вступлении» Ю. Германа, и другие.

{443} Мейерхольд на репетициях не только часто выбегал на сцену и показывал. Мы знали такую тишину, такую бережность, такой подсказ «на ухо», который стоит для актера не меньше, чем показ. А главное, Мейерхольд всегда был в творческом состоянии. Мы учились смотреть на него и узнавать, разгадывать его мысли: «Почему он это делает? Почему так, а не иначе? И что за этим скрыто? Какое содержание?» Это давало нам больше, чем лекции, это была творческая практика.

При театре была клубная лаборатория, которая объединяла мейерхольдовцев — руководителей-режиссеров рабочей и красноармейской самодеятельности. Мейерхольдовцы были первыми организаторами, зачинателями «ансамбля песни и пляски». У нас была группа в двенадцать-четырнадцать человек. Мы выступали в матросской форме. Я был ведущим. Мы назывались «Комсомольский ансамбль».

Спорт входил в систему нашего воспитания. Мейерхольдовцы были одними из первых волейболистов. Занимались плаванием, греблей.

Пресловутая «биомеханика», многим коловшая глаза, была не чем иным, как физическим, точнее, психофизическим тренажем для актера.

Мейерхольд учил нас говорить без лишних слов, вроде «значит», «так сказать» и т. п., без лишних междометий, учил четко выражать свои мысли. Вспоминается, как на уроке о «театральных терминах», после таких пояснений Всеволода Эмильевича один товарищ на вопрос: «Что такое павильон?» — вынул игрушечный павильон с занавесками и показал его без слов. Мейерхольд смеялся и был доволен изобретательностью ученика. Всеволод Эмильевич учил нас читать художественную литературу, смотреть в музеях картины, слушать музыку, наблюдать жизнь. Он учил нас этому не в лекциях, а в практической работе, на репетициях. Он говорил о новом актере, актере-трибуне, и постоянно подчеркивал, что вся жизнь актера — это прежде всего познавание, учеба. По его инициативе мы изучали работы Павлова. Мейерхольд любил все новое и принимал к себе молодых дерзающих людей — актеров и драматургов, композиторов и художников, поэтов и музыкантов. Их имена хорошо известны. Теперь это передовые деятели советской культуры.

Создание советского репертуара было в центре внимания Мейерхольда. В этой работе под его руководством мне посчастливилось испытать незабываемые минуты творчества.

Я остановлюсь на двух спектаклях — «Вступление» Ю. Германа и «Последний решительный» Вс. Вишневского, вернее, на двух сценах из этих спектаклей, очень типичных, характерных для режиссерского творчества Мейерхольда.

Вот сцена у Ганцке из «Вступления» Ю. Германа.

Небольшая комната. На первом плане в центре большой сундук, превращенный в постель, на которой лежит убитый горем старый рабочий, социал-демократ Ганцке. Лежит на спине, руки раскинуты, голова на большой белой подушке. Его освещает фонарь-прожектор. За стеной умерший сын. Скоро похороны, на сцене родственники, знакомые, близкие. Ганцке беден. Ему приносят манишку, сюртук, цилиндр, медленно приподнимают его на постели. Он сидит спиной, его одевают. Все говорят тихо, он молчит, ничего не слышит, не видит. Он в горе, в забытьи… Его поднимают, ставят к стене, поворачивают лицом к зрителю, подносят {444} зеркало. Все восхищаются, до чего достойный вид у Ганцке в этом костюме. «Он похож на господина… И никому не придет в голову, что все это с чужого плеча».

— Пауль, дружище! Посмотри на себя в зеркало, ну посмотри, посмотри…

Вдруг яркий луч фонаря освещает зеркало, в котором отражается бледное, застывшее лицо Ганцке. Он открывает глаза полные слез и видит себя в зеркале, в сюртуке, в цилиндре, в парадной одежде… «Зачем? — спрашивает он тихо. — Зачем вы все это на меня надели? Зачем? Там умер мой сын, а вы… надели на меня чужой сюртук и думаете… все в порядке… Зачем? Мне страшно жить и знать, что работы нет, что сын умер… Что закона нельзя найти. А я хочу работать! Я не могу не работать, у меня… крепкие руки!»

Он сбрасывает с себя цилиндр, сюртук, манишку, все облачение. Расстегивает ворот рубашки. Ему душно, дурно. Его поддерживают близкие. Дрожащая рука гостя наливает из графина воду. Стук стакана о графин. Ганцке отталкивает стакан и гневно говорит:

— Ничего не осталось! Я не протяну вам руки, г‑н Пфээк… Я разожгу костер над могилой моего сына. Пускай вас окутает пламя, как ртутные пары окутали моего сына. Самая сильная болезнь — чума! Пусть вы умрете от нее, как умер мой сын!

После спектакля Мейерхольд делал замечания исполнителям. Так, однажды он сказал про эту сцену: «Вот сегодня хорошо играл, не страдал, а бунтовал и ненавидел Пфээка. Это правильно — это то, что здесь нужно. Пусть зритель переживает за тебя, сочувствует твоему порыву, бунту. А то ему, зрителю, нечего будет делать. Не надо истерики. Там, где на сцене ревут, это не искусство, а вот, когда появляется в глазах только слезинка, — это большое чувство, это искусство… Это действует глубже, сильнее».

В заключение о спектакле «Последний решительный».

Группа актеров пригласила Вс. Вишневского в театр на свидание с Мейерхольдом. Результатом этой встречи явились первые наброски пьесы «Последний решительный». Автор работал над ней и заканчивал ее параллельно с репетициями.

Во время Отечественной войны, в 1943 году, меня встретил на площади Восстания Вс. Вишневский и, говоря о героическом подвиге панфиловцев под Москвой, сказал:

— А ведь восемнадцать лет назад мы предугадали эту тему, этот подвиг в «Последнем решительном».

У нас в спектакле, в эпизоде «Застава № 6», тоже героически погибали двадцать семь человек.

Последним умирал моряк Бушуев. Мейерхольд поручил эту роль мне. Вс. Вишневский говорил: «Этот моряк умирает последний, с сознанием того, что 27 человек погибли, а остаются миллионы, которые победят. Он пишет эти цифры на стене мелом, истекая кровью».

Мейерхольд попросил принести на репетицию школьную черную доску и мел. Он встал на колени перед доской, спиной к нам и, стараясь подняться, держась левой рукой за доску, стал писать 162 000 000. Передавая мне мел, сказал: «Продолжай — минус 27, потом подведи черту — остается 161 999 973».

{445} У актера была задача: силы оставляют моряка, но он борется, встает и падает, встает и падает, и наконец ему удается написать. Он преодолел боль, написал и, счастливый, садится к доске спиной. Потом выползает на авансцену, к зрителям, и говорит: «Прощайте, дорогие товарищи! Мы, как могли, а вы не сдавайтесь. Последний решительный! Вставайте!» Моряк Бушуев хотел этим сказать, что народ силен и встанет на защиту Родины как один. Нас миллионы и мы победим.

Эта пантомима без слов, вычисление на доске — целая гамма физических действий. Борьба за каждую цифру была построена как музыкальное произведение. Различные ритмы выражали усилие воли Бушуева — его борьбу: жизнь или смерть? Надо было показать не страдание моряка Бушуева, а его героизм, его волю и веру в народную силу. Бушуев счастлив, что выполнил свой долг: «Нас много… живых и сильных… Какое дело, убиты братки, другие, живые, пойдут, вся страна». И на призыв смертельно раненного краснофлотца Бушуева: «Вставайте!» — весь зал вставал, чувствуя боль и гордость за погибших. Бушуев с улыбкой закрывал глаза и умирал.

Итак, вместо стены была доска, однако зритель верил в правду происходящего, несмотря на условность. Верил в правду, которая его потрясала, потому что в этой сцене, выражавшей патриотизм советского воина, советского человека, была заключена глубокая реалистическая действительность.

Мейерхольд — это и драма, и музыка, и комедия, и едкая сатира, и буффонада, и трагикомедия, и высокая трагедия!

Я вспоминаю слова одного критика, который сказал «Мейерхольд — это университет для нас».

Долгие годы имя Мейерхольда было предано забвению. О нем молчали. А если вспоминали, то только о его ошибках, действительных и вымышленных. Необходимо сказать правду о Мейерхольде, и говорить не только о его ошибках, но и обо всем, что было хорошего, полезного в его работе, — о высоких идейных и художественных ценностях его творчества.

## **{****446}** Юрий Герман Рождение чуда

Было мне тогда немногим больше двадцати одного года, из которых девятнадцать я прожил в провинции. И вот я в Москве, в душном коридорчике театра имени Вс. Мейерхольда, стою перед *самим* Мейерхольдом. Помню, мне было жарко, жутко и совестно и испытывал я такое чувство, что произошла ошибка, театр вызвал не того человека, сейчас все, слава богу, выяснится, меня выгонят в толчки, и это самое лучшее.

— Вы написали великолепный роман, — слушал я, словно сквозь шум водопада: — великолепный роман, да, почти шедевр…

Вот оно — «почти». Сейчас меня выгонят. Кому нужны «почти» шедевры?

— И Горький, — зорко взглянув на меня спросил Мейерхольд, — Горький печатно похвалил вас, не так ли?

— Печатно, да, — с тоской ответил я. — Но мне он ругал книгу…

— Несправедливо?

— Почему же несправедливо? Правильно ругал!

— Во всяком случае, все, что касается Лондона, у вас превосходно…

{447} — Нет у меня никакого Лондона, — угрюмо пробормотал я: — У меня описан Китай, а потом Германия — Берлин…

Мейерхольд кинул:

— Да, да, Берлин, я спутал… (Вот оно — сейчас меня выгонят!)

— Действительно, Берлин и этот толстяк-инженер. Послушайте, напишите-ка нам пьесу про вашего инженера. Это может быть очень интересно. Китай — Берлин — СССР. Сядьте и напишите…

Все плыло перед моими глазами: Всеволод Эмильевич предлагал мне написать пьесу. Пьесу для того самого театра, спектакли которого я смотрел по десять раз кряду. Пьесу для Мейерхольда. Для Ильинского, Гарина, Мартинсона, Зайчикова. А еще совсем недавно я не мог пробраться даже на галерку…

С отчаянием погибающего я решительно произнес:

— Не умею, Всеволод Эмильевич! Я никогда не писал пьес. Я не смогу.

— Никто не может, однако же пишут, и мы даже ставим…

Удивительные его глаза холодно и строго смотрели на меня. Только много позже я разгадал это особое выражение его взгляда — извиняюще-презрительное: все бездарное, вялое, неэнергичное он презирал и не скрывал этого. Так же как презирал робость, лень, неверие в свои силы, наигранную скромность. На наглецов и нахалов умел искренне и весело удивляться, но определял их сразу. Про одного такого даже сказал не без восхищения:

— Ах ты какой! Я чуть-чуть не поверил ему!

Разговор о пьесе продолжался в кабинете Мейерхольда. И по сей день я не помню, какая там стояла мебель, наверное, потому, что все здесь было заполнено личностью Мейерхольда. Он заслонял собой все, он всегда захватывал мое внимание полностью, у меня не хватало сил оторваться от него ни на секунду.

Иногда впоследствии он меня спрашивал:

— Чего уставился?

Я не отвечал: не мог же я сказать, что смотрю, как он держит в своей необыкновенно красивой руке сигару, как дирижирует стаканом горячего молока.

И нынче он спросил:

— Что смотрите? Все просто: по вашему роману вам напишут сценарий, по сценарию вы напишете свою пьесу.

— А разве так бывает? — не слишком умно осведомился я.

Мейерхольд и сам не знал. Позвали — знающего. Тот сказал, что если Всеволод Эмильевич хочет, то можно и так. Этот знающий ко всему привык. Еще не то он видел за свою прикомандированную к этому театру жизнь.

Сценарий был написан быстро и редкостно плохо. Но я не смел сопротивляться, не смел возражать, даже порассуждать не решился. Мне «придали» режиссера и художника, и мы втроем уехали под Кинешму в дом отдыха Малого театра, расположенный в бывшем имении драматурга А. Н. Островского.

Мейерхольд отбыл за границу, кажется, в Париж.

В пьесе оказалось более трехсот страниц убористого текста.

{448} Режиссура театра бодро смарала полтораста, а оставшееся превратила в спектакль, который Всеволод Эмильевич, вернувшись из-за границы, смотрел до рассвета.

Мейерхольд все увиденное им *запретил* и ушел. Меня, драматурга, он как бы даже и не приметил за всю ту кошмарную ночь. В «Национале» я повалился на кровать. Вот она развязка. Ну что ж, я предупреждал!

Зазвонил телефон.

— Ну? — осведомился Мейерхольд.

«Сейчас скажет, что меня будут судить, — вяло подумал я: — Вообще есть за что!»

— Худо тебе?

— Плоховато! — сознался я.

— Гвардейские офицеры в старой армии в твоем положении застреливались, — со смешком произнес Мейерхольд: — Ты читал об этом?

Тут я разорался. Он не давил сейчас меня своим присутствием — этот человек. Я не видел его и не боялся. Пусть швырнет трубку, а я с первым же поездом уеду в свой Ленинград. И вообще все было кончено, кончено навсегда. Я заявил, что сценарий — дрянь, что вся затея — халтура, что нынешний просмотр логическое завершение нелепого замысла. Потом я выдохся и замолчал. С меня лил пот.

— А еще что? — спросил Мейерхольд.

— Ничего! — буркнул я: — Посплю и уеду.

И тут Мейерхольд сыграл спектакль. Но боже, как это было грандиозно, этот удивительный театр для троих в седьмом часу утра. Третьей была Зинаида Николаевна Райх. Держа трубку у рта, так, чтобы я все слышал, он сказал Райх с непередаваемой интонацией отчаяния:

— Понимаешь, ему, оказывается, не понравился сценарий с самого начала. Но он не решился мне об этом сказать.

Наступила пауза.

И вновь я услышал голос Мейерхольда:

— Произошло трагическое насилие над его *творческой индивидуальностью*. Ты только вникни в эту бездну, Зина, пойми эту трусость заячьей молодости, это отсутствие собственного мнения, это…

— Не так! — заорал я.

Но он не слышал. Он говорил:

— А теперь мы пропали. Мы не получим пьесу о том, что так нас с тобой радовало в его книге, зритель не увидит этих немецких безработных инженеров, не увидит смерть Нунбаха, не увидит…

Спектакль продолжался долго. К финалу его я почувствовал себя виноватым во всем. И почувствовал еще то, что необходимо чувствовать литератору во время работы: дело его — нужное дело. В этом деле действительно заинтересованы.

— Выспись! — сказал Мейерхольд: — Завтра начнем все с самого начала. В этой пьесе мы *с тобой* покажем унижение человека рабским трудом и смысл труда, когда труд служит обществу. Это будет грандиозно.

Сердце мое билось. *Мы* с тобой! Я с самим Мейерхольдом!

— Это будет спектакль о труде, как о смысле человеческой жизни! — {449} гремел в трубке голос: — Сильный и не работающий — обречен на смерть, ты понимаешь? Я знаю Европу. Мы их отхлестаем — эту сволочь, не понимающую грандиозного значения осмысленного труда… И совсем неожиданное заключение:

— Обедать с завтрашнего дня станешь у меня. Не принесешь кусочек пьесы — не будет тебе никакого обеда.

— Хорошо! — сказал я тихо: — Спасибо!

Повелось так: перед обедом я читал ему написанное. За обедом, сунув уголок салфетки за воротничок, Мейерхольд рассказывал Райх то, что я написал. Ее спокойные, прекрасные глаза мерцали. Удивительно, как умела слушать эта необыкновенная женщина. Я давился супом, ничего подобного тому, что рассказывал Мейерхольд у меня и в помине не было. То, что писал я, было исполнено благих намерений, но беспомощно, пресно, дурно. То, что рассказывал и иногда показывал Мейерхольд, было всегда *талантливо*. Разумеется, это были еще лохмотья, клочки, иногда скороговорка и невнятица, но не восхищаться этим было невозможно.

После обеда, прихлебывая кофе, Мейерхольд спрашивал со значением в голосе:

— *Все* понял?

Я догадывался, что означал этот вопрос: «Напиши, как я рассказывал, и все получится. Понял, как я рассказывал?»

Ночами я по нескольку раз просыпался: «Понял?» Конечно, ничего не понял!

Прекрасные, сильные, мощные образы выплывали ко мне из небытия. Он мне так зримо показал их, но сил у меня не хватало перенести его могучую фантазию в слова, в поступки, в действия. Я видел руку — воздетую величественно и грозно, кисть, сжимающуюся в кулак, но это был жест Мейерхольда, он не умещался в мои юношеские еще представления о жизни, в мою неопытность, в мое незнание основ ремесла драматурга…

Вечерами он *приказал* мне ходить в театр. Естественно, я признавал только его театр.

Увидев меня в шестой раз на «Великодушном рогоносце», Мейерхольд сказал:

— Ты мне что-то тут примелькался.

И шепотом посоветовал:

— Сходи в МХАТ.

— Куда? — с испугом спросил я.

— В Художественный. Только никому не говори, что я тебя послал.

— А что там посмотреть?

— Все! — со своим характерным смешком сказал Мейерхольд. — А начни с Чехова.

Утром на репетиции он ругался:

— Развели мхатовщину, смотреть невозможно. Кто вас научил этим отвратительным паузам?

В тот же день молодому и хитренькому артисту, который объяснил свою беспомощность на сцене тем, что не желает «подчиняться мхатовским канонам», Мейерхольд с ужасающей жесткостью крикнул:

— Бездарность! Не смейте о МХАТ говорить! Вон отсюда!

{450} Жить мне было необыкновенно интересно: я писал, подолгу видался с Мейерхольдом, читал то, что он приказывал, смотрел в театре то, что он считал нужным. Иногда он показывал мне оттиски гравюр, неожиданно сердился:

— Долдон! Ничего не понимаешь…

Однажды я достал бутылку «дефицитного», как тогда говорилось, мозельвейна. Мейерхольд сел в кресло, велел мне самому отыскать в горке соответствующие вину фужеры. Открыв бутылку, я красиво налил немножко себе, потом ему, потом себе до краев. Мейерхольд, как мне показалось, с восторгом смотрел на мое священнодействие. Потом шепотом спросил:

— Кто тебя этому научил?

— Официант в «Национале», — с чувством собственного достоинства ответил я. — Там такой есть старичок — Егор Фомич.

— Никогда ничему у официантов не учись, — сказал мне тем же таинственным шепотом Мейерхольд: — Ни‑че‑му!

Галстуков я в ту пору принципиально не носил, расхаживал в коричневых сапогах, в галифе, косоворотке и пиджаке. Как-то Мейерхольды повезли меня на прием в турецкое посольство. Там меня от них оттерло какое-то турецкое должностное лицо, и я оказался в низкой комнате, где шоферы дипломатов, аккредитованных в Москве, играли в домино и пили из маленьких чашечек кофе. Было накурено, весело и шумно.

Минут через сорок пришел Мейерхольд, жалостно посмотрел на меня и произнес:

— Зинаида Николаевна сказала, что это из-за твоих боярских сапог тебя не пустили. Ты не огорчайся только. В следующий раз Зина тебя в театральном гардеробе приоденет.

Шоферы всех дипломатических представительств с грохотом забивали «козла». Мейерхольд потянул к себе чашечку кофе, пригубил и, внимательно оглядевшись, сказал:

— А здесь куда лучше, чем наверху. В следующий раз надену боярские сапоги и пусть меня ототрут. Кофе то же, а люди симпатичные. Ох, они, наверно, порассказать могут…

Долго, жадно вглядывался во все и во всех, словно вбирая и запоминая живописные группы людей, и неожиданно со сладким кряхтением произнес:

— Как интересно! Ах, как интересно! Ай‑ай‑ай!

Эту прекрасную жадность художника я не раз замечал в нем: нужно было видеть, как он вдруг останавливался возле дома в Брюсовском, или на улице Горького, или в Охотном и, вглядываясь в нечто, только ему видимое, только им замеченное, восхищался, вбирая в себя и *никому не показывая* эту свою внезапно приобретенную личную *собственность*.

Что это было?

Освещение?

Человек?

Красота или уродство?

— Как интересно! Ах, как интересно! Ай‑ай‑ай!

И сейчас мне слышится эта интонация.

{451} Насколько мне известно, у него не велись режиссерские записные книжки с пронумерованными или алфавитными наблюдениями. Его память была безмерно богата воспоминаниями, кусками жизни, пейзажами, светом, цветом. Его выдумка была беспредельна, хозяйство — неистощимо. И так же безмерно был он щедр, как и строг. Уже когда репетировалось мое «Вступление», он придумывал десятки подлинно гениальных кусочков решений в том или ином эпизоде, ставил их. Всегда полный народом театральный зал устраивал овацию за овацией, но Мейерхольд вдруг раздражался и говорил:

— Все убрать! Цирк, а не театр! Хлопают, словно ученым лошадям, после каждого номера!

Он любил и умел, разумеется, показывать артистам. Он *показывал* женщин, старух, юношей, показывал чопорного немца и пьяного немца, показывал, как негр поет, и негр-артист с восторгом смотрел на мейерхольдовский показ, потому что гений Мейерхольда увидел то в национальной культуре негритянского пения, что сам негр уже растерял на эстрадах мира. Но если его, Мейерхольда, слепо копировали, он приходил в бешенство. Он требовал, чтобы тот артистический индивидуум, *которому* он показывал основу его образа, создал некий новый сплав — из своего я и того точного рисунка, который преподал ему Мейерхольд. Всеволод Эмильевич не просто показывал — он *видел* в том, которому показывал, некое новое чудо.

К сожалению, это чудо далеко не всегда удавалось.

Однажды он сказал скорбно:

— Старею, а сколько сил уходит даром.

И, правда, даром: мне одному весь вечер он рассказывал, как поставит в новом своем театре «Бориса Годунова». Рассказывал он, разумеется, не лично мне — просто я, как говорится, под руку попался. Но ничего я потом не записал.

Мою пьесу он выдумал сам *всю*. Мне не стыдно в этом сознаться, я счастлив, что это так. И ему я не раз говорил об этом. Он посмеивался, а однажды спросил раздраженно:

— Ты что хочешь? Чтобы на афише было написано Мейерхольд и Герман? Или Герман и Мейерхольд? Ты меня, старика, поддержать хочешь, что ли?

И крикнул:

— Зина, выгони его из дому!

Вот как он выдумывал.

… В эпизоде похорон сына старого рабочего Ганцке, которого прекрасно играл Боголюбов, старика одевают на церемонию: крахмальная манишка, черный галстук, цилиндр.

Но Мейерхольд придумал свое знаменитое зеркало. В руке раздавленного горем старика — большое зеркало: он оглядывает себя. Зеркало дрожит — меловое лицо, прорезанное морщинами, в дрожащем, высветленном прожекторами зеркале вызывало стон в зрительном зале. Горе мгновенно пронизывало нестерпимой болью сердца всех людей в зале и превращало их из зрителей в участников предстоящей трагической церемонии. Стон сменялся ревом возмущения. Зритель не желал больше ни на одну секунду *терпеть* то, что делает с рабочим капиталистический мир.

{452} Это ли не высочайшая задача искусства?

Спившийся безработный, талантливый и умный инженер Нунбах, которого воплотил в жизнь еще совсем молодой тогда Л. Н. Свердлин, проходит в романе длинный и мучительный путь, прежде чем покончить с собой.

Ничего у меня не выходило с эпизодом под названием «Горький миндаль». В этом эпизоде Нунбах в кабинете за лабораторией моего главного героя Кельберга принимал цианистый калий, который, как известно, пахнет горьким миндалем.

Была глубокая ночь, когда все в очередной раз поняли, что эпизод не вышел. Свердлину нечего было играть.

Мейерхольд пил молоко, курил, потом поднялся и ушел на сцену.

Сначала рабочие выкатили рояль.

Потом Всеволод Эмильевич поставил на полированную черную крышку рояля узкую, очень высокую хрустальную вазу и опять надолго исчез. Рабочие в это время принесли большое облезлое кресло и кусок серебряной парчи.

В зале все затихли.

Мы присутствовали, понимая это, при рождении чуда в искусстве.

Вернулся Мейерхольд, вставил в вазу странный большой кактус, слепленный из станиоля. И в подсвечники рояля он вставил две свечи. Третья была на маленьком столике — возле кресла. Попыхивая сигарой, Мейерхольд долго закрывал кресло серебряной парчой. Три свечи уже горели. Красивейший из всех известных мне на земле людей медленно и гордо оглядывал то, что создал тут своими руками.

В зале было так тихо, словно все ушли.

Но не ушел, конечно, никто.

Три свечи горели на сцене. Огоньки их отражались в черном лаке рояля. Парча, хрусталь и серебро — все вместе создало простую, лаконичную и чудовищно безжалостную картину смерти.

— Ты можешь тут умереть, Лева? — спросил Мейерхольд со сцены в темноту зала.

— Да! — сдавленным голосом крикнул Свердлин: — Да, спасибо, Всеволод Эмильевич!

— Начали! — приказал Мейерхольд.

Кельберг — Мичурин сел за рояль. Звуки «Лунной сонаты» загремели со сцены. Лев Наумович Свердлин медленно пошел к мерцающему парчой креслу.

— Это — гроб, Лева! — предостерегающе крикнул Мейерхольд.

И мне тогда вдруг подумалось, что именно в эти мгновения два самых крупных человека в истории русского театра — Станиславский и Мейерхольд — возьмут да и пожмут друг другу руки.

Ведь самое-то главное — результат работы.

А ночью, когда я провожал Мейерхольда домой, он угрюмо сказал:

— Вот позвоню Константину Сергеевичу и, набравшись духу, предложу: давайте, знаете… Закроем к черту наши курятники на переучет, убежим на чердак и станем все сначала придумывать.

Спектакль состоялся.

Пьесу очень ругали. Мейерхольда справедливо хвалили. Мне было обидно, но не слишком.

{453} Во время гастролей театра в Ленинграде я пришел к Мейерхольду в гостиницу. Шеф-повар сам принес ему пломбир после обеда — странное сооружение из кубов, пирамид, треугольников, овалов…

— Это что? — брезгливо спросил Мейерхольд.

— Специально для вас, — сказал шеф: — Вы же такое любите… футурист, или как оно…

Вежливо поблагодарив шефа, Всеволод Эмильевич ушел к окну. Он был очень бледен. И произнес едва слышно:

— Какая мерзость! Боже мой, какая мерзость, какая гадость!

Я никогда не видел Мейерхольда в таком состоянии.

А потом Мейерхольд меня бросил. Я больше не был ему нужен, он умел общаться с людьми по-настоящему, только вместе работая с ними. Или, если люди были ему интересны в самом, разумеется, высшем смысле этого слова. А я не был ему больше никак интересен. И, наверное, я слишком его полюбил, может быть, это его раздражало.

Мне хотелось посмотреть «Даму с камелиями» — билетов не было; я позвонил Мейерхольду. Он долго притворялся, что очень рад моему звонку, но пустил меня только в яму оркестра. Я обиделся ужасно, как обижаются только в молодости, и ушел.

Больше я его никогда не видел. И не увижу.

Но когда я пишу сценарий, или повесть, или роман, те удивительные месяцы моей молодости вновь оживают передо мною. За эти месяцы близости к Мейерхольду я очень многое понял, как мне кажется. И если в работе моей что-то удается, я знаю, не без тех давно миновавших дней. Если же нет — значит, дней этих было слишком мало.

## **{****454}** Л. Свердлин Незабываемый урок

В чем состоит чудо режиссерского искусства? Почему одна и та же пьеса, поставленная разными режиссерами, звучит в каждом случае по-иному?

Почему произведение, написанное драматургом, неожиданно приобретает новый смысл, иногда даже более значительный, чем у автора, который и не подозревает, какие возможности заложены в его пьесе?

Бывает, что режиссер берет даже хорошую пьесу, правильно распределяет роли, приглашает хорошего художника, композитора, ставит актеров в удобные мизансцены, а настоящий спектакль все равно не получается. Подлинное произведение искусства родится только тогда, когда художник — будь то режиссер, актер, живописец, композитор — нашел образ своего произведения.

Вот таким режиссером-художником, который умел найти *образ спектакля*, был мой учитель Всеволод Эмильевич Мейерхольд. И в каждом отдельном случае он искал новые, своеобразные приемы художественного воплощения своего замысла.

Среди многих работ Мейерхольда, которые мне пришлось наблюдать и в которых пришлось участвовать, мне ярко запомнился один наглядный урок, сыгравший особую роль в моем личном актерском пути.

В 1932 году в театре имени Вс. Мейерхольда репетировалась пьеса молодого писателя Юрия Германа «Вступление». Ставил ее не Мейерхольд, а один из очередных режиссеров. Мне была поручена роль фабриканта Алоизия Пфээка. До того, хотя я работал в театре десять лет, мне в основном приходилось играть небольшие, часто эпизодические роли. А теперь получил одну из главных в пьесе. Я старался вовсю, радуясь, что буду играть большую роль.

Наступил день показа подготовленного спектакля Всеволоду Эмильевичу. После репетиции Мейерхольд не сделал ни одного замечания и назначил беседу с участниками спектакля на следующий день.

{455} Как сейчас, помню, мы все собрались на сцене вокруг длинного стола. Всеволод Эмильевич без всякого предисловия сказал, обращаясь ко мне: «Положи роль на стол». Я оторопел, пытался что-то возражать: «Как?.. Почему?..» Всеволод Эмильевич повторил: «Положи роль на стол». Я подчинился. Затем он обратился к исполнителю роли инженера Нунбаха: «Положи свою роль на стол». То же недоумение, растерянность актера и твердый приказ Мейерхольда: «Положи роль на стол». Так повторилось еще с рядом исполнителей. Мейерхольд начал с того, что изменил распределение ролей, и затем сказал: «А теперь мы начнем работать. Пфээка будет играть Старковский, Гуго Нунбаха — Свердлин».

После большой роли Пфээка, которую я с таким увлечением репетировал, мне дали два листика. Я был разочарован и даже обижен. Что тут играть?

Гуго Нунбах участвует лишь в одной сцене. Действие пьесы происходит в начале 30‑х годов, в период экономического упадка на Западе. В Берлине, в кабинете ресторана, собираются бывшие друзья — студенты, теперь — адвокаты, инженеры, промышленники. У каждого из них своя судьба, своя биография. Одни как-то пытаются удержаться на поверхности, приспособиться к жестоким законам общества, в котором они существуют. Другие переживают тяжелый кризис сознания, ищут выхода из противоречий действительности. Среди них безработный инженер Нунбах, который лишен возможности заниматься творческим трудом и вынужден торговать порнографическими открытками.

Первоначально пьеса ставилась как бытовая драма с элементами сатиры на немецкую буржуазию. Роль Нунбаха была сделана предыдущим исполнителем в острой гротескной манере. Мне она казалась совершенно неинтересной. Я пытался высказать это Всеволоду Эмильевичу. Он только сказал: «Возьми роль и прочти внимательно. А завтра мы начнем репетировать».

Я пришел домой, читал вслух текст и был очень взволнован. Я увидел, какие глубокие чувства заложены в образе Нунбаха и как неверно было строить эту роль в плане гротеска. Передо мной открылся совершенно новый образ. На следующий день я явился на репетицию. Мейерхольд говорил, что пьесу нужно решать в плане высокой трагедии, в традициях театра Шекспира. Он считал, что глубочайшая трагедия интеллигента-одиночки в капиталистическом обществе не может быть показана приемами бытового театра. Образ спектакля, вероятно, возник у него уже тогда, когда он смотрел генеральную репетицию. Он сразу понял, в чем заключалась ошибка режиссера и каким способом исправить ее. Он говорил: «Тут нет места ни бытовизму, ни гротеску», — и требовал от исполнителей скупых и точных выразительных средств.

Фантазия Мейерхольда была безгранична и всегда неожиданна. Сцена в ресторане начиналась с того, что действующие лица один за другим входят в кабинет, здороваются, приветствуют друг друга. Так было написано в пьесе.

Так мы играли. Каждый старался, как мог, расцветить свой выход, но этого было недостаточно. Все равно получалось скучно и неинтересно.

Уж очень много выходов, и они однообразны. А играть эти выходы нужно, раз они написаны автором.

{456} И вот Всеволод Эмильевич останавливает репетицию, идет из зрительного зала, от своего режиссерского стола, на сцену и говорит: «Все будет по-иному — никто сюда *не входит*». Актеры спрашивают: «А как же они очутятся здесь?» — «Они все давно пришли, и все пьяные. И решили *играть во входы*».

Он не отменил написанное автором, но предложил нам играть пьяных, которые разыгрывают свои входы: каждый делает вид, будто он входит и его встречают друзья.

И сразу заработала фантазия актеров, сцена приобрела остроту и выразительность, стало интересно и нам, участникам, и многочисленным зрителям, сидевшим в зале. Ведь на репетициях Мастера всегда присутствовали все незанятые в пьесе актеры.

Мейерхольд не особенно любил вести систематические занятия, читать лекции. Но каждая его репетиция, каждая беседа была для актеров целой школой, нет, не школой, а университетом. У него был огромный и широкий круг всевозможных знаний, которыми он постоянно обогащал нас, будоражил нашу творческую фантазию. И потому невозможно было пропустить ни одну из его репетиций.

Во «Вступлении» мне впервые пришлось встретиться с трагедийной ролью. И хотя я чувствовал всю глубину трагедии, переживаемой Нунбахом, я не знал, как подступить к роли, как сделать, чтобы это было выразительно.

Мейерхольд своими артистическими показами, своим неукротимым темпераментом заражал исполнителей.

Мастер задумал нашу сцену как своеобразный «пир во время чумы».

… Люди задыхаются в тисках жесточайшего кризиса. Но они пытаются соблюдать обычный светский тон, пытаются быть веселыми, непринужденными. Фраки, цилиндры, ресторанный блеск, ритм фокстрота. И на фоне всего этого — трагедия безработного Нунбаха, дошедшего до последней степени падения. Фальшивое, напряженное веселье бывших друзей вызывает у него чувство резкого протеста. Они как будто сочувствуют Нунбаху, жалеют его, а ему они ненавистны.

Он честный человек и не может идти на сделку с собственной совестью.

Небритый, в поношенном костюме, пьяный Нунбах в злобе и отчаянии выкрикивает постыдные слова, рекламируя свой товар:

«Внимание, внимание! Шестьдесят два способа любви!.. Помогите безработному инженеру! Последние французские образцы! Цены умеренные! Разложение Парижа! Тайны Монмартра! Почтеннейшая публика!.. Полюбопытствуйте! Любовь по-венгерски! По-мексикански! По-испански! По-итальянски!»

Всеобщее возмущение: «Довольно, довольно! Как тебе не стыдно!» Нунбах почти невменяем: «Я коммерсант! Коммерсантам не бывает стыдно…» Все от него шарахаются. Но его уже ничто не может удержать. В ожесточении он бросает открытки в лицо своим бывшим товарищам. Открытки летят по всей сцене, в сторону зрительного зала.

И затем, как бы растаптывая свой позорный товар, Нунбах в синкопическом ритме, под музыку В. Шебалина, пересекает всю сцену вдоль рампы слева направо и в изнеможении падает на маленький столик у авансцены.

{457} Пригибаясь к земле, низко склоняя трясущуюся голову с седыми вздыбленными волосами, Всеволод Эмильевич совершенно поразительно показал этот исступленный танец отчаяния, танец протеста. Он был похож на какую-то фантастическую птицу.

Трудно было после Мейерхольда повторить трагический проход-танец Нунбаха. Да и фигура у меня совсем другая. Мейерхольд высокий, сутуловатый, угловатый, а я среднего роста, коренастый.

На первых репетициях у меня ничего не получалось. Все надо мной смеялись, вспоминая Аркашку из «Леса». И тогда я понял, что должен найти что-то свое, выполнить задание режиссера, исходя из *своих актерских данных*.

Мейерхольд не очень любил, когда исполнитель предлагал свой замысел. Ему хотелось видеть реализованным собственное видение. Все же я рискнул и сказал: «Всеволод Эмильевич, позвольте мне сделать в вашем рисунке, но по-своему». Он насторожился: «Что значит “по-своему”»? И нехотя согласился: «Пожалуй, попробуй. Иначе ведь не получается».

Мейерхольд делал танцевальный проход, пригибаясь к земле, а я решил воспользоваться приемом биомеханики: я шел, отталкиваясь ногами от пола и подбрасывая корпус вверх. Пьяное тело как бы падало, а я подбрасывал его толчком ноги, стараясь удержать равновесие. Голова как бы отрывалась от туловища, волосы то падали вперед на лицо, то резко откидывались назад. Все это делалось с темпераментом человека, дошедшего до крайнего исступления. И тогда танец зазвучал в плане трагическом, а не комедийном, как было у меня вначале.

Танец Нунбаха, предложенный Мейерхольдом, явился для меня своего рода ключом к роли. Дальше развитие образа пошло по тому пути, какой был намечен Мастером.

… Веселье испорчено, настроение упало, все расходятся. Гаснет свет. Только на заднем плане, на большом столе, за которым сидели друзья, — два канделябра с горящими свечами. Луч прожектора выхватывает фигуру обессилевшего, пьяного Нунбаха, лежащего лицом вниз на маленьком столе у авансцены. Рядом на высокой подставке белый бюст Гете. Нунбах медленно поднимается, взбирается на стол. Он невменяем, ничего не понимает… Оглядывает опустевший зал ресторана и… вспоминает: «Они ничего не купили! Ни‑че‑го! Они не посмотрели и не купили…» Злоба захлестывает его: «Ты инженер, — сказали они. — Я инженер — врете, сволочи! Я коммерсант!.. Вот я торгую, слышите! Любовь сиамского короля, или что получается от негра и второй жены Капабланки!!!» Не замечая, что рядом стоит бюст Гете, он облокачивается на него. И вдруг, обернувшись, с удивлением произносит: «Вольфганг Гете? Что вы так смотрите на меня? Простите, не узнал вас сразу…» Нунбах обращается к Гете, как к живому человеку. Он берет бюст за плечи и поворачивает лицом к себе, в профиль к зрительному залу. В страшной тоске, в нарастающем трагическом напряжении обращается он к Гете: «Что будет дальше? Что впереди? Или вы думаете, что я всю свою жизнь буду торговать порнографическими открытками? А если я не хочу больше торговать! Я инженер! Я хочу строить дома, небоскребы!.. Почему мне не дают строить дома, Вольфганг Гете? Почему? Почему?..» Ответа нет, и Нунбах, рыдая, падает на грудь Гете.

{458} Сцена в ресторане первоначально была одной из второстепенных. После того как за нее взялся Мейерхольд, она оказалась центральной. Благодаря точно и верно расставленным акцентам, сцена эта определила общее звучание спектакля. Трагическая судьба безработного интеллигента в волчьем мире собственничества стала основной темой в постановке Мейерхольда. Органически возникла необходимость продолжить линию Нунбаха в пьесе, и Юрий Герман написал еще одну сцену: Нунбах, совсем опустившийся, опустошенный приходит к своему бывшему другу, профессору Кельбергу. Зло, цинично высказывает он всю накопившуюся в нем горечь и боль. Для него уже все потеряно, ему все равно — человек летит под откос. Выхода нет, и он принимает яд. Слышны испуганные, растерянные голоса: «Врача! Скорее, врача!» — «Ищите врача для Германии!» — как эхо откликается умирающий Нунбах.

Сцена эта была показана лишь на генеральной репетиции. Воспринималась она необычайно остро. В Германии только что пришел к власти Гитлер. Предсмертные слова Нунбаха звучали грозным предостережением. По соображениям международного порядка Наркоминдел предложил эту сцену из спектакля изъять. Тем не менее мне представляется необычайно интересной история ее возникновения, характерная для неустанного искателя Мейерхольда. Творческая фантазия режиссера увлекала за собой всех участников спектакля. Те, кто имели счастье общаться с Мейерхольдом, не могли не заразиться его неукротимым темпераментом, его новаторскими поисками.

А для меня лично работа над «Вступлением» навсегда осталась незабываемым уроком. Два листика эпизодической роли выросли в центральную роль благодаря режиссерскому гению и мастерству крупнейшего художника театра. Тогда я впервые понял, что такое трагедия и как ее надо играть.

## **{****459}** Л. Варпаховский Заметки прошлых лет

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…

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

«Крем Коллонтай  
 молодит и холит».  
«Гребенка Мейерхольд».  
{460} «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 зала 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, назло хронологии 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 по режиссерским мастерским 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. В 1936/37 году Мейерхольд все же начал ставить «Бориса Годунова», но завершить эту работу ему не было суждено. Булгаков ошибся всего на десять лет…

В начале 20‑х годов слава Мейерхольда была особенно велика. Незабываемым для меня оказался 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 {461} 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 Григории 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 Эйзенштейн вместе с 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 главой «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 улице. Что-то загадочное, новое и весьма соблазнительное скрывалось за ее текстом. Там было написано: «В театре Актера, что на Б. Садовой, д. 20 (трамваи 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 кассу я так и не решился. Меня смущали жанр пьесы и ее название. Лишь много лет спустя довелось мне посмотреть этот удивительный спектакль.

Большая Садовая, 20, трамваи 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 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 {462} из вагона и, сутулясь, большими шагами идет к театру бывш. «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 деньги 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.

{463} Осенью 1925 года в числе большого количества лиц мужского и женского 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 к 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, на смерть 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 самое 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 В. 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.

{464} 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…

Примерно через год я попал в театр Мейерхольда на генеральную репетицию «Ревизора». В ролях бессловесных гусар я сразу узнал товарищей, с которыми вместе 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 злополучном для меня экзамене помимо всего прочего он разделил всех поступающих на гусар и штатских…

Прошло восемь лет. Я успел окончить Московский университет, поработать театральным художником, был рецензентом, опубликовал несколько критических статен 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 нему? 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. Я не ошибся. Лев Николаевич очень скоро устроил мне свидание с Мейерхольдом, и надежды мои осуществились со сказочной легкостью.

Встреча моя с Мейерхольдом произошла летом 1933 года в бывшем здании Тверского Пассажа, на улице Горького, в том самом здании, где теперь находится театр имени Ермоловой.

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 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 работу 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, «Пиковой дамы» П. Чайковского в Ленинградском Малом оперном театре и создания второй редакции «Горе от ума» А. Грибоедова. На протяжении всего этого 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 бывали в тот период в {465} 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. Мейерхольд говорил нам, что он смотрит на пьесу А. Дюма глазами Мане и Ренуара. По его заданию мы просматривали огромное количество репродукций и иллюстраций в поисках заданной нам манеры и темы. Потом мы 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 государственном архиве литературы и искусства сохранилось несколько альбомов — в них собраны сделанные мною фотографии тех материалов, которые отмечены мейерхольдовскими закладками. Шаг за шагом можно по ним проследить, что отбирал Мейерхольд, готовясь к постановке, и как впоследствии отобранный материал преломлялся в спектакле. Я полагаю, что с этими материалами было бы полезно познакомиться всем режиссерам, особенно тем из них, которые, полагаясь на свой опыт и интуицию, к репетиции не готовятся и, больше того, эту 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 решениям Дузе и некоторые ее приемы откровенно использовал в спектакле. Так, в сцене предсмертного чтения письма Армана, давая понять, что письмо прочитано бессчетное число раз, Дузе во время чтения постепенно опускала письмо, продолжая 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. Примером «чистых» мейерхольдовских экземпляров могли бы как раз служить экземпляры «Дамы с камелиями» и {466} «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 плана, не сочинив заранее нескольких вариантов узловых моментов сцены. Все, кто работал с ним, отлично помнят его сутуловатую фигуру на полуосвещенной сцене, появлявшуюся задолго до начала планировочной репетиции. Первого 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 Вл. 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 ко тором 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 осветителями и устанавливает на втором плане ярко-белый свет, а на первом — теплый, желтый, значительно менее насыщенный.

{467} 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 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 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 этом кресле. Очень хорошо, что в этой огромной полутемной комнате в начале акта спит один Гастон. Когда он будет уходить, он возьмет трость и цилиндр прямо 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 устанавливал 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 {468} в театре, дома, на улице, иногда — во время посещения концерта, иногда во время обеда, отвечая невпопад на вопросы, он 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 Ноского банка и надо было придумать самый что ни на есть пошлый подарок Шипучину, 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 вытащил из кармана двадцать пять рублей, положил перед собой на столик и пообещал выдать их в виде премии тому, кто придумает подарок. 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 своей двадцатипятирублевки. Вдруг один из студентов училища робко сказал: «медведь»… «Туш!» — закричал Мейерхольд и протянул ошеломленному юноше деньги. 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. 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[[52]](#footnote-53).

15 января 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 платьях, оттеняющих взволнованную бледность лиц.

В зале (к слову сказать, крайне неудобном для репетиционной работы) из венских стульев, опрокинутых набок, были очерчены контуры 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 {469} можно скорее покинуть дом Олимпии и, может быть, Париж. Но уйти — выше 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!» — И снова Царев 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 лежав его экземпляр «Дамы с камелиями» в черном кожаном 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 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 — на вершине лестницы в глубине справа. Его лицо освещено узким белым лучом прожектора.

«Маргерит, я теряю разум, я в бреду…» — раздаются пламенные слова хорошо нам всем знакомого монолога. Врезается другой голос: «Шаг!» — громко и настойчиво 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 для их работы условиях некоторые детали. Так всегда бывает в {470} 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 Царев на этой репетиции несколько растерялся и утратил форму этого 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 архивы Мейерхольда, я с интересом открыл его режиссерский экземпляр «Дамы с камелиями» и нашел страницу, на которой был напечатан этот монолог Армана. Никаких пометок в экземпляре не было. Моменты движений в этом монологе Мейерхольд определял для себя постоянно и безошибочно, подчиняясь годами сложившемуся своему 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 «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 вопросам 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 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 имеют 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 {471} стене висит огромный, во весь рост, портрет покойного Nicolas, написанный маслом. Мейерхольд, инсценируя ремарку, не только воочию представил публике объект страданий вдовы, но и значительно укрупнил и обострил комический эффект водевиля, сделав покойного 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 провинциальной Руси. 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 ими, чтобы рассказать о постановочном решении эпизода или же объяснить актерам их сценические задачи. Чаще 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.

Мейерхольд называл «тормозом» всякое препятствие, всякое замедление и остановку, возникающие на пути определившегося движения. Так же, как и в музыке (средняя часть сонатного цикла), в театре и в литературном произведении торможение может распространяться на большие периоды и на маленькие эпизоды.

В поэме «Граф Нулин» Пушкин описывает состояние скуки, которое охватило героиню после отъезда мужа на охоту. Она села к окну, пытается 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.

{472} Последний стих является переломным. Он многое предвещает, 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 расширенное 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, нагнетая силу воздействия, задерживает развитие событий.

Передо мной партитура спектакля «Дама с камелиями» — 118‑е сочинение Мейерхольда. 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 (Capricioso) и оживленно-игривым третьим (Scherzando), как и в обычном сонатном построении, средняя часть — медленная (Lento).

{473} 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 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, он рассказывает даме с камелиями о том, как ее любит Арман. Гости разбрелись по всей гостиной, звучит смех, кто-то наигрывает на рояле вальс. Построение сцены сложное, полифоническое. Вот молодые люди уговорили старую распутницу Прюданс (артистка Ремизова) спеть гривуазные куплеты… Все смолкает. Бравурное вступление рояля, и 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.

Куплеты начинались так:

Молода, свежа, красива  
И приветлива на диво,  
Превосходно сложена…

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 — подруги Маргерит (А. Кулябко-Корецкая). 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» — звучит в сопровождении рояля голос Адель в самом низком регистре. Свет пригашен, все умолкло, гости расположились по всей сцене, неподвижны. На звуки фортепианной интерлюдии ложатся несколько коротких реплик героев:

— Мсье 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 записях, сделанных мною в период {474} 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 уже приводившуюся мною 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 этой сцены, Мейерхольд начинает планировать ее под музыку. Среди множества перепробованных музыкальных тем он находит близкую по настроению и начинает работать с актерами. Эта временная репетиционная музыка впоследствии обычно либо заменялась специально написанной, либо отбрасывалась, после того как сцена была поставлена. В данном случае все получилось не так, как хотелось бы. Актриса в резкой форме начала возражать против музыки, заявляя, что сегодня музыка ей мешает освоиться с рисунком роли. Мейерхольд остановил пианистку Елену 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 в сухомятку 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.

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.

Я помню, как однажды Всеволод Эмильевич говорил о картине Делакруа «Гибель Дон-Жуана». Буря угрожает перевернуть лодку. Для того чтобы спасти всех, одного надо 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 {475} 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 «отказов» — отход перед движением вперед, замах перед ударом, приседание перед подъемом и т. д. Я думаю, что удивительная выразительность всех биомеханических этюдов во многом определилась тщательной разработкой и умелым применением формулы «отказа».

На каждой мейерхольдовской репетиции можно было на практике увидеть широкое 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 слов Маргерит неожиданно вставала со своего кресла, выпрямлялась и, двумя руками обхватив штору, открывала окно. В полутемную комнату, заливая всю сцену, врывался яркий солнечный свет. Маргерит, так и не выпуская из рук занавеса, падала в кресло, полуспиной к зрителям. Общее оцепенение. После паузы только одна левая рука 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 колена. 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 Ремизова делала воздушный поцелуй и исчезала тут же, за занавесом.

{476} 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. Мейерхольд просит реквизиторов принести бокал с папиросами и поставить его на трюмо в противоположном конце сцены. Перед последними словами: «Душка моя, я вас покидаю», — Мейерхольд вписывает Прюданс фразу: «Маргерит, я возьму две папиросы» — и заставляет актрису пойти за ними. Теперь, для того чтобы покинуть комнату, надо пройти чуть ли не 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 его визитная карточка», — неизменно говорил Всеволод Эмильевич. С первого же появления на сцене Маргерит Готье Мейерхольд разбивал традиционное представление о героине спектакля.

Вместо лихорадочного румянца, зябкости, покашливания, всего того, что говорило об обреченности и болезни, — бесшабашность, веселье, задор, энергия, никакого намека на болезнь.

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, 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 окружении молодых людей, которых она пригласила на костюмированный вечер. Маргерит, выкрикивая итальянские фразы, пробегала стремительно 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 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, 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. {477} 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 стихи Пушкина, но и статьи его, письма, черновые наброски.

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, 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 неразработанная важнейшая тема для исследования.

Все мы, бесконечно увлеченные идеями Мейерхольда, 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 подходи!  
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 так же заставил бы актера при входе {478} в спальню к Наталье Павловне, прежде чем броситься перед нею на колени, сначала обязательно помедлить (тормоз), а потом отступить (отказ) и только после этого сделать решительное движение. В одной пушкинской строке («Он входит, медлит, отступает») выражены два мейерхольдовских принципа композиции и стиля!

Не дождавшись положенного приличием часа, я бросился домой к Всеволоду Эмильевичу с распирающим 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. 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.

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 с просьбой разъяснить нам причину разночтения и сообщить, как это место выглядит в рукописи Пушкина.

Очень скоро пришел ответ: в подлиннике написано «он входит, мед лит, 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.

С тех пор во всех новых изданиях «Графа Нулина» печатается слово «медлит», и 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 сохранял энтузиазм и энергию молодости и после двадцатилетней работы в театре, когда возглавил в Октябре 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 — {479} «Мистерию-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 различные розыгрыши и мистификации.

С ним 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 выступить с докладом о театре в Доме Красной Армии перед комсоставом Московского военного округа, что к докладу он не приготовился и что он 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 и ближе подъезжали к ДКА, и мне ничего не оставалось делать, как согласиться. У меня до сих пор, как реликвия, хранится номер «Огонька», в котором подробно описана эта «античная» импровизация.

Дружеское расположение Мейерхольда, как правило, переходило в свою полную противоположность, и отвергнутому приходилось пережить последовательно безразличие, холод, подозрительность, неприязнь, враждебность, ненависть.

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.

## **{****480}** В. Громов 33 обморока

В 1934 году, вскоре после моего поступления в театр имени Вс. Мейерхольда, началась работа над спектаклем, состоявшим из трех водевилей А. П. Чехова. Я очень ясно помню тот день, 9 ноября 1934 года, когда Мейерхольд пришел на первую беседу с актерами. Он попросил, чтобы принесли классную доску, мел, и размашистым почерком написал: «Гостеатр им. Вс. Мейерхольда. Посвящается памяти А. П. Чехова. *33 обморока*. “Юбилей”. “Медведь”. “Предложение”. Музыка на обмороки Д. Д. Шостаковича».

Затем полушутя, полусерьезно Всеволод Эмильевич объяснил нам, что это значит. Он сказал, что, взяв текст водевилей по изданию 1902 года и подсчитав количество обмороков, обнаружил их: 14 — в «Юбилее», 8 — в «Медведе» и 11 — в «Предложении». Итого тридцать три обморока!

— Но у нас, — продолжал он, — их будет гораздо больше. Это будут своеобразные «Jeux du théâtre» — театральные шутки. Более того, обмороки {481} будут как бы стержнем спектакля. Такие шутки — характерная черта водевилей[[53]](#footnote-54).

Всеволод Эмильевич начертил на доске схему будущей планировки оформления и расположения оркестра: слева — духовые инструменты, которые будут сопровождать мужские обмороки, справа — струнные для женских обмороков, а посередине — рояль для «философски абстрактных» моментов.

— Может быть, — сказал далее Всеволод Эмильевич, — мы устроим в верхней части сцены специальный экран, на котором по ходу действия будут появляться титры, отмечающие число обмороков. Мы будем делать на обмороках некоторые акценты, задержки. В известной степени актеры должны будут жить от обморока к обмороку. Конечно, в водевиле должен быть темп, но ведь темп может быть и в сосредоточенном интересе зрителя. Вероятно, все мизансцены будем делать скупо. Зато надо очень хорошо донести текст и ритмические тонкости. С текстом надо обращаться с величайшей нежностью и осторожностью. И извлекать из него все, что там есть. Ну, например, в «Предложении» надо оценить, что это очень жаркий летний день. Со всех льется пот. Понимаете, как в таком случае особенно глупо будет выглядеть Ломов во фраке, в цилиндре и в перчатках.

Перейдем к «Юбилею». Здесь много сатирических моментов. Это надо непременно выделить. Очень трудна роль Шипучина. Все в ней трудно: и апломб, и бездарность, и ракурсы тела, и грим, и даже манера задирать нос. Я сам — бывший актер, я бы не взялся за Шипучина: это труднейшая роль в российском репертуаре. В этой роли должна быть какая-то «шипучесть» без подлинности, вроде плохого вина в провинции. Здесь надо бояться шаблона. Я еще не решил вопроса о порядке водевилей. Знаю только, что «Медведь» должен идти вторым. Начать, может быть, стоит с «Юбилея», как с ударного, шумного водевиля, где звучит целый «оркестр» образов. А закончить спектакль «Предложением», которое кажется мне по-своему даже нежным. А может быть, наоборот: начать с «Предложения», а заканчивать «Юбилеем»… Теперь — несколько слов о веселости всего спектакля. Надо прямо сказать — это очень трудно. Веселость возникнет на трехсотом спектакле. В этом смысле премьера как бы обречена на провал. На премьере можно будет любоваться только планом актерской и режиссерской работы. Так примерно было с Ильинским в роли Расплюева. Сначала были «корни плана», а теперь — жизнь, цветение образа. Темп тоже не «купишь». Пусть сначала будет скучновато, но зато будут «корни»!.. Надо, конечно, договориться о характерах, но не в «школьном» понимании, а в смысле музыкального, ритмического подхода к показу сангвиника, холерика и т. д. Ритмом должны быть пронизаны: походка, жестикуляция, ракурсы, каждый поворот головы, малейшее движение рук, манера смотреть, говор, вздохи. Эта музыкальность образа была у М. А. Чехова в спектакле «Дело» во МХАТ 2‑м. Вот и в Луку (в «Медведе») публика должна сразу влюбиться, как в М. А. Чехова, который покоряет подробнейшей разработкой роли, причем в этом нет ни капли бытовизма. Актер обязан влюбить в себя зрителя, все равно, играет ли он положительный или отрицательный {482} тип. Зритель по-разному отнесется к этим типам, но в *актера* он непременно должен влюбиться.

Публика должна почувствовать «влечение, род недуга» ко всем исполнителям водевиля. Чтобы добиться этого, не надо начинать сразу с попытки играть *водевиль*. Например, роль Луки надо начинать с построения правильных взаимоотношений с барыней. Отсюда будет найдено все, до интонаций включительно. Нельзя чеховские водевили рассматривать оторванно от всей системы драматургии А. П. Чехова. Работая над ролью Луки, нельзя не вспомнить о Фирсе. Пусть ваша фантазия подсказывает вам даже такие, например, мелочи: если Лука ест яблоко, так непременно печеное, и вкусно пожевывает теплую мякоть. И это нужно вовсе не для быта, а для того, чтобы зрителю было «вкусно» слушать Луку. В правом кармане у Луки, вероятно, крошки, табак в бумаге, пряник, наперсток. И все это для актера может быть ходом к жесту, к костюму, к интонации. Сумма этих элементов дает образ. Это кропотливая работа. Много дает актеру наблюдение, но им надо умело пользоваться. Говорят, что у Толстого была просто мания наблюдательности. Он придирчиво требовал от Горького и Чехова совершенно разной речи для каждого образа. У каждого должен быть свой язык, своя поступь. К этому мы будем стремиться, но не забывать, что нам предстоит играть водевиль. Мы будем отбирать все, что даст прозрачность, простоту, характерность. Речь Всеволода Эмильевича заинтересовала и взволновала актеров. Из того, что было сказано, нам стало ясно, что Всеволод Эмильевич очень четко и детально представляет себе будущий острокомедийный, сатирический спектакль.

Эта особая четкость режиссерского ви́дения ярко проявилась на первых же репетициях. Они начались с подробнейшей разметки водевиля «Предложение», в котором я был назначен в очередь с И. В. Ильинским на роль Ломова. Я должен был присутствовать на каждой репетиции, точно и подробно записывать весь рисунок роли Ломова. На репетициях «Предложения» Всеволод Эмильевич размечал водевиль как бы «по нотам». Он останавливал исполнителей буквально на каждом слове, на каждом переходе, на каждом жесте, даже на деталях некоторых жестов. Так, например, он подробно, точно показывал Ильинскому, как Ломов, почувствовав очередное «сердцебиение» сначала смешным, как бы птичьим движением склоняет голову налево, словно прислушиваясь к стукам сердца, затем подчеркнуто четко хватается левой рукой за левый лацкан фрака, четко отворачивает его и так же четко прикладывает правую руку к сердцу. Всеволод Эмильевич показывал и множество других деталей роли Ломова. Значит, Мейерхольду не нравилось, как Ильинский репетировал Ломова? Нет, это неверно. Наоборот, следя за работой, я все время чувствовал, что Всеволод Эмильевич так часто останавливал Игоря Владимировича и так много подбрасывал ему красок, именно потому, что он чудесно репетировал Ломова и удивительно хорошо вводил в рисунок роли все те детали и оттенки, которые подсказывал ему режиссер. Мейерхольд невольно, от увлечения актером, занимался с ним больше, чем с другими исполнителями, хотя и остальным он также предлагал тщательно отточенный рисунок. Здесь возникает еще один вопрос: не сковывал ли такой метод работы инициативу актера? Не было ли это навязыванием исполнителю чуждого ему режиссерского рисунка?

{483} Но так могло показаться только со стороны невнимательному, поверхностному наблюдателю. Мы, непосредственные участники работы, понимали это, как подробнейшую практическую экспликацию режиссера. Вместо теоретических рассуждений режиссер практически, действенно, увлекательно и убедительно передавал нам свои мысли о данном водевиле, о ролях, обо всех деталях. Конечно, для восприятия такой своеобразной экспликации надо быть очень подготовленным профессионально. Даже такой большой мастер, как Ильинский, как мне казалось, порой ощущал перегрузку от множества деталей, полученных в ходе работы. Еще в большей степени чувствовали ее исполнители ролей Чубукова и Натальи Степановны. И вместе с тем ни самому Всеволоду Эмильевичу, ни актерам не хотелось останавливаться, не закончив разметки всего водевиля.

Всем было интересно увидеть, ощутить водевиль в целом. Это удалось сделать на десятой репетиции, на первом черновом прогоне. Рисунок водевиля получился оригинальным и очень сложным — он еще не мог быть полностью освоен исполнителями. И вместе с тем (в особенности по игре Ильинского) было ясно, каким острым и веселым будет водевиль, когда актеры «разыграются».

Выяснилось и еще одно обстоятельство — роль Чубукова не удалась исполнителю.

После прогона Всеволод Эмильевич подошел ко мне и со свойственной ему решительностью и безапелляционностью сказал:

— На следующей репетиции вы играете Чубукова!

Так своеобразно произошло мое «переназначение» с роли Ломова на роль Чубукова. Слова, которые сказал Всеволод Эмильевич, записаны мною текстуально, абсолютно точно. Да, именно так и было сказано: «играть»! Не «репетировать», а «играть»!

Я сразу же понял, что значила эта формулировка: после проведенных десяти репетиций Всеволод Эмильевич, по-видимому, чувствовал что все основное им уже сделано, передано актерам. Он вовсе не собирался заново репетировать со мной, его интересовало другое: смогу ли я осуществить то, чего ему так хотелось добиться в этом водевиле. Я понял, что предстоящая репетиция будет не постепенным вводом в роль, а прогоном. Поэтому решил использовать два дня до репетиции для максимальной подготовки к пробному, черновому прогону всей роли Чубукова, всего водевиля. Я понимал, что не имею права явиться на репетицию только усердным исполнителем намеченного рисунка. Я должен был непременно добавить к этому как можно больше своего — свое острое и четкое толкование образа, свое наполнение его, свои детали. На репетицию я явился со знанием текста и всего мейерхольдовского рисунка водевиля, а также с целым рядом своих предложений. Мне, конечно, очень помогло то, что все десять первых репетиций я внимательно следил за работой из зала.

Заранее придя на репетицию, я подготовил некоторые необходимые детали костюма (халат, жилет, галстук) и кое-какой реквизит, который мне нужен был по моему замыслу. Я рассказываю об этом только потому, что мне хочется коснуться одной черты в работе Всеволода Эмильевича, о которой часто говорят неверно, а именно — его отношения к встречным творческим предложениям актера.

{484} Появившись в репетиционном помещении, где уже была приготовлена выгородка, Всеволод Эмильевич коротко бросил: «Прогон!» — Итак, моя догадка оказалась совершенно правильной: он хочет, чтобы я сыграл в черном прогоне всю роль, хочет проверить меня в контексте всего водевиля. Но, конечно, он это делал не как экзамен для меня. Его самого интересовала проверка общего замысла водевиля с новым исполнителем. Именно поэтому я решил предупредить Мейерхольда. Я сказал, что знаю текст и весь установленный рисунок, но имею свою точку зрения на образ Чубукова, свою трактовку, свою характеристику и вытекающие отсюда детали игры. Глаза Мейерхольда стали пронзительно внимательными, выражение лица — жестким.

Но когда я коротко объяснил Мейерхольду, что именно меня увлекает и смешит в Чубукове, он заинтересовался и повеселел. Я, конечно, не мог в этой трудной ситуации осуществить все, что задумал, но тем не менее тотчас по окончании прогона Всеволод Эмильевич сказал одобрительно и с какой-то радостной нотой в голосе:

— Вы утверждены в этой роли!

Этот факт ясно показал: миф о несговорчивости Мейерхольда, о том, что он диктаторски навязывает актеру только свое, — этот миф сочинен теми, кто не понимал работу Мейерхольда или не мог предложить ему хоть что-нибудь, что его заинтересовало бы. Впоследствии я не раз был свидетелем того, как многие творческие предложения актеров увлекали Мейерхольда и с большим интересом принимались им.

После репетиции, о которой я рассказал, Мейерхольд больше над «Предложением» не работал, если не считать редких прогонов водевиля. Что значило это своеобразное поведение Всеволода Эмильевича? Уже тогда мне было ясно, а сейчас я твердо убежден в том, что он, решив для себя во время напряженных и кропотливых репетиций «Предложения» некоторые основные задачи спектакля, — вполне естественно «торопился» проверить их в двух других водевилях, чтобы добиться и цельности постановки и «индивидуального» звучания каждого из водевилей.

Всеволод Эмильевич то запирался в зрительном зале, никого не допуская на репетиции «Медведя», словно не желая, чтобы кто-нибудь помешал ему в напряженных поисках своеобразной «интимности» этого водевиля; то широко открывал двери своих репетиций, когда с большой горячностью работал над самым «массовым» из трех водевилей, над «Юбилеем». Кстати, именно «Юбилей» доставлял Всеволоду Эмильевичу больше всего забот и волнений. Трудно давалась та «шипучесть», которую он мечтал создать. Что-то мешало ему добиться целостности, ансамбля…

Помню, как однажды он устроил прогон «Предложения» и «Юбилея». Это была одна из первых проверок, как эти два водевиля звучат рядом, как именно будут они сочетаться в спектакле «33 обморока». После прогона Всеволод Эмильевич обратился к исполнителям «Юбилея».

— В чем дело, товарищи? — Почему вы играете, будто ненавидите друг друга? Я сижу, смотрю, слушаю вас — и мне кажется, что вот‑вот кто-нибудь из вас убьет партнера. Вы посмотрите на Ильинского, Громова, Логинову в «Предложении». На протяжении всего водевиля чувствуется, что они — друзья, замечательные друзья, ну просто любят друг друга. Поймите же, что водевиль играть без этого невозможно. Нельзя {485} даже преувеличивать краски своей роли в ущерб партнеру, педалировать их больше, чем нужно в данном ансамбле. Вот, например, вы — обратился он к одному из актеров, — ведь я вам дал трюк с почесыванием, как проходной, мимолетный, а вы тянете его чуть ли не целую минуту.

Тут Всеволод Эмильевич обратился к нам и устроил «разнос» за то, что мы играем «Предложение» дольше, чем было установлено на первых репетициях, что мы ввели в свое исполнение много деталей, которые хотя и правильны, но недопустимы, так как затягивают хронометраж водевиля.

Как же появились у нас эти многочисленные детали и откуда возникло чувство дружбы между нами, если, как я сказал, Всеволод Эмильевич не репетировал с нами «Предложения»?..

Секрет открывается очень просто: мы сами очень усердно репетировали «Предложение» — у нас действительно был хороший дружеский сговор. Мы собирались на квартире Игоря Владимировича и с большой тщательностью самостоятельно занимались водевилем.

Наше стремление серьезно поработать над режиссерским рисунком возникло не случайно: это характеризует своеобразие работы Всеволода Эмильевича над спектаклем. Мы хорошо понимали, что на репетициях режиссер горячо и подробно передал нам максимум своих мыслей об атмосфере пьесы, об образах и их взаимоотношениях. Такая подробная, действенная режиссерская «экспликация» обязывает актера приложить все профессиональное умение, чтобы в своей игре творчески воплотить то, что его увлекло в предложениях режиссера-постановщика.

Принято считать, что Мейерхольд недостаточно помогал актерам в работе над образом, что он не любил заниматься этим, отдавая все свои силы на воплощение чисто постановочных замыслов.

Это мнение неверное.

Я мог бы привести немало записей, сделанных на репетициях «33‑х обмороков». Эти записи показывают, что Мейерхольд активно помогал актеру в создании живого художественного образа.

— На сцену должен выйти не замороженный судак, а *живой человек*, — говорил Всеволод Эмильевич. — Походка, ракурс, мимика, движение — все должно убеждать зрителя.

В театре допустимы условность, преувеличение, гротеск, *но оправданно, убедительно, верно*. Надо все обусловить необходимостью. {486} Надо осознать роль — осознать все отдельные ее моменты, — «сшить» эти отдельные моменты. Живая, творческая мысль должна помочь вам в этом.

Нужна подлинная творческая возбудимость. Надо *вообразить* себе персонаж. Вспомните, что говорил Ленский о «видящих» и «слышащих» актерах. Идеально и то и другое вместе, то есть, когда актер с каждым днем работы все более ярко и видит и слышит свою роль. Ленский, в частности, рассказывал, что иногда он видел только одну руку, потом постепенно представлял себе всю фигуру, и, наконец, мог даже нарисовать своего героя. Именно в таких случаях актер говорит о действующем лице: «Он у меня, как живой, стоит перед глазами».

Без этого работа актера ничего не стоит. Все то, что мы с вами устанавливаем на репетициях, наполняйте пульсацией, живой возбудимостью, обусловливайте, оправдывайте каждую самую маленькую деталь роли. Умейте удерживать найденное. Недаром Станиславский старался просыпаться, как Штокман, одеваться, как Штокман. К «костяку», который дает режиссер, актер должен прибавлять «жир» и «мясо»!..

Многочисленные указания Мейерхольда были тесно связаны с ходом репетиций, они составляли основу, фундамент всех деталей, из которых складывались отдельные роли и весь спектакль в целом.

На страницах моего рабочего экземпляра пьесы я точно записывал то, что говорил Всеволод Эмильевич на репетициях. В этих записях ясно видны пружины будущего развития действия водевиля, все «зерна», из которых должны были органично вырасти дальнейшие режиссерские приемы и актерские краски. Именно это подразумевал Всеволод Эмильевич, называя первое явление (приезд Ломова и диалог его с Чубуковым): «Длительный прелюд».

Вот начало «Предложения»:

«… Жара… Словно напоены зноем легкие желтые кулисы и задник, освещенные на просвет, и потому особенно солнечные и “знойные”». Неприбрано в комнате этого помещичьего домишки. Два стула, столик, диванчик, тумбочка — все стоит кое-как, без особого порядка. Да и какой тут может быть порядок, когда хозяин — Чубуков с метлой и палкой гоняется за кошкой. Он в домашнем «неглиже»: расстегнутая ночная сорочка, поношенный халат какой-то смешной «тигровой» расцветки.

Когда Ломов входит, комната пуста. На Ломове фетровая шляпа и накинутый на плечи пыльник. В руках у него какой-то узелок. Ломов входит и сразу садится, глядя на графин. Чубуков появляется за спиной Ломова и громко восклицает: «Кого вижу?»… Ломов очень пугается, сильно вздрагивает от этого восклицания.

В словах Чубукова: «Иван Васильевич! Весьма рад! Вот именно сюрприз, мамочка…» — нет никакой настоящей радости. Они произносятся лжеискренне. Этот оттенок, этот «подтекст» должен крепко удерживаться в интонациях и поведении Чубукова, так как ведь он «все помнит» — а именно, что «род Ломовых сутяжный», что «в ломовском роду все были сумасшедшие», что «отец был картежник и обжора».

Таким образом, уже в первые, почти неуловимые нюансы Всеволод Эмильевич вкладывал «зерно» будущих скандалов.

Слова «Живем помаленьку, ангел мой, вашими молитвами и прочее» Чубуков произносит однотонно, легато, не вкладывая в это ни смысла, ни чувства. А потом, на словах «Садитесь, покорнейше прошу…» вообще {487} отвлекается: ему кажется, что кошка снова пробирается в комнату, и он готовится к атаке на нее, не думая о том, что он в этот момент говорит. Так подчеркивается сущность его отношения к Ломову. А Ломов в это время, пока на него не смотрит Чубуков, встает, сбрасывает фетровую шляпу и пыльник, оказывается во фраке, достает из своего свертка цилиндр и перчатки, надевает их и предстает перед Чубуковым в полном параде. Тогда только и идет фраза Чубукова: «Голубушка, но что же это так официально? Во фраке, перчатках и прочее. Разве куда едете, драгоценный мой?» И снова в этих словах, сопровождаемых пошловато-мещанским презрительным смешком, нет ни намека на хорошие отношения. Однако Ломов ничего не замечает, от волнения он почти в обморочном состоянии.

Начинается кусок, который Всеволод Эмильевич настоятельно просил играть не привычной водевильной скороговоркой, а как «смешную тягучку». Поэтому он требовал, чтобы не была упущена даже такая деталь чеховского текста: в фразе Ломова «Я приехал к вам, уважаемый Степан Степанович, чтобы обеспокоить вас одною просьбою» надо подчеркивать эти два «ю» в двух последних словах и не говорить вместо этого «одной просьбой». Еще более тягуче, с цезурами почти после каждого слова должна произноситься фраза: «Неоднократно… я уже… имел честь… обращаться к вам… за помощью… и всегда вы… так сказать…» — после чего Ломов с внезапной решимостью восклицает: «Я выпью воды!»…

А в знаменитой реплике: «Видите ли, Уважай Степаныч, виноват, Степан Уважаемыч…» — Ломов должен нервно пить воду, делая *по одному* глотку после *каждого* своего слова.

Все это, с одной стороны, уже подготавливало будущие обмороки Ломова, а с другой — оправдывало фразу Чубукова: «Ах, да не размазывайте, мамочка! Говорите сразу! Ну?»

Как указывал Всеволод Эмильевич, Ломов к этому моменту «ужасно надоел Чубукову», и это являлось замечательным контрастом при переходе к следующему куску: ведь сейчас же после этого Ломов объявляет, что он «приехал просить руки», и Чубуков настолько потрясен, ошеломлен, «перевернут», что даже от неожиданности хрюкнул, как поросенок. Он в аффекте выбрасывает слова неизъяснимой радости, плачет и смеется, взасос целует Ломова. Действительно, он «от радости опешил, совсем опешил», как это и сказано у Чехова. Он хохочет, будто его щекочут.

А слово «красавец» Всеволод Эмильевич просил произносить не один раз, а трижды и с самым пылким комическим восторгом.

Ну а Ломов? — Уже в последней реплике первого явления («Уважаемый Степан Степанович, как вы полагаете, могу я рассчитывать на ее согласие?») Всеволод Эмильевич как бы меняет ремарку Чехова и просит актера произносить эти слова не «растроганно», а деловито. Таким образом подготавливается второе явление, когда Ломов остается один. Разнообразные краски, подсказанные Всеволодом Эмильевичем для этого монолога, имели одну цель: разоблачить эгоизм Ломова, его расчетливость и самовлюбленность. Ломов произносит свой монолог рассудочно, спокойно. Стоя почти все время на авансцене, он разговаривает с публикой, подробно анализируя свою «драгоценную» жизнь. Он чувствует {488} себя почти как на приеме у врача. Расчетливый, эгоистичный, самовлюбленный, «очень мнительный» мелкий человечишко!

А вот и невеста Наталья Степановна. Она в фартуке и домашнем платье. Она относится к Ломову точно так же, как ее отец, но все же внутренне досадует на отца, который ничего ей толком не сказал и не объяснил, ни о чем ее не предупредил. Для Ломова это тоже создает затруднение: придется начинать все сначала. Однако, видимо, он давно готовился к этому разговору, и потому длинную тираду о «самых дружественных и, можно сказать, родственных отношениях» рода Ломовых и рода Чубуковых он произносит легко, почти как заученную речь. Поэтому удивительно легко и просто возникает недоразумение по поводу Воловьих Лужков, которое на глазах зрителей вырастает в ожесточенный спор, а после прихода Чубукова превращается в свалку. Но это тоже своеобразная подготовка к последующим событиям. В споре о собаках эти дворяне, помещики разоблачат себя до конца: они дойдут до того, что будут уже не спорить, не кричать, а лаять друг на друга. Это и есть та сцена, которую мы шутя назвали «собачья пантомима». Эта сцена и даже ее название очень полюбились и публике и театральной критике, так как в ней была не только кульминация внешнего действия, но и кульминация темы водевиля, сатирически высмеивающего глупую амбицию и оголтелое собственничество.

Так же подробно и тщательно прорабатывались «корни» поведения действующих лиц и их взаимоотношения во всех сценах «Предложения» и, конечно, в двух других водевилях: «Медведь» и «Юбилей».

Каковы же были результаты? Какова была «жизнь» спектакля «33 обморока», как его принимала публика, как встретила пресса?

Эта «жизнь» сложилась и протекала очень беспокойно, принося исполнителям то радости, то огорчения.

С огорчений, в частности, все началось: первые два‑три спектакля были очень «похожи» на тот провал, который Всеволод Эмильевич предсказывал в беседе с актерами: публика с недоумением воспринимала необычную трактовку водевилей и… почти совсем не смеялась. Едва ли нужно описывать состояние актеров. Каждый следующий спектакль стал для нас своеобразной битвой за то, чтобы установить контакт со зрителями, донести до них прелесть содержания и юмор водевилей, своеобразие мейерхольдовской трактовки. Постепенно нам удалось этого достичь, но, честно говоря, спектакль шел неровно, у него не было устойчивого, нарастающего успеха.

И отзывы зрителей и многочисленные рецензии в московской прессе и во время гастролей театра в Харькове, Киеве, Минске, Ленинграде были необычайно разноречивы. Буквально по каждому вопросу, связанному с этим спектаклем, высказывались диаметрально противоположные мнения. Но мне думается, что эта пестрота мнений сама по себе является положительным фактом: как и все другие работы Всеволода Эмильевича, этот спектакль никого не оставлял равнодушным, вызывал поток интересных мыслей и ассоциаций, сталкивал людей в жарких спорах об искусстве театра.

## **{****489}** А. Гладков Мастер работает

Говоря о Мейерхольде в третьем лице, мы, его актеры и сотрудники, обычно называли Всеволода Эмильевича — «Мастер». Это привилось уже давно и вошло в привычку. Даже на голубеньких листочках с объявлениями о репетициях в графе: «Репетицию ведет…» всегда писалось (если руководить репетицией должен был сам Всеволод Эмильевич) просто: «Мастер». В этом не чувствовалось никакой нарочитости или высокопарности. Наоборот — в этом была деловитость и та степень уважения к ремеслу, к редкому и завидному умению хорошо делать вещи, которая так сближала Мейерхольда с Маяковским. Да, Мастер! А как же иначе?

Перелистывая свои блокноты и читая старые записи, я слышу голос Всеволода Эмильевича и вижу его самого — то за режиссерским столиком с лампой под зеленым абажуром на репетиции, то за директорским письменным столом, то на огромном ковровом диване, на котором написал его Кончаловский, или стоящим на фоне окна просторного гостиничного номера в одной из гастрольных поездок. Вижу склонившимся над книжным развалом букиниста и вытаскивающим с торжеством какой-нибудь старинный «Дуэльный кодекс», или на набережной Невы, в заломленной на затылок шляпе, пронизанного {490} солнцем и ветром, но чаще всего я вижу его на авансцене в разгаре репетиции, без пиджака, с бесконечно потухающей и вновь зажигаемой папиросой…

Мастер работает…

Мейерхольд часто снимал во время работы пиджак, разгорячась, но иногда он снимал его уже перед началом репетиции, когда рабочие еще устанавливают на сцену выгородку, кто-то подметает, кто-то тащит на режиссерский столик лампочку и укладывает проводку…

Еще не собрались исполнители, еще не прозвонил звонок помрежа, а Всеволод Эмильевич, без пиджака, уже стоит на сцене справа и молча вглядывается в условные очертания выгородки, потом переходит налево и смотрит оттуда. Это значит — сегодня будет не просто бой, а генеральное сражение. О чем он думает, всматриваясь в таинственный сумрак сцены? В этот момент к нему нельзя обращаться с вопросом — все равно не ответит. Опустив голову и сутулясь, он сбежит по наклонному трапу в зал, еще о чем-то размышляет несколько секунд, потом поднимет голову, увидит тех, кто уже сидит в зале, поздоровается и всегда спросит что-то вдруг совсем неожиданное, не имеющее к репетиции никакого отношения.

Таким я помню Мейерхольда перед большими планировочными репетициями, то есть теми, на которых он максимально раскрывался и предельно отдавал себя.

Бывали и другие репетиции, обычно в первоначальной стадии работы над пьесой: исполнители читают по ролям, сидя за столом, а Мейерхольд, надев очки, слушает и следит за текстом по своему экземпляру. Потом останавливает и начинает говорить. Затем просит продолжать и снова слушает. Потом опять говорит, ярко фантазируя и набрасывая сценки и эпизоды будущего спектакля. Он всегда видит то, что рассказывает, и его главная задача в этой стадии работы заставить так же *видеть*. Но и на этих репетициях он постоянно, не удержавшись, начинал *показывать*. Так во время самых первых застольных репетиций «Бориса Годунова», дважды прослушав чтение сцены «В Чудовом монастыре» и ярко, необычайно свежо рассказав о своем видении Пимена, он вскочил и «показал» его. Показ этот очень помог талантливому, новому в труппе актеру Килигину. Он сразу схватил суть образа, предложенного ему Мейерхольдом. Всеволод Эмильевич не требовал точного повторения (этого он требовал обычно только у актеров беспомощных и творчески несамостоятельных); его показ был в чем-то преувеличенно комедиен (Всеволод Эмильевич искал характерность Пимена), в чем-то схематичен. Обычно во время чтения пьесы по ролям Всеволод Эмильевич смотрел не на актеров, а только в текст своего экземпляра, а тут он поднял голову и внимательно стал рассматривать Килигина. Очевидно, он знакомился с данными нового актера, вглядывался в его психофизическую индивидуальность, сопоставляя свое представление о Пимене с данными исполнителя. Помню его внимательный, зоркий взгляд. После этого он начал говорить, а потом показал. Я хорошо знал Килигина раньше и меня поразило, что Всеволод Эмильевич так точно угадал его возможности.

Немыслимо представить себе Мейерхольда неделями сидящим за столом и терпеливо ожидающим пробуждения у актеров творческой инициативы. {491} В начале работы над «Борисом Годуновым» он попробовал увеличить «застольный период», но вскоре после того, как с помощью поэта В. А. Пяста были разобраны особенности пушкинского стиха, он быстро вытащил всех из-за стола в выгородку. Активность, страстность в работе на всех ее этапах, целеустремленность, легкость воображения, щедрость выдумки — это все Мейерхольд…

Он бывал мрачным, бывал злым, бывал бешеным, бывал заразительно веселым, бывал увлеченным, но никогда не бывал равнодушным.

Сейчас мне это самому кажется невероятным, хотя я был этому свидетелем: однажды, во время обыкновенной дневной репетиции, Мейерхольд 61 раз поднимался на сцену, для того чтобы что-то показать исполнителям. Обычно замечания он делал из зала. 18 раз он поднялся на сцену до перерыва и 43 раза после десятиминутного отдыха. За все это время он ни разу не присел.

Это была одна из тех репетиций, когда он снимал пиджак еще перед началом. Репетировалась массовая сцена «Крестный ход» в пьесе Л. Сейфуллиной «Наташа». Ему было 63 года.

Он поднимался на сцену не для того, чтобы что-то сказать. Каждый раз он показывал, то есть играл целый кусок за одного из тридцати участников массовки.

Таких репетиций у Мейерхольда было немало, но особенно мне запомнилась репетиция девятой сцены в «Борисе Годунове» — «Дом Шуйского».

Казалось, ничто не предвещало бури, которая разразилась.

Всеволод Эмильевич не снял перед началом пиджак, он даже опоздал на несколько минут.

На сцене полукругом стоят стулья. В зале темно. Репетиция намечена застольная. Все сидят. Выгородки еще нет.

Рядом с Мейерхольдом ассистенты и поэт В. А. Пяст.

Сначала мирно читали сцену. Пяст кропотливо разбирает технику пятистопного ямба, Мейерхольд, надев очки, следит за текстом по книжке. Среди участников сцены — Л. Н. Свердлин, репетирующий роль Афанасия Пушкина.

Спокойно течет репетиция. Прочли сцену один раз. Пяст разобрал все ошибки. Прочли еще раз. Слово берет Мейерхольд.

Он говорит, что ненавидит «боярские пьесы», говорит о «психологических толщинках», в которых уже с первой читки почувствовали себя исполнители: «Вы уже все себя видите в парче и с бородами…» Он говорит, что нужно омолодить все действующие лица, взглянуть наивными глазами на живых людей той эпохи, он говорит о «Пушкине без посредников», без традиционных наслоений, без пушкинистов, о Пушкине, как бы прочтенном в первый раз…

— Все в этой пьесе воины, а не приказные бояре с бородами и в шубах. Все только минуту назад с верховых коней.

Неожиданно повернувшись к ассистенту, требует, чтобы тот записал: «Договориться с манежем, чтобы вся труппа ежедневно занималась верховой ездой!» — А иначе мы «Бориса» не сыграем!..

Ассистент делает вид, что записывает. Он думает, что это обычная гипербола мастера, а, впрочем, кто его знает? Среди актеров оживление. Верховая езда! Что он еще придумает?

{492} Впрочем, если это и гипербола, то, надо признаться, очень яркая. Мы слышим уже с первых репетиций: «Не бояре в шубах, а воины! Минуту назад с коней! Все молодые!..» — он часто повторяет это, но живых лошадей еще пока не требует…

Мейерхольд увлеченно, с точными яркими живописными деталями «раскрывает ремарку», как он любит выражаться, то есть рассказывает нам всю эту сцену, ту самую, которую мы только что читали. Но разве это та сцена?

— В доме Шуйского собрались бояре, оппозиционно настроенные к царю, ненавидящие Бориса. Они пьют, потому что это безопасней. За бражниками и кутилами не так следят борисовы шпионы. Звенят чарки, ходит по кругу ковш. Общий гул голосов, шум, брань. В низкой палате полутемно. В углу, прикорнув на скамье, спит золотоволосый мальчик. Его вдруг толкают в бок. Он должен читать молитву за здравие царя. Без этого Борис не разрешает ни одного сборища. Хитрый Шуйский позволяет своим гостям говорить о царе что угодно, но отрок с молитвой всегда наготове. Срывающимся спросонья, но чистым, как родник, альтом мальчик среди всеобщего шума начинает читать молитву. Сначала его не слушают: все пьяны и возбуждены. Но постепенно шум стихает. Это колдовство чистого отроческого голоса. Вот уже совсем тихо, только, как ручей, льется этот хрустальный голос. Кое‑кто крестится. Кто-то опустил голову на стол. Всех охватывает оцепенение похмелья. Один за другим гости расходятся. Остаются Шуйский и Пушкин — мрачный, возбужденный, озлобленный.

Вся эта картина должна быть сыграна на протяжении 24‑х пушкинских строк. Возможно ли это? Это будет, если так видит ее Мейерхольд. Сложная, трудная сцена Шуйского и Пушкина. Оказывается, здесь что ни фраза, то поворот действия. Так вот, что в ней происходит? А нам-то она казалась риторичной.

И наконец, монолог Пушкина. Свердлин начинает его читать, но очень скоро Мейерхольд его прерывает…

— Да нет же! Это же Мамонт Дальский!

— ???

— Понимаете, все роли в труппе разошлись, и Борис, и все, а на эту роль нужен Мамонт Дальский, его темперамент, его взлеты, его неистовство! Это гастрольная роль! Специально из-за этой сцены люди должны несколько раз приходить на спектакль. Из другого города должны приезжать! Понимаете, Свердлин?

Так вот, значит, что такое этот Пушкин?!

Свердлин в затруднении. «Мамонт Дальский» — это, конечно, новая гипербола Всеволода Эмильевича, но откуда же вдруг сразу взять на репетиции темперамент и страсти такого накала?

Мейерхольд ярко и точно объясняет сквозную мысль монолога: как она течет, по каким уступам несется и падает.

И он начинает его читать, сначала по книжке, не снимая очков, потом очки слетают, он уже не смотрит в книжку, и ему кто-то суфлирует, потом весь текст кончается, но Мейерхольд уже сам, импровизируя текст безошибочным пятистопным ямбом, показывает нам, как бы сыграл эту сцену Мамонт Дальский.

{494} Потрясающе! Да, вот это накал!..

Но он не кончает. Он продолжает играть, импровизируя ямбы. Он смахивает со стола стакан и никто не решается его поднять. Затаив дыхание, мы следим за гениальной импровизацией, а она продолжается. Он уже стоит на столе. Мы и не заметили, как он вскочил.

Это Мейерхольд? Это Мамонт Дальский?

Нет, это остервенелый, пьяный, исступленный Афанасий Михайлович Пушкин, живой человек XVII века, со своей обидой, со своей болью, со своей неуемной злобой на царя Бориса… нет, на Борьку Годунова, узурпатора и злодея…

Я смотрю на Свердлина. Он бледен. Нельзя же так! Ведь Мейерхольду за шестьдесят! Такой накал темперамента! Такое неистовство страстей! Такое исступление!

И еще, и еще… Это уже почти страшно.

И неожиданно он останавливается, легко спрыгивает со стола и поворачивается к Свердлину:

— Ясно?

Свердлин молча разводит руками.

Все молчат. То, что мы видели сейчас, можно видеть один раз в жизни. Все боятся шевельнуться. Только после долгой паузы раздаются аплодисменты.

А Мейерхольд берет со стола портфель и невозмутимо объявляет: «Перерыв — десять минут!» — и уходит переменить рубашку. Та, что на нем, совершенно мокрая.

Через десять минут репетиция продолжается…

Мог ли Свердлин повторить этот показ, да и нужно ли было его повторять? В монологе Пушкина тридцать четыре строки, а Мейерхольд импровизировал, наверное, добрых полтораста. Он сам бы никогда не стал требовать повторения. Но он дал перспективу образа, его эмоциональные горизонты, его потолок. А в спектакль может войти и четверть этого и, может быть, даже этого будет много.

Мейерхольд своими показами ставил перед своими актерами трудные задачи. Но почему режиссерские задачи должны быть легкими? Здесь уместно напомнить слова К. С. Станиславского: «Лучше поставить трудную задачу и добиться в ней половины успеха, чем рассчитать точно свои силы и в меру их сузить задачу». И в этом Мейерхольд был истинным учеником Станиславского.

В 1925 году Мейерхольд работал над пьесой А. Файко «Учитель Бубус». До премьеры уже оставались считаные дни, когда из театра ушел И. Ильинский, репетировавший главную роль. Роль Бубуса была передана Б. Вельскому. Его начали вводить ассистенты. Как-то Мейерхольд зашел на репетицию, посмотрел на этот ввод и… начал репетировать сам, все переставляя, применительно к индивидуальности нового исполнителя. За восемь дней он переставил весь уже готовый спектакль. Индивидуальность Ильинского требовала одних постановочных решений, индивидуальность Вельского — других.

Да, я ни разу не видел в мейерхольдовском «Лесе» такого Несчастливцева, каким был Несчастливцев — Мейерхольд на репетициях по возобновлению спектакля, я даже не видел такой Лидочки Муромской {495} в «Свадьбе Кречинского», какой Лидочкой был Мейерхольд — седой старик, с длинным носом и хриплым голосом, — но и в этих ролях, на которые не нашлось актеров, равных по дарованию Боголюбову, Гарину, Ильинскому, Бабановой, был пламенный отсвет его дарования, его силы.

Сам Мейерхольд, кстати, никогда не рекомендовал показ как единственный прием в работе режиссера с актером. Он всегда отличал технику показа и технику актерского исполнения в спектакле. На одной из репетиций «Ревизора» при возобновлении спектакля, помню, он кричал из зала актеру, игравшему Добчинского:

— Вы не играете, а показываете мне, как надо играть Добчинского! Это не актерское исполнение, а режиссерский показ!.. Не режиссируйте, а играйте!..

Но сам он блестяще, гениально показывал. Это было свойством его индивидуальности, одаренной необычайной фантазией, его страстного нетерпеливого темперамента, его способности одновременно с «что» всегда видеть «как» — не метод, не правило, а неповторимая особенность его дарования, такая же личная, как легендарное шаляпинское чувство ритма.

Неподдельность, эмоциональная первичность этих показов-импровизаций несомненна. Несомненна и подлинность «прожитого» в каждом из этих эскизов, которые творились на сцене в таком щедром изобилии.

Многие из показов Мейерхольда запомнились как законченные актерские образы. Особенным качеством этих актерских созданий Мейерхольда был темперамент. Иногда это была открытая, бурлящая эмоция, как у Гуго Нунбаха, Афанасия Пушкина или деревенской бабы-кликуши в сцене крестного хода в «Наташе» (называю первое, что вспомнилось), иногда это был кипящий темперамент, выразительно закованный во внешнюю статику, как у графа Варвиля, Кречинского, Алоизия Пфээка. Мейерхольд очень любил острое сочетание внутренней динамики с внешней статикой. К сожалению, подобный сложный рисунок реже всего удавался исполнителям, если это не были Ю. М. Юрьев или Н. И. Боголюбов, актер, которого Всеволод Эмильевич особенно любил за внутренний накал при внешней сдержанности. Мейерхольду равно удавались острокомедийные и трагические образы — его актерская палитра была богата всеми красками, но я помню также и нежный мейерхольдовский рисунок Маргерит в «Даме с камелиями», мягкий лиризм Чацкого, добродушие Муромского, простоватость Луки.

Вспоминая Всеволода Эмильевича, часто вижу его смеющимся, а еще чаще — рассказывающим смешное: хитро прищуренный глаз, мелкую сеть морщинок у рта и лукавое выражение веселого предвкушения удовольствия от какого-нибудь необыкновенного наблюдения или занимательной выдумки.

Он тонко различал особенности разных стилей смешного, и когда, рассказывая о чем-то, вдруг восклицал: «Это настоящий Гоголь!», или «Диккенс не выдумал бы лучше!», или «Так бы сказал Маяковский!» — можно было быть уверенным, что это определение совершенно точно. Сам он мог шутить в любой манере, безукоризненно ее выдерживая, и для него не было досаднее ошибки, чем просчитаться в этом.

У меня в отношениях с ним было несколько случаев (немного!), когда я ему противоречил. Расскажу чем кончился один из них.

{496} Во время киевских гастролей 1936 года Мейерхольд затеял переработку спектакля «33 обморока». Отчасти это было необходимо из-за ввода новых исполнителей: они не были равноценны старым. Другие исполнители «разыгрались» и надо было снять дешевое комикование и трюкачество. Именно там, в Киеве, на одной из этих репетиций я впервые увидел Мейерхольда в ярости: он давно не смотрел спектакля и многое из актерских «приобретений» было для него сюрпризом. Всеволод Эмильевич был тут почти страшен: досталось всем, и хуже всего, что это было совершенно справедливо. Когда порыв ярости утих, Всеволод Эмильевич стал «показывать». Он играл, танцевал, пел: учил не только актеров, но и оркестрантов — дирижировал и даже сыграл соло на скрипке. Эта репетиция кончилась бурной овацией, тон которой задали именно оркестранты: они стучали по грифам скрипок смычками. Так вот, во время этой репетиции я решился в ответ на традиционный и обычный вопрос Всеволода Эмильевича: «Ну, как?» — по поводу какой-то его новой выдумки сказать, что мне это не очень понравилось. Решиться было не просто, но я сказал. Всеволод Эмильевич посмотрел на меня с недоумением и спросил:

— Почему?..

Я сказал, что это, скорее, Гоголь, чем Чехов. Он на секунду задумался, потом возразил:

— А разве Гоголь не мог влиять на Чехова?.. — Логически это было вполне убедительно, и я промолчал.

Когда вечером я пришел на спектакль, мне передали, что Всеволод Эмильевич спрашивал меня. Я нашел его в одном из кабинетов театра имени Франко. Перед ним лежала пачка книг. Это были томики Чехова.

— Вот послушайте… — сказал Всеволод Эмильевич и с торжеством в голосе стал читать отрывки из ранних рассказов писателя. Читал он с явным удовольствием, и я перестал жалеть, что возразил ему. — Гоголь! — сказал он, — настоящий Гоголь!.. А вот еще… А вот Чехов, нашедший себя!.. А вот опять Гоголь! А, что?

Мы провели остаток вечера до конца спектакля за сравнительным анализом приемов смешного у Гоголя и у Чехова, и Всеволод Эмильевич так этим увлекся, что прогонял приходивших к нему по самым неотложным делам ассистентов и администраторов. Признавая его правоту, я чувствовал, что эта маленькая победа доставила Всеволоду Эмильевичу удовольствие не потому, что он защитил свою находку — какое значение могло, собственно, иметь мое мнение? — а оттого, что он подтвердил мне прочность своей позиции в том, что считал принципиально самым важным: в верности стилю автора.

Встречаясь в жизни и в работе со смешным, Мейерхольд всегда точно определял его стилистический эквивалент. Иногда это даже делалось у него своеобразной игрой: «Смешно, но как смешно?» Кстати, одной из «самых смешных» книг русской литературы Всеволод Эмильевич считал «Село Степанчиково» Достоевского. Еще больше восторгался он Гоголем. Любимым примером для доказательства широты выразительных средств реализма ему часто служила гоголевская фраза из «Мертвых душ» о половом из трактира, который был так вертляв, что лицо его невозможно было рассмотреть.

{497} Не раз я видел Мейерхольда в роли театрального балетмейстера. Чеховское «Предложение» заканчивалось так: когда совершалось последнее примирение Ломова и Натальи Петровны, неожиданно вбегала пара в утрированно модных костюмах конца прошлого века: он с белым букетом в руках, она с красным. Он подносил букет Наталье Петровне, она — Ломову. Вступала музыка, и две пары вместо традиционной водевильной концовки с куплетами танцевали несколько фигур кадрили. Это не было просто танцем, это была законченная юмористическая танцевальная миниатюра с флиртом, мимолетной ревностью, обменом партнерами и пр. Не знаю, пришел ли Всеволод Эмильевич на репетицию, уже придумав эту концовку. Если б это было так, вероятно, он заранее назначил бы вторую пару танцующих, попросил бы приготовить музыку и вызвал бы балетмейстера. По ходу репетиции казалось, что это было импровизацией. Визитеров он назначил из числа сидящих в зале актеров. О музыке условился тут же, букеты по его требованию принесли из реквизиторской, а что касается танца, то он поставил его сам с удивительным вкусом, чувством эпохи, грацией и иронией. Тут же, не откладывая, он протанцевал все фигуры, становился поочередно в пару то вместо мужчины, то вместо дамы, сводил их, разводил, дирижировал музыкой, добиваясь остроты ритма и щегольского выполнения люфтпауз. Сперва он сказал:

— Сейчас я намечу начерно, а потом вы отделаете с балетмейстером.

Но этого не понадобилось. Увлекшись, он сочинил, поставил и отделал весь танец сам, тут же на репетиции, потратив на это всего двадцать минут.

Мейерхольд профессионально знал буквально все, что связано с искусством режиссуры, даже в такой узкоспециальной области, как балет. Вот почему он умел с таким блеском и фантазией вводить танцевальные мотивы в ткань драматического действия. Яркий пример — сцена княжон в эпизоде разъезда гостей в «Горе уму» — тончайший пластический этюд в манере кадрили. Те, кто помнят канкан в первом акте «Дамы с камелиями», трагический танец Гуго Нунбаха во «Вступлении», танцевальные вальсовые перебивки в «Юбилее» и многое другое, должны знать, что все это было поставлено лично самим Мейерхольдом и многократно им самим показано, то есть протанцовано.

Однажды зимой 1936 года в театре после спектакля был назначен просмотр учебных работ техникума. Всеволод Эмильевич пришел усталый — днем была трудная репетиция «Годунова», а вечером какие-то совещание. Среди прочих отрывков был показан целиком «Пир во время чумы» Пушкина. Не помню, кто это ставил, но очень неудачно. Всеволод Эмильевич, вяло, позевывая, смотревший все остальное, тут сразу оживился. Вот прозвучали последние строки пушкинских стихов; Всеволод Эмильевич уже на ногах. Он начинает говорить, как это надо играть. Еще несколько минут — он уже на сцене. Он требует, чтобы ему суфлировали, и начинает что-то показывать. Еще несколько минут — он уже ставит заново всю пьесу. В пустом зале сидят несколько студентов, К. И. Гольцева — директор техникума — и я. Всеволод Эмильевич {498} показывает, смотрит, повторяет, спускается в зал, снова вбегает на сцену, репетирует в полную силу, возится с каждым исполнителем, говорит о Пушкине, о Вильсоне, о Шекспире, о старой Англии, о том, что такое трагедия, о том, как читать в драме стихи, об «эпиграмматическом» пушкинском стихе, сам читает, и так проходят час, два, пока не прибегает дежурная сказать, что звонили из дому и беспокоятся, куда он пропал…

Мейерхольд удивляется, что уже глубокая ночь.

— Да, пора заканчивать. Кажется, мы немного увлеклись… А знаете что? Давайте попробуем еще разок, сначала… Гладков, смотрите на часы и остановите меня через сорок минут, если я опять увлекусь!

Каюсь, я не остановил его через сорок минут. Трудно было отказаться от искушения быть единственным зрителем; никому не известной постановки Мейерхольда…

— Да, Пушкин… сказал он, когда мы вышли на ночную улицу Горького. — Можно весь остаток жизни посвятить только ему и то ничего Не успеешь сделать…

Режиссерская индивидуальность Мейерхольда может быть до конца понята только исходя из глубоко актерской сущности его дарования. Режиссер-художник в нем развился и определил его судьбу раньше, чем была насыщена его огромная жажда играть на сцене. В нем всегда чувствовалось неутоленное призвание к чисто актерскому воплощению манивших его образов или просто-напросто — ему все время хотелось играть.

Режиссировать для Мейерхольда тоже значило играть. Может быть, он выбрал режиссуру не только потому, что стремился создавать и определять своей волей художественно целое, то есть спектакль, но и потому, что, режиссируя, он мог играть бесконечно больше, чем если бы оставался просто актером. И не только больше, но и шире. На репетиционных {499} показах ему ни в чем не мешали его личные физические данные — он играл роли всех амплуа; он влюблялся, отвергал, умирал, обманывал, притворялся, попадал впросак; был игроком, опустившимся архитектором, разорившимся богачом, блестящей куртизанкой, наивной обманутой девицей, бурбоном, Фамусовым, Чацким, Молчалиным, Хлестаковым, Гамлетом, Годуновым и Шуйским, матросом-пограничником. Павлом Корчагиным.

Я однажды спросил Всеволода Эмильевича, увлекало ли его когда-нибудь в ранний период его деятельности то, что называлось тогда «переживанием» и явилось начальным, эскизным выражением рождавшейся системы Станиславского. Мейерхольд, к моему большому удивлению, ответил утвердительно.

— И в Херсоне и в Тифлисе, играя чеховских героев — Треплева, Астрова, Тузенбаха, Иоганнеса в «Одиноких», я экспериментировал сам над собой, сочинив в своем воображении те части пьесы, которые не шли на сцене, и целый вечер иногда играл за кулисами в течение спектакля этих действующих лиц в иных, не описанных драматургом положениях, предшествующих моему очередному выходу. Я чувствовал себя при этом необычайно приятно, но так как я был одновременно руководителем театра и ко мне поминутно обращались по всякой нужде и тем самым выбивали меня из «игры за кулисами», то я вскоре убедился, что, как ни странно, мне не мешают, а, скорее, помогают эти помехи. После них я с особенным удовольствием возвращался к своим «образам». Это явилось для меня одним из первых уроков подлинной театральности, полученных, так сказать, на собственной шкуре…

Став режиссером, Мейерхольд не просто сменил профессию. Правильнее сказать, что он растворил свою первую профессию во второй: он продолжал играть, *показывая*.

{500} Мейерхольд мог целыми часами подробно рассказывать о своих еще не поставленных спектаклях. Так он рассказывал о «Гамлете», которого не осуществил. Так он рассказывал о «Борисе Годунове», постановка которого не была закончена.

Я помню один вечер в Киеве летом 1936 года, когда Мейерхольд детально, до малейших подробностей, рассказал о своем решении сцены с монологом «Достиг я высшей власти». Это был не просто живой образный рассказ — он сыграл нам всю сцену за всех действующих лиц (по Мейерхольду, Борис в этой сцене не один).

И помню репетицию зимой в Москве, когда Мейерхольд работал с исполнителем роли Бориса — Н. И. Боголюбовым. Я отлично знал замысел Мейерхольда, но мне казалось, что я вижу совсем другое — столько появилось в сцене нового, рожденного актерской индивидуальностью Боголюбова. Это было не снятие копии с головного кабинетного замысла, а настоящее непосредственное творчество; нечто, рождавшееся тут же, на наших глазах.

Через всю жизнь Мейерхольда проходит мечта о постановке «Гамлета». Неоднократно он включал эту, свою любимейшую пьесу в репертуар ТИМа и каждый раз что-нибудь мешало.

Однажды он сказал:

Напишите на моей могильной плите: «Здесь лежит актер и режиссер, не сыгравший и не поставивший “Гамлета”…»

Фрагмент из «Гамлета» был сыгран на сцене ГосТИМа в пьесе Юрия Олеши «Список благодеяний», где, как это полагается по пьесе, роль Гамлета играет актриса Елена Гончарова. Эту роль исполняла Зинаида Райх. Мейерхольд собирался ставить «Гамлета» с Райх в главной роли. Но уже в середине 30‑х годов я от Всеволода Эмильевича ничего об этом не слышал, хотя и часто говорил с ним о «Гамлете». В это же время, то есть в самом начале 30‑х годов, В. Бебутов работал над созданием компилятивной пьесы, включающей наряду со сценами из шекспировского «Гамлета» какие-то эпизоды из старинных хроник, послуживших Шекспиру материалом для его трагедии. Предполагалось, что она пойдет в ТИМе в постановке Мейерхольда. Из этого ничего не вышло, но сама идея носит на себе следы львиных когтей: Мейерхольд, обычно берясь за классику, всегда искал к ней подхода, параллельного авторской истории создания данной пьесы. Так, план переделки «Леса» Островского возник из открытия, что А. Н. Островский увлекался старым испанским театром, композиционные приемы которого Мейерхольд старался прощупать как действенную мускулатуру комедии под жирком бытового жанра. Так, оригинальной мейерхольдовской сценической композиции текста гоголевского «Ревизора» предшествовало изучение первоначальных набросков и всех черновых вариантов и редакций пьесы. Такая же работа была сделана над «Горе от ума». Только в работе над «Борисом Годуновым» Мейерхольд принципиально отказался от этого пути (хотя тоже вводил в спектакль некоторые пушкинские варианты, как, например, «Сцену со злым чернецом» и «Сцену Марины с Рузей в Самборе», но вводил целиком, не компонуя текст). Можно сказать еще, что хотя критики и ставили Мейерхольду на вид то, что он будто бы «не тронул» текста «Дамы с камелиями», но это совершенно неверно: тот текст, который игрался в театре, был компиляцией канонического {501} текста пьесы А. Дюма, его романа под этим же названием и текстов из произведений Флобера и Золя.

В феврале 1935 года, говоря однажды о сложном построении одного романа, где герой то показывается «в третьем лице», то рассказывает о себе от первого лица, Мейерхольд вдруг сказал:

— Я раньше мечтал, чтобы Гамлета в моей постановке играли два актера: один — колеблющегося, другой — волевого. Они сменяли бы друг друга, но когда работал бы один, то другой не уходил бы со сцены, а сидел у его ног на скамеечке, подчеркивая этим трагизм противоположности сочетания двух темпераментов. Иногда даже второй вдруг выражал бы свое отношение к первому и наоборот. Когда-нибудь он мог бы вскочить и, оттолкнув другого, занять его место. Конечно, это легче выдумать, чем осуществить, так как трудно подобрать двух актеров, одинаковых физических данных, а в этом вся соль…

Всеволод Эмильевич говорил об этом замысле тогда уже в прошедшем времени, трудно сказать, к которому из его Гамлетов относилось это решение: ясно только, что не к «последнему», так как с 1936 года Мейерхольд декларировал постановку классиков без переделок композиции текста.

Рассказывая однажды (уже в 1936 г.) о «Гамлете», описывая, как Лаэрт с толпой врывается в Эльсинорский замок, он добавил, что толпа была вся мокрая: в этот день шел дождь, вода блестела на голенищах сапог, на шлемах, на оружии.

— Вот только не знаю, как это нам сделать? — сказал он.

Присутствующие наперебой стали предлагать разные технические способы показать следы дождя. Я не уверен, что этот дождь остался бы в спектакле, но в стадии видения он ему был нужен.

После 1931 года постановка «Гамлета», кажется, реально, практически не планировалась в театре Мейерхольда, но это не значило, что сам Мейерхольд не мечтал о ней и не готовился к ней. Наоборот, в его творческом воображении постепенно рос и зрел замысел постановки, и уже в середине 30‑х годов он рассказывал отдельные сцены из этого, так никогда и не родившегося спектакля так подробно, с такой яркостью и точностью, что потом начало казаться, что ты уже видел спектакль на сцене…

Осенью 1936 года, вернувшись из Парижа, Мейерхольд нам говорил, что он вел переговоры с Пикассо об оформлении для «Гамлета». Это был последний хороший, спокойный рабочий период в его жизни — осень 36‑го года. Шли репетиции «Бориса Годунова», и снова в какой-то не очень отдаленной перспективе возникли мечты о «Гамлете».

В том же 1936 году, когда новое здание ГосТИМа, казалось, было близко к окончанию работ (Всеволод Эмильевич любил водить на строительство здания своих друзей: он приглашал на осмотр строительства даже гостей Международного театрального фестиваля и, карабкаясь по огромным каменным ступеням гигантского амфитеатра, сам показывал его), Мейерхольд как-то сказал, что он будет открывать новое здание «Гамлетом».

Однажды, помню, он фантазировал о создании особого театра, в репертуаре которого была бы всего одна пьеса — «Гамлет» в постановке разных режиссеров: Станиславского, Макса Рейнгардта, Гордона Крэга и его самого…

{502} А иногда он, полушутя, уверял, что фрагменты будущего «Гамлета» содержатся во всех его работах последних двадцати лет.

— Но я их так хитро спрятал, что вы их не увидите, — говорил он. — Мой «Гамлет» это будет мой режиссерский итог. Там вы найдете концы всего…

В 1938 году, оставшись без театра, Мейерхольд мечтал написать о своей воображаемой постановке «Гамлета» книгу, для того чтобы, как он говорил, «кто-нибудь, когда-нибудь, в какое-нибудь “летие” мое» поставил спектакль по созданному им плану. Тогда же он мне рассказывал, что собирается написать оперное либретто по «Герою нашего времени» Лермонтова для Д. Шостаковича — это вообще был у него в жизни период «литературных мечтаний».

В странной обстановке происходил этот разговор. Всеволод Эмильевич позвонил мне и предложил пойти прогуляться. Был жаркий летний день. Мы ходили по бульварам, потом почему-то забрели в сад Эрмитаж. В эстрадном театре шла репетиция. Оттуда слышалась музыка, под которую работали жонглеры. Где-то стучали бильярдные шары. Пахло левкоями и котлетами. А Всеволод Эмильевич говорил о своих литературных планах, восхищался только что перечитанной статьей Белинского о Лермонтове, делился планом об организации лермонтовского кружка при Доме актера и рассказывал о книге «Гамлет. Роман режиссера».

Как-то он рассказал сцену встречи Гамлета с Тенью отца из своего воображаемого спектакля…

… Свинцово-серое море. Тусклое северное солнце за тонкой пеленой облаков. По берегу идет Гамлет, закутавшись в черный плащ. Он садится на прибрежный камень и вглядывается в морскую даль. И вот в этой дали показывается фигура его отца. Бородатый воин в серебряных латах идет по морю к берегу. Вот он все ближе. Гамлет встает. Отец вступает на берег, и сын его обнимает, усаживает на камень и, чтобы отцу не было холодно, снимает свой, плащ и укутывает его. Под плащом такие же серебряные латы, как у отца. И вот они сидят рядом — черная фигура отца и серебряная Гамлета…

Не знаю — театр это или литература? Мне это кажется настоящей поэзией высочайшей пробы.

И это было выдумано не сказочником, не стихотворцем, а театральным режиссером, умевшим учитывать каждый сантиметр сцены и знавшим цену каждой секунде дорогого сценического времени.

Картина родилась в его пламенном воображении, но должен был наступить день и час, когда актер, играющий Тень отца, будет приклеивать себе бороду за кулисами, а Гамлет с помощью костюмера надевать серебряные латы, а помощник режиссера указывать рабочим, в каком месте надо поставить камень. И потом все это, ставшее прозой ремесла, снова станет поэзией искусства театра, и сотни людей с замиранием сердца благодарно и восхищенно будут смотреть на сцену из темного зала…

Слушая рассказ Мейерхольда, я, как никогда, почувствовал бешеную силу его *режиссерского вúдения*.

Гамлет укрывает Тень плащом, чтобы той не было холодно…

Один этот штрих, в котором и нежность и реальность жизни, стоит длинной рассудочной экспликации со всевозможными учеными ссылками и цитатами.

{503} Можно ли более или менее подробно литературно реставрировать замысел мейерхольдовского «Гамлета?» Это трудная, но не безнадежная задача. Для этого необходимо собрать показания всех собеседников Всеволода Эмильевича в последние годы. Главная трудность — не запутаться в разных «редакциях». Мейерхольд любил переделывать свои старые спектакли, но он также «переделывал» свои воображаемые, непоставленные спектакли. «Борис Годунов» 1936/37 года значительно отличался от того «Бориса», которого Мейерхольд ставил в 1925 году в Третьей студии МХАТ.

Репетиции «Бориса Годунова», начатые в Москве весной 1936 года и прерванные из-за отъезда театра на гастроли, возобновились в Киеве. Сразу по приезде туда Всеволод Эмильевич дал мне поручение достать в местных библиотеках несколько редких книг о Смутном времени. Я принес ему эти книги в гостиницу «Континенталь», он положил их стопкой на край стола, и потом я увидел их, только когда он перед моим отъездом попросил их сдать в книгохранилище. Он ни разу на репетициях не ссылался на них и не цитировал. И вот однажды вечером во время спектакля в кабинете директора театра имени Франко, где шли гастроли ГосТИМа, он рассказал режиссеру-ассистенту спектакля М. М. Кореневу и мне весь план спектакля. Рассказ продолжался часа два с чем-то, он был очень подробен. Рассказывая, Всеволод Эмильевич играл целые куски (заметно получая от этого наслаждение) и набросал множество актерских эскизов, мычал с закрытым ртом, дирижируя рукой, изображая шум народных сцен, и — в целом — дал нам кроме редкого, неповторимого удовольствия очень ясное представление о будущем спектакле. Рассказывая и играя, он одновременно следил за нашими лицами: как всегда, ему нужна была отдача. Разумеется, в эту же ночь я записал весь его рассказ. Провожая его в гостиницу, я сказал ему, что вот, хорошо бы повторить этот рассказ в беседе с актерами.

— Нет, я не хочу, — ответил Всеволод Эмильевич.

— Это их воодушевит, — настаивал я.

— Нет, не нужно. Это закупорит их воображение…

Несколько шагов мы сделали молча.

— Да и мое тоже, — после паузы добавил Мейерхольд.

— И у вас это не записано? — спросил я.

— Нет. Моя память так устроена, что хорошо выдуманное я никогда не забываю, а все, что забуду, — это плохое…

Рассказывают, что С. Я. Маршак однажды в разговоре сказал: «Дело поэта правильно разложить хворост в костре, а огонь должен упасть с неба»… Мейерхольд умел раскладывать свой костер, и огонь с неба падал к нему почти всегда. А если костер вдруг иногда не разгорался, то это могло значить, что либо костер плохо разложен, либо — а это тоже ведь бывает! — небо было закрыто облаками…

## **{****504}** М. Садовский Театральный чародей

Однажды, служа еще в театре имени Ермоловой, я играл «Коварство и любовь» в летнем театре сада «Аквариум». После спектакля капельдинер принес ко мне в уборную записку — маленький листочек, вырванный, видимо, из дамской записной книжки. На этом листочке была написана лаконичная фраза:

*«Садовский! Позвоните ко мне. Мейерхольд»*.

На другой день дрожащей от волнения рукой я снял телефонную трубку и назвал нужный номер. В телефоне послышался мужской голос. И вот разговор:

— Можно попросить Всеволода Эмильевича?

— Я слушаю.

— Всеволод Эмильевич! Это говорит Садовский.

— А! Здравствуйте! Поступайте ко мне в театр.

Я растерялся. Наступила небольшая пауза. Мейерхольд продолжал:

— Вы что сейчас делаете? Вы свободны? Приезжайте ко мне!

Я пролепетал что-то вроде: «Свободен… с удовольствием…»

— Где вы находитесь?

— Дома.

— Говорите адрес, я пришлю за вами машину.

Я сказал свой адрес, и через пятнадцать минут машина ждала у ворот нашего дома.

Лихорадочно одеваясь, я метался по комнате среди разбросанных галстуков, рубашек, ботинок.

— И дался тебе этот Мейерхольд, — скептически заметил мой отец. — Не вздумай поступать к нему. Ведь у него все шиворот-навыворот.

Не обращая внимания на его слова, я продолжал быстро одеваться. Разве можно хоть сколько-нибудь заставить себя ждать? Наконец я в машине. А вот и Брюсовский переулок.

— В это парадное, — сказал мне шофер, — второй этаж налево.

{505} Распахиваю дверь, мчусь через две ступеньки на второй этаж. На площадке две двери. Звоню, как было сказано, в дверь налево. В это время за моей спиной с шумом раскрывается дверь направо. Я невольно оборачиваюсь и вижу Мейерхольда. Что такое? Ошибся? Позвонил в чужую квартиру?.. Я, естественно, сконфужен.

— Не смущайтесь, — весело говорит Мейерхольд. — У меня уж так устроено: звонят в одну дверь, а входят в другую! («шиворот-навыворот», вспомнил я слова отца).

Впоследствии я узнал, что он занимал две квартиры, расположенные рядом. Внутри эти квартиры были соединены. Всякий, кто бывал у Мейерхольда, знал эту премудрость и, звоня в дверь налево, ждал, когда откроется дверь направо. Но новички, вроде меня, были всегда этим поражены, и их поведение, видимо, забавляло озорного хозяина.

Веселый, необыкновенно радушный Мейерхольд, тряся двумя руками мою руку, продолжал:

— Быстро приехали! Молодец! Идемте!

Он провел меня в большую желтую комнату.

В комнате было двое. У балкона в кресле сидела женщина. Это была жена Всеволода Эмильевича — Зинаида Николаевна Райх. Ее прическа напоминала головку «Итальянского мальчика» с известной картины Брюллова. Меня поразили ее большие лучистые карие глаза и открытая, необыкновенно приятная улыбка.

— Зиночка! — сказал Мейерхольд, подводя меня к Райх, — это Фердинанд, которого мы видели вчера. Знакомься!

За столом, на котором стояли фрукты и коньяк, сидел худенький молодой человек в сером костюме.

— А это, — продолжал Мейерхольд, — Софроницкий! Никто лучше него не исполняет Скрябина!

Мейерхольд очень любил музыку и был ее тонким ценителем. У него часто бывали виднейшие музыканты и композиторы. В его доме я познакомился с Львом Николаевичем Обориным. Ему было тогда двадцать три или двадцать четыре года, а слава о нем уже гремела и у нас и за границей. У Всеволода Эмильевича я познакомился и с Виссарионом Яковлевичем Шебалиным, который в то время писал музыку для спектакля «Дама с камелиями».

— Присаживайтесь! — сказал Мейерхольд. — Хотите коньяку?

И вот мы вчетвером за столом.

Софроницкий рассказывал анекдоты. Райх и Мейерхольд смеялись от души.

Вскоре Мейерхольд предложил мне пройти с ним в соседнюю комнату и там, усадив в кресло, стал рассказывать, какая интересная работа ждет меня в его театре. В заключение недолгой беседы Всеволод Эмильевич протянул мне лист бумаги и предложил подать заявление о приеме в его театр.

Я написал. На уголке заявления Мейерхольд наложил свою резолюцию. Судьба моя была решена.

— Приходите завтра на репетицию к одиннадцати часам, — сказал Всеволод Эмильевич. — Прямо в зрительный зал, и садитесь рядом со мной.

Я ответил, что еще служу в Ермоловском театре и не знаю, отпустят ли меня так сразу…

{506} — Все устроится, — перебил он. — Все устроится. Если будет нужно, я вам помогу.

Радостное волнение смешивалось у меня с тревогой. Как я мог так быстро согласиться? Но я чувствовал, что поступил тем не менее правильно или, вернее, что по-другому поступить не мог. Невозможно было противостоять могучей воле, темпераменту и обаянию Мейерхольда! Я был словно загипнотизирован. Неожиданное поступление в ГосТИМ тревожило меня еще и потому, что шло как бы вразрез с моими стремлениями.

С самых юных лет я знал, что со временем должен буду продолжать дело нашей артистической семьи, которая с 1839 года из поколения в поколение служила Малому театру. А театр Мейерхольда по своему существу был полной противоположностью Малому. Правда, я восхищался его спектаклями, но как бы со стороны, как восхищался картинами, музыкой, скульптурой, полетами В. П. Чкалова или хирургическими операциями С. С. Юдина, не собираясь, однако, стать ни скульптором, ни летчиком, ни хирургом.

Я не мог себе даже представить, что буду участвовать в «Лесе» и что зеленый парик Буланова когда-нибудь окажется на моей голове. И все же это произошло. Я стал артистом театра имени Мейерхольда, и впоследствии играл Буланова в том самом зеленом парике.

Я не раскаиваюсь, что так произошло, а, наоборот, благодарен судьбе, что она свела меня с интереснейшим режиссером и человеком — Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом.

Наступило знаменательное утро — 25 декабря 1933 года. В половине одиннадцатого я был уже в театре на улице Горького, в доме № 5 (сейчас там находится театр имени Ермоловой). Раздевшись, прошел в фойе — очень длинное, высокое и неуютное. Три двери вели в зрительный зал. Я заглянул в одну из них. Зал был еще более неуютным: никаких украшений — большая, холодная белая коробка. Несмотря на значительную высоту, в нем не было ни ярусов, ни балкона. В длинном партере стояли простые деревянные кресла, какие обычно бывают в дешевых кинотеатрах.

Я взглянул на сцену — она была открыта. Занавеса, как известно, в театре Мейерхольда не было. На сцене висели сукна; мебель, реквизит — все было готово для репетиции.

Не зная, где обычно сидит Мейерхольд, я решил ждать его в конце зала. Скоро на сцене в «дежурных» костюмах появились актеры. В зрительном зале некоторые кресла заполнились какими-то людьми. А вот и Мейерхольд. Он вошел в сопровождении многочисленных ассистентов. Они, перебивая друг друга, что-то говорили ему. А он, раскланиваясь налево и направо, шел так быстро, словно старался от них удрать.

В середине девятого ряда Мейерхольд остановился и оглянулся. Увидев меня, он приветственно поднял руки и закричал:

— А! Здравствуйте! Идите сюда! Садитесь, — и, коротко бросив ассистентам, — начинайте, — стал о чем-то меня расспрашивать.

Вскоре раздался гонг, свет на мгновение погас и снова вспыхнул, ярко осветив сцену.

Началась репетиция. Репетировали первую, а потом вторую картину «Дамы с камелиями».

{507} Мейерхольд недолго сидел со мной. Он соскочил с места и, сняв пиджак, устремился на сцену. Сделав необходимые замечания, он так же быстро снова сбежал в зрительный зал и, нагнувшись над кем-то, что-то шептал ему на ухо. Через мгновение он был уже в другом конце зала и оттуда слышался его резкий голос, выкрикивающий: «Хорошо! Браво! Молодцы!»

Я едва успевал следить за тем, что делается на сцене, и за Мейерхольдом, который все время был в движении, появляясь то в одном, то в другом конце зрительного зала.

Когда на сцену вышли два молодых актера, репетировавшие Армана Дюваля и Гастона Рьё, Мейерхольд подбежал ко мне и, указывая на второго, шепнул:

— Следите за этой ролью.

К чувству радости, что я получил роль и, кажется, хорошую, примешалась горечь: что-то неприятное послышалось мне в этом шепоте.

Репетиция продолжалась. Мейерхольд по-прежнему носился между сценой и зрительным залом. Можно было только поражаться его энергии. Ему было тогда шестьдесят лет.

Актер, за которым я следил внимательнее, чем за другими, репетировал очень хорошо. Мейерхольд не делал ему никаких замечаний.

Всеволод Эмильевич был в ударе. Он говорил интереснейшие вещи, изумительно показывал. На этой репетиции он сделал для Зинаиды Райх — Маргерит Готье блестящий выход.

На сцене Нанин, горничная Маргерит, и барон де Варвиль. Он ждет Маргерит и о чем-то болтает с Напин. Но вот раздается звонок. Это приехала из «Гранд Опера» Маргерит. Нанин и Варвиль выходят встречать ее. Сцена пуста. По голосам, доносящимся из‑за кулис, мы догадываемся, что вместе с Маргерит приехала большая компания. Слышны взрывы хохота, аплодисменты. И вдруг из дальней правой кулисы через всю сцену на передний план вылетают два молодых человека в черных фраках, с цилиндрами в руках, запряженные лошадками. На вожжах звенят бубенчики. За ними, держа в одной руке вожжи, в другой — длинный хлыст, выбегает в красном бархатном платье с черным цилиндром на голове Маргерит Готье. За ней высыпала в гостиную вся ее шумная веселая компания. Этот выход всегда поражал зрителей. Это было и красиво, и озорно, и шикарно!

Вдруг кто-то положил мне на плечо руку. Я обернулся. Рядом со мной стоял седой человек с добрыми серыми глазами.

— Вы Садовский? — спросил он.

— Да, — ответил я.

— Давайте познакомимся, — говорит он. — Коренев, Михаил Михайлович. — Всеволод Эмильевич просил передать вам роль, — и он протянул мне довольно толстую тетрадь.

Я поблагодарил его, и снова мое внимание было поглощено сценой.

А на сцене вихрем закручивалось веселье; там пели, танцевали, гремела музыка, а над всем этим вздымался Мейерхольд, словно маэстро, в творческом экстазе дирижирующий симфонией.

Когда репетиция окончилась, Всеволод Эмильевич подошел ко мне.

— Ну как, вам нравится? — спросил он.

{508} — Да, очень, — ответил я.

— Завтра репетиция тоже в одиннадцать. Приходите и садитесь рядом со мной.

Я улыбнулся. Поняв мою мысль, Мейерхольд засмеялся и сказал:

— Да, да, вы правы. Сидеть рядом со мной на репетиции довольно трудно. Но я просто сговариваюсь с вами о встрече.

На другой день, придя в театр, я сразу пошел в зал и, сев на «свое» место, в девятом ряду, стал ждать.

Все началось так же, как и накануне. К определенному часу на сцене появились актеры в «дежурных» костюмах. Кресла в партере заполнились людьми.

Вошел Мейерхольд со своими ассистентами. Но это был уже другой Мейерхольд, не вчерашний — сияющий и солнечный, а хмурый и мрачный, как туча. И со мной поздоровался совсем не так приветливо, как вчера, а очень сухо.

— Можно начинать? — спросил один из ассистентов.

— Да, начинайте. Прямо с прихода Армана и Гастона, — буркнул в ответ Мейерхольд и, сев впереди меня, закурил.

(Курил он много, почти не расставался с папиросой.)

Раздался гонг, погас и зажегся свет. Началась репетиция.

С первых шагов, с первой фразы Мейерхольд стал придираться к исполнителю роли Гастона. Все не так! И стоит не так, и говорит не так, и смех плохой, и прочее в этом роде. Причем замечания Мейерхольд делал в очень резкой форме.

Съежившись в комочек в своем кресле, я смотрел на сцену и, избегая взгляда Мейерхольда, думал: «Ай‑ай‑ай! И зачем я только поступил сюда? Не вернуться ли мне в Ермоловский… Этот актер репетирует очень хорошо. Вряд ли я смогу репетировать лучше… А если ему так влетает, то что же будет со мной?..»

Никто из актеров не заступался за «раздираемого на части» артиста. Не оборонялся и он сам.

— Нет, это невозможно! — продолжал кричать Мейерхольд. Вы не можете играть эту роль! Я снимаю вас с роли! Покиньте сцену!

Актер повернулся и ушел. Наступила пауза. Все на сцене стояли недвижимо, словно застывшие. И вот, эту напряженную паузу вдруг прорезал яростный крик Мейерхольда:

— Садовский!

Полуживой я поднялся со стула.

— На сцену!.. С выхода Гастона, — крикнул Мейерхольд. — Суфлер, подавайте.

Подавать суфлеру не пришлось. У меня была хорошая память, и я, не раскрывая своей роли, выучил текст картины просто на слух. Мизансцены от бесконечного повторения на предыдущих репетициях тоже были хорошо изучены.

И вот из зрительного зала снова полетели вчерашние: «Хорошо!», «Браво!», «Молодец!», «Великолепно!».

Но я уже не верил этим похвалам.

Когда окончилась репетиция, я пошел за кулисы. В одной из артистических уборных я увидел группу актеров. Плавая в папиросном дыму, они о чем-то жарко говорили.

{509} Я подошел к ним и, обращаясь к «пострадавшему», сказал, что ни и чем перед ним не виноват, что не просил этой роли.

— Нет, нет, что вы. Я знаю, что вы тут ни при чем. Здесь все дело в моих сложных взаимоотношениях с Мейерхольдом. Если бы не вы, был бы другой. Я давно решил уйти из театра.

Он действительно ушел от Мейерхольда, впоследствии занял ведущее место в одном из крупных театров периферии и получил звание народного артиста РСФСР.

Этот случай познакомил меня с одной из сторон весьма сложного мейерхольдовского характера, который можно назвать «резко континентальным». У него от ненависти до любви, как и от любви до ненависти, был один шаг. Такие переходы были неожиданными и порождались чаще всего ничтожными причинами.

Вот еще случай с Евгением Валерьяновичем Самойловым.

Работая в театре Мейерхольда, Самойлов долгое время играл только одну роль — Петра в «Лесе» — и не репетировал ничего нового. Мейерхольд не интересовался им. Самойлов грустил и тихо страдал. И вот что однажды произошло.

Клавдия Ивановна Мартынова — заведующая театральным гардеробом — справляла свой день рождения. У нее в гостях было много артистов и среди них — Мейерхольд, Райх и Самойлов. Где-то в середине вечера, когда все уже были в отменно веселом настроении, Самойлов решил воспользоваться теплой и непринужденной атмосферой, царившей на вечере, и поговорить по душам с Мейерхольдом о своем житье-бытье. Наполнив рюмку, он подсел к Всеволоду Эмильевичу и (видимо, уж очень у него наболела душа), не найдя никаких подходящих к вступлению слов, вдруг схватил обеими руками Мейерхольда за голову, приблизил его лицо к своему и, тряся его, кричал:

— Я играть хочу! Понимаешь, хочу играть!

Взъерошенный, перепуганный Мейерхольд еле высвободился из рук Самойлова. Все гости были поражены и перепуганы на менее, чем сам Всеволод Эмильевич. Что же теперь будет?! Но никакого скандала не произошло. Мейерхольд увидел только одно: огромную эмоциональность Самойлова, его темперамент. Он как будто бы впервые услышал его красивый голос, увидел сверкающие от возбуждения глаза. Все это поразило его. Самойлов предстал перед ним совсем в другом свете. Он почувствовал в нем хорошего актера. И вот с этой минуты все переменилось для Жени Самойлова. Он стал одним из любимых актеров Мейерхольда.

Если Мейерхольд кого-нибудь ненавидел, то не умел и не хотел этого скрывать. Ненавидел — громко! А уж если кого любил, то тоже — «во весь голос»! И всегда искал случая, чтобы свое отношение к человеку продемонстрировать. Одно время он был очень увлечен В. В. Софроницким, и в 1935 году, поставив в Ленинграде в Малом оперном театре «Пиковую даму», он свою режиссерскую работу решил посвятить ему. Афиши так и возвещали: «Режиссерскую работу свою (опус 110) Вс. Мейерхольд посвящает В. В. Софроницкому».

Сложный, трудный был характер у Всеволода Эмильевича. Но работать с ним было тем не менее счастьем. Счастьем потому, что это был гениальный режиссер, а также потому, что в любых спорах в нем всегда побеждал художник.

{510} Ни один режиссер не возбуждал вокруг себя столько горячих споров, сколько Мейерхольд. Спорили обо всем: о его театре, о поставленных им спектаклях. Спорили о большом и малом, о реализме и формализме; об отдельных сценах, мизансценах и даже просто фразах. Очень часто в этих спорах защитники Мейерхольда бывали побеждены. Всеволод Эмильевич сам: нередко признавал свои ошибки. Они были неизбежны. Он много искал, много экспериментировал. Он шел в искусстве не проторенными дорожками, а новыми, неведомыми путями.

Но больше всех неправы были те, кто утверждал, что Мейерхольд давил творческую индивидуальность актеров, превращал их в послушных кукол.

— Мейерхольд отрицает актера! — говорили некоторые.

Один театральный критик даже уверял будто слышал от самого Мейерхольда, что ему‑де не нужны артисты, а нужны просто разные по своим Данным мужчины и женщины, и что будто бы с ними он сможет поставить любой спектакль, сможет «натаскать» этих людей в любой роли, как натаскивает дрессировщик охотничьих собак.

Сомневаюсь, чтобы Мейерхольд мог говорить подобное. Мейерхольд очень любил актеров. А они были благодарны ему за то, что он умел заразить их поисками нового, за тот вкус, который он прививал им, за то, что он умел ценить индивидуальность каждого из них.

С. А. Мартинсон был нужен Мейерхольду именно благодаря его индивидуальным качествам, и он не собирался переделывать его, подминать под себя.

Э. П. Гарин был также дорог ему потому, что не был похож ни на кого другого.

Пожалуй, ни один режиссер не воспитал такого огромного количества прекрасных актеров, таких ярких и таких разных. Вот хотя бы несколько фамилий его питомцев: Бабанова, Ильинский, Гарин, Зайчикову Мартинсон, Боголюбов, Свердлин, Штраух, Тяпкина и многие другие. И все же некоторые почему-то считают этих людей исключением и продолжают утверждать, что Мейерхольд насиловал волю актера.

Откуда взялось такое утверждение? Ведь дыма без огня не бывает. Попробую объяснить откуда, как мне кажется, идет этот «едкий дым».

Показы Мейерхольда на репетициях всегда восхищали и поражали, но не зажимали актера, наоборот, окрыляли его. Актеры с благодарностью и увлечением принимали эти показы, развивали их своей творческой инициативой, обогащали своим мастерством, индивидуальностью.

Но были актеры, которые не только не могли развить, но не способны были даже хоть сколько-нибудь похоже повторить показанное. В таких случаях Мейерхольд старался упростить задачу, менял мизансцены, придумывал все новые и новые варианты, но они оставались всегда острыми и интересными. Он никогда не мог бы согласиться с «академическим» {511} выходом статиста: вот, скажем, открылась дверь, вошел человек, поставил на стол самовар, повернулся и ушел. Этот самовар появился бы у Мейерхольда непременно как-то интересно, а вот этого «интересного» иной актер и не брал, не пропускал этот показ через свою фантазию, не одухотворял его. Он только с трудом мог повторить голую схему. И вот тогда, после тысячи вариантов, если ничто не помогало, Мейерхольд впадал в бешенство, становился диктатором, дрессировщиком: «Стой так! — говорил он. — Нога тут, рука — здесь. Всю фразу говори на одной ноте! Глаза закрой, они все равно ничего не выражают. Теперь повернись спиной и стой не шевелясь».

Попав в такой переплет, эти актеры начинали говорить, что он‑де не дает им развернуться, что он душит их индивидуальность, превращает в, кукол. Но это чушь! Потому что никакой индивидуальностью они не обладали и душить было нечего, — это были люди, случайно попавшие в театр, совсем беспомощные в искусстве. И вот, разобиженные на жизнь, на Мейерхольда, они разносили по свету эту ложь. От них шел этот «едкий дым».

Замечательно показывал Мейерхольд Ильинскому, как Аркашка в. «Лесе» ловит рыбу. Как он забрасывает удочку, подсекает, снимает пойманную рыбку с крючка и опускает в чайник. Я знаю зрителей, у которых время стерло из памяти этот спектакль, но они до сих пор помнят удочку в руках Ильинского, помнят, как он опускал трепещущую рыбку в свой чайник. Нужно заметить, что не только не было никакой рыбки, но удилище даже не имело лески. Мастерство Ильинского, его умение развить показ, преломить все действия в характере его Аркашки и создали этой сцене большой успех. Талант и техника Ильинского, позволяющие ему так виртуозно работать с воображаемыми предметами, неизменно вызывали аплодисменты.

Мейерхольду необходимы были хорошие актеры, без них он существовать не мог.

Мейерхольд не только умел блестяще *показать* исполнителю, но и не менее замечательно *подсказать*.

{512} Вспоминаю сейчас репетицию «Дамы с камелиями». Это было в пятом акте, в сцене Гастона Рьё и Маргерит Готье.

… Раннее весеннее утро. Гастон всю ночь продежурил у постели больной Маргерит. Но вот она проснулась. Ей лучше. Сон принес ей силы. Это радует Гастона, и он предлагает Маргерит выйти на воздух. Сейчас он сбегает за коляской, и они чудесно покатаются по весеннему Парижу. Это развлечет ее. Маргерит соглашается, и Гастон убегает.

Мейерхольд решил не показывать на сцене кровать с умирающей Маргерит и убрал ее за кулисы. Таким образом, Гастон оставался на сцене один перед открытыми дверями спальни Маргерит и должен был вести диалог или, вернее даже, монолог, прерывающийся очень короткими и редкими репликами из-за кулис, один на один со зрителем.

Трудность этой сцены осложнялась еще требованием Мейерхольда, который хотел, чтобы Гастон донес до зрителя не только то, чем живет и чего хочет сам Гастон, но и то, что происходит в соседней комнате с Маргерит.

Он говорил:

Вот сейчас она спокойно лежит в постели, а вот сейчас заметалась, делает усилие подняться и снова падает на подушки. Но она не огорчена, она улыбается!

Обо всем этом зритель должен был догадаться по поведению Гастона.

Помню, что сцена у меня долго не получалась. Она была какой-то тяжелой, вязкой… Руки, ноги, голос — ничто не повиновалось мне. И вот однажды, где-то в середине монолога, на сцену вбежал Мейерхольд. Не останавливая меня, он забежал за мою спину и через плечо, двумя руками, необыкновенно изящным жестом поправил в кармашке моей визитки платок и затем, легко и бодро хлопнув меня ладонью по спине (словцо сказав: «Вперед! Будь счастлив!»), убежал в зрительный зал.

Что случилось со мной после этого, трудно понять и еще труднее описать. Я весь преобразился: свалилась тяжесть с плеч. Я почувствовал, что Мейерхольд преподносит меня зрителю, словно на блюдце. Понял, как все важно в моей фигуре. Все, начиная с платка в кармане и кончая носком лакированного туфля. Понял, что Гастон должен быть бодрым, здоровым, уверенным и даже лукавым. Я не старался больше передавать своим лицом все муки, испытываемые Маргерит, наоборот, я стал их скрывать. Разве можно, чтобы Маргерит догадалась по моему лицу, насколько ей плохо? Я стоял перед ней веселый и даже озорной. В этот счастливый миг творчества я услышал из зрительного зала знаменитое мейерхольдовское: «Хорошо!».

После репетиции Мейерхольд крикнул:

«До свидания, Садовский! До премьеры! Больше эту сцену трогать не будем!»

Он был уверен, что я уже никуда в сторону не собьюсь. Он доверял актеру и не любил «мурыжить» сцену, которая хоть однажды стала ясной, живой и органичной.

Мейерхольд говорил: «Актер не должен свою роль заклепывать наглухо, как и строитель моста свои металлические конструкции. Надо оставлять пазы для импровизации».

{513} Хочу рассказать еще об одном случае, из которого видно, как Мейерхольд ценил актера, как хорошо знал, что без актеров, без их живой искры — его режиссерская работа будет мертва.

Это произошло на репетиции второй картины «Дамы с камелиями», названной Мейерхольдом «Одна из ночей». Здесь нужно было показать бесшабашное веселье, пьяный угар, в который бросалась Маргерит, чтобы забыть свою болезнь. Все мы, занятые в этой сцене, а нас было человек одиннадцать, точно выполняли требования режиссера. Мы пели, читали стихи, чокались бокалами, курили, танцевали, плясали, начиная от вальса и кончая канканом. Появлялись маски, из угла в угол летали ленты серпантина. Великолепно звучала музыка Шебалина. Но не было главного — подлинного веселья, озорства, творческого огня, искры.

Картина была сделана, но не жила.

Мейерхольд стоял перед нами, как Пигмалион перед своей Галатеей, не зная, как вдохнуть в нас жизнь.

Он понимал, что никакие слова, показы, прогоны уже не помогут, тем более, что ни к кому из нас в отдельности у него не было претензий. Как же быть?

И вот однажды нас известили, что после вечернего спектакля «Лес» назначается ночная репетиция.

— Чего только не придумает Мейерхольд, — говорили мы, собираясь в первом часу ночи.

Мы вошли в зал. Конструкции «Леса» были уже убраны. Ставилась выгородка «Дамы с камелиями». Мейерхольд сидел в зрительном зале, у его ног стояла корзина с шампанским, рядом — столик с бокалами. Радостно приветствуя нас, он говорил: «Руже де Лиль за одну ночь создал гениальную “Марсельезу”, от нас требуется меньше…»

Послышались шутки, остроты. Захлопали пробки, мы наполнили и осушили бокалы. Мейерхольд распорядился потушить электричество и зажечь свечи. Появились огромные пылающие канделябры на рояле, на тумбочках, на полу.

Мы пошли на сцену. И вот, не знаю почему: то ли потому, что мы репетировали ночью, когда ушли все заботы дня, подсознательно живущие в нас на дневных репетициях, то ли горящие свечи или шампанское повлияли на нас, но произошло чудо — картина эта с первых же слов ожила. Все вроде было так же и не так же. Шаловливая песенка Беранже «Жанетта», которую хорошо исполняла Ремизова, приобрела какой-то особый шарм. Появились и находки: на последних словах песенки Варвара Федоровна обо что-то споткнулась и повалилась на шкуру белого медведя, разостланную на полу.

— Падай к ней и ты! — закричал мне Мейерхольд из зала.

Под аплодисменты и дружный хохот артистов я повалился на шкуру.

Этот эпизод придал картине хорошую пикантность.

Ясно видя спектакль, имея точный, хорошо разработанный в деталях план постановки, Мейерхольд тем не менее любил встречаться с разного рода неожиданностями и случайностями, которые возникали в работе, и умел использовать их.

На этой же репетиции актеры стали слишком высоко подбрасывать серпантин, и несколько лент, случайно зацепившись, повисло на тросе.

{514} Мейерхольд зааплодировал и сразу же развил эту случайную ошибку актеров в замечательное зрелище. Моментально были протянуты дополнительные тросы, и бутафоры, спрятанные в кулисах, вместе с актерами забрасывали на эти тросы серпантин. В одно мгновение разноцветный дождь заполнил сцену. Картина приобрела еще большую праздничность. И, конечно, это новое убранство сцены не могло не повлиять и на самочувствие актеров.

Стихи Верлена, хорошо звучавшие у М. И. Царева — Армана, окрасились каким-то особым волнением:

Мне часто видится заветная мечта  
Безвестной женщины, любимой и желанной…

Эти первые строчки он прочел почти шепотом. Это было и ново, и неожиданно, и удачно вплеталось в ткань картины.

Очень помогли нам горящие свечи. Они сообщили сцене какое-то тепло, уют, таинственность и сказочность; на заднике и на кулисах колыхались, то вырастая, то исчезая, огромные тени от наших фигур.

Случайно найденное освещение Мейерхольд сохранил и в спектакле. Разумеется, оно было усилено электрическим светом, установленным с большим искусством художником И. И. Лейстиковым.

Какая изумительная это была репетиция! Да даже и не репетиция, а просто вечеринка. Мы ощущали себя гостями Маргерит Готье, нам было легко, свободно. Веселились и дурачились напропалую! Вместе с нами веселился и Мейерхольд.

Помню, что репетировали долго и с большим увлечением. Разошлись под утро, не испытывая усталости.

С Мейерхольдом могло быть трудно, но всегда было интересно и никогда не было скучно.

Если можно сравнить искусство режиссера с искусством повара, то Мейерхольд не принадлежал к той категории поваров, которые готовят холодные блюда. Повару-Мейерхольду необходим был огонь. Он готовил только горячие кушанья. Ему нужны были раскаленные сковороды в жарко горящие угли. Первая его забота на репетиции была разжечь актеров, накалить атмосферу.

На одном из диспутов Мейерхольду был задан вопрос:

— Вы сказали, — говорил какой-то педант, — что сорок лет служите в театре? «Служите»? Как это понять? Значит, вы казенно, равнодушно относились к порученной вам работе? Так оказать, пополняли все по долгу службы?

— Нет, — ответил Мейерхольд. — Я отдаю театру всю свою душу, всю свою жизнь, поэтому и служу ему. «Служу», а не работаю. А работал я однажды в огороде, но это было недолго и давно. В театре служат, а не работают, потому что театр — это храм. Храм искусства. А искусству служат. В армии, кстати, тоже служат, а не работают. Служат своей родине, своему народу.

Это утверждение не было красивой фразой. Мейерхольд действительно служил искусству. Я не помню его равнодушным, не помню, чтобы он спокойно восседал за столом, что-то записывал, подчеркивал, уточнял. В застольный период сидели все, кроме Мейерхольда, а он, снявши пиджак, {515} стоял перед нами взлохмаченный, усиленно жестикулировал и страстно говорил. Именно таким встает он передо мной, когда я вспоминаю его на репетициях.

Теперь еще об одной особенности Мейерхольда — о его отношении к зрителю.

Разумеется, все театры существуют для публики. Все заботы автора, режиссера, актеров сосредоточены на публике, но для Мейерхольда зритель играл совершенно исключительную роль. Зритель для него был маяком, компасом, термометром. Он не мог без него находиться ни минуты.

— Да что вам зритель! — говорят некоторые режиссеры актерам на репетиции. — Вы не думайте сейчас о зрителе. Думайте о том, что вы делаете сейчас на сцене, вот в этой комнате, с кем разговариваете, чего хотите, чего опасаетесь… И чем больше вы будете этим заняты, тем внимательнее будет следить за вами зритель. Имейте в виду — это не рампа, и за ней не зрительный зал, а воображаемая четвертая стена! Глухая, непроницаемая стена. Вы сейчас находитесь в комнате совершенно одни, со своими мыслями, со своими делами. Вот и все. Ну что же, по существу, такой режиссер прав. К. С. Станиславский называет подобное состояние актера «публичным одиночеством». Мейерхольд не отрицал публичного одиночества. Но в этой формулировке для него не так было важно слово «одиночество», как слово «публичное».

Мейерхольд часто вспоминал талантливых клоунов, работающих у ковра в цирке, которые умели жить на арене в таком публичном одиночество, которому могли подчас позавидовать актеры театра, — и при этом, подчеркивал Всеволод Эмильевич, они пребывают в таком состоянии не только лишенные одной четвертой стены, а всех стен, но никогда не за бывают о публике. Ежесекундно, на каждом шагу, при каждом повороте своего тела они думают о зрителе.

Если Станиславский говорил, что душой театра является актер, то формула Мейерхольда была: «Актер плюс зритель».

Желание приблизить актеров к зрителю заставило его упразднить занавес, разрушить так называемую четвертую стену. Тяга к зрителю, желание включить его в спектакль, слиться с ним вела Мейерхольда еще дальше. Он мечтал о новом здании театра, где были бы упразднены и три остальные стены, то есть, где была бы уничтожена сценическая коробка и действие пьесы происходило бы в зрительном зале. Мейерхольд не только не терпел смирного, равнодушного зрителя, он просто боялся его и готов был пойти на любой конфликт со всеми раз и навсегда установленными традициями, только бы расшевелить его. Маяковский в прологе к «Мистерии-буфф» пишет:

Для других театров  
представлять не важно:  
для них  
сцена —  
замочная скважина.  
Сиди, мол, смирно,  
прямо или наискосочек,  
и смотри чужой жизни  
 кусочек…

{516} Это то, против чего протестовал Мейерхольд. Он старался вырвать зрителя из будничной и привычной обстановки, старался лишить его «домашних туфель».

Мы тоже покажем настоящую жизнь,  
 но она  
в зрелище необычайнейшее театром превращена…

Эти слова Маяковского хорошо иллюстрируют стремление Мейерхольда.

В практике наших театров зритель допускается только на одну или две последние репетиции, так называемые генеральные, когда актерам и режиссеру нужно проверить новый спектакль на публике. И нередко эта проверка оканчивается печально. Зритель вносит такую корректуру, что спектакль приходится откладывать и дорабатывать.

Мейерхольд чуть не с первой репетиции строил спектакль на зрителе. У него на репетициях всегда присутствовало человек двадцать-тридцать «посторонних», то есть его знакомых. И зритель не обескураживал Мейерхольда, не мешал ему, а, наоборот, вдохновлял его. Мейерхольд был всегда в движении, всегда носился между сценой и залом. Часто можно было видеть его фигуру склонившейся над одним из сидящих зрителей, он о чем-то спрашивал его. Спрашивал он всех. Вот в зал, оторвавшись на минуту от работы, вошел полотер. Мейерхольд устремляется к нему и слышатся вопросы:

— Ну как, нравится? Понятно? Что понятно? — А через минуту он уже советуется с Юрием Олешей. И неизвестно, кому из этих рецензентов он давал предпочтение — очень возможно, что полотеру. А вернее всего, ему просто нужна была проверка.

Репетируя, он иногда говорил: «Вот здесь могут быть аплодисменты». Или: «Вот здесь должны быть аплодисменты! Если их не будет, значит, вы неверно играете!»

И когда кто-нибудь замечал, что аплодисменты во время действия мешают актеру, выбивают его из «круга», Мейерхольд говорил:

— Не понимаю, как можно лишать зрителя инициативы, лишать его возможности проявлять свою эмоцию. Как можно запретить ему смеяться, плакать или рукоплескать.

Пожалуй, ни один режиссер не придавал такого большого значения глазам зрителя, какое придавал Мейерхольд. Именно через глаза он старался донести свой спектакль до публики. Театр — это зрелище. Публика ходит смотреть спектакль. Чтобы узнать пьесу, ее можно прочитать или услышать в хорошем чтении. Увидеть же спектакль можно только в театре. И Мейерхольд очень хорошо видел то, что он хотел показать зрителю.

Вспоминается третий акт из «Горя уму» — сцена сплетни о сумасшествии Чацкого. Нечаянно родившееся в разговоре Софьи с господином Н. слово облетает все уголки фамусовского дома, всех его гостей.

Как решал эти сцены Мейерхольд? Он отказался от показа фамусовских комнат, от беготни по этим комнатам различных персонажей. Все это, по его мнению, только бы развлекало зрителя не по существу, отрывало бы от главного.

{517} Всех сплетников, лгунов, глупцов, подхалимов и карьеристов, «дряхлеющих над выдумками вздором» Мейерхольд решил собрать вместе и поставить на суд перед зрителем. У самой рампы, во всю ее длину, от левой кулисы до правой, он поставил стол, накрытый белой скатертью, сервированный для ужина, и посадил за этот стол, лицом к зрительному залу, всех тех, кто доставлял Чацкому «миллион терзаний». Яркая галерея лиц и характеров была преподнесена публике как на блюде.

Здесь, за столом, зарождалась сплетня. Здесь, на глазах у зрителя, она развивалась, росла и превращалась в «общественное мнение».

И когда в разгар сплетни, в разгар общего торжества, смеха, злости и притворного сострадания появлялся Чацкий, все смолкало, фигуры резко отстранялись от него и закрывались салфетками, и только у самой кромки салфеток сверкали испуганные глаза. Чацкий доходил до середины стола, где сидели Фамусов и Хлестова, останавливался и после слов:

Да, мочи нет — миллион терзаний  
Душе от дружеских тисков,  
Ногам от шарканья,  
Ушам от восклицаний,  
А пуще голове от всяких пустяков… —

продолжал свой путь вдоль стола. Этому скорбному проходу аккомпанировала музыка. Когда он скрывался в левой кулисе, музыка прекращалась, все фигуры и глаза устремлялись ему вслед. Раздавался гонг, наступала темнота. Конец картины.

Если, по словам Станиславского, театр начинался с вешалки, то для Мейерхольда театр начинался с улицы, с плаката и афиши.

Для Мейерхольда афиша была рекламой. Рекламой театра, нового спектакля, и она, конечно, должна была быть такой же необычной, такой же непохожей на афиши других театров, как необычен и непохож на другие театры был ГосТИМ. Знакомясь с афишей, будущий зритель должен был сразу попадать в плен к Мейерхольду. Он должен был быть чем-то заинтересован, чем-то поражен, огорошен. Так, например, поставив спектакль «Даешь Европу!», Мейерхольд выпустил афишу с сокращенным названием этой пьесы: на афише стояли только две буквы: «Д. Е.».

Зритель действительно был заинтересован. Толпы стояли перед афишей, стараясь разгадать ребус.

Поставив «Горе от ума», Мейерхольд выпустил афишу: «Грибоедов. “Горе уму”» (так назвал автор свою комедию в первой редакции). Но история с названием пьесы не всем была известна, и поэтому такая афиша многих удивляла. Мало того, на афише значилось, что свою постановку Мейерхольд посвящал замечательному китайскому актеру Мэй Лань-фану.

— Что такое? — говорил пораженный зритель, стоя у афиши. — Почему вместо «Горе от ума» — «Горе уму»? И почему это «Горе уму» посвящается китайскому актеру? Может быть, спектакль поставлен в китайском стиле?

{518} Вся жизнь Мейерхольда проходила в театре. Утром — репетиция, после репетиции административные дела, а вечером — на спектакле, среди актеров, за кулисами или в зрительном зале. Редкий вечер его не было в театра, и очень часто он приходил задолго до начала спектакля. Он любил смотреть, как впускают зрителя. В укромном уголке, где-нибудь в тени и вместе с тем недалеко от контролеров, прислонившись к стене и скрестив руки, как Наполеон, стоял он и внимательно смотрел на поток публики, проходившей мимо него. Кто пришел? Как пришел? Нет ли людей, которых он знает? С кем они пришли? Что говорили? — все жадно впитывал из своей засады Мейерхольд.

А потом, когда начинался спектакль, приходил к нам в уборные и докладывал, что сегодня-де смотрят такие-то, что пришли еще в театр без всякого предупреждения работники Комитета по делам искусств или реперткома.

Театр Мейерхольда часто выезжал на гастроли, и всюду — как в Советском Союзе, так и за границей — его спектакли имели огромный успех. Особенно хорошо принимал нас Ленинград, в котором мы бывали по два раза в году. Мейерхольд любил гастрольные поездки и обычно сам был их инициатором. Его влекла тяга к перемене мест, повышенный успех, который мы имели на периферии. Сумрачное, озабоченное выражение его лица, которое мы нередко видели в Москве, исчезало в поездках. Там он расцветал, всегда был праздничным, веселым, интересным.

Вспоминаются нагни гастроли летом 1935 года в Одессе. Мейерхольд и большинство актеров жили тогда в гостинице «Лондонская» (теперь «Одесса»). В этой гостинице был уютный ресторан, который помещался во внутреннем дворике гостиницы. Дворик был усыпан мелкой галькой, посередине бил фонтанчик, вдоль стен в ложах стояли столики. В углу на эстраде выступал (всегда с классическим репертуаром) квартет. В этом ресторане для Мейерхольда был абонирован на все время гастролей стол, на котором к определенному часу накрывался ужин. После спектакля Всеволод Эмильевич с компанией, каждый вечер другой, просиживал за этим столиком далеко за полночь. Тихая мелодичная музыка, журчание фонтана, уютный свет в ложах, цветы и великолепный воздух сообщали этому ресторану какую-то прелесть, располагая к беседе.

Однажды на такой ужин был приглашен и я. Зашел разговор о знаменитых актерах провинции. Мейерхольд рассказывал много различных курьезов и анекдотов из жизни старого провинциального театра. Как смешную и вместе с тем любопытную черту того театра он вспоминал, например, требование актеров к драматургу написать им что-нибудь «на уход», то есть, чтобы, уходя со сцены, они благодаря какой-то заключительной крылатой фразе непременно сорвали бы аплодисменты.

— А если им не писали этой фразы, — говорил Мейерхольд, — они сами придумывали себе какой-нибудь трюк, который вызывал желаемые аплодисменты. И вот сколько бы ни было занято актеров в пьесе, сколько бы раз они ни уходили со сцены, каждый из них старался эффектным или неожиданным уходом сорвать аплодисменты. В этом спорте: кто лучше, виртуознее справится со своей задачей — терялась всякая мера, дело доходило до нелепостей, до абсурда. Но было в этом и хорошее. Актеры умели цепко держаться за зал, хорошо контактировались со зрителем.

{519} И, развивая эту мысль, Мейерхольд восхищался теми актерами, которые умели импровизировать, умели взять, как говорится, «публику на себя», восхищался их способностью чувствовать зрителя, управлять им.

— Эти проказники, — продолжал Мейерхольд, — были талантливыми актерами, с большим опытом, богатой театральной техникой. И уж так как-то случается, что талантливому актеру всегда попадается хороший зритель.

В 1930 году Всеволод Эмильевич приступил к созданию проекта нового здания театра.

Проект делал он сам совместно с молодыми архитекторами Михаилом Григорьевичем Бархиным и Сергеем Евгеньевичем Вахтанговым. Здесь необходимо заметить, что Всеволод Эмильевич высоко ценил творчество Евгения Вахтангова и после его смерти свою ближайшую постановку «Смерть Тарелкина» посвятил его сыну. На афише значилось: «Свою режиссерскую работу Мейерхольд посвящает Сереже Вахтангову (сыну Евгения Вахтангова)». Сереже шел тогда шестнадцатый год.

Задумав постройку нового театра, Всеволод Эмильевич пригласил в соавторы проекта и Сергея Евгеньевича, к тому времени окончившего Московский архитектурный институт.

Как известно, по проекту предполагалось реконструировать здание бывшего театра Зон на Триумфальной площади (ныне площадь Маяковского). Сейчас там находится Концертный зал имени Чайковского. Тот, кто бывал в этом зале, легко может себе представить театр, который хотел построить Мейерхольд, ибо вчерне он был готов и дальнейшие переделки почти не изменили ни зрительный зал, ни фойе, ни красивые широкие лестницы.

Вспомните Концертный зал имени Чайковского и представьте себе следующее: зритель сидит только в амфитеатре, партера и сцены нет. Там, где сейчас партер, по проекту, находилась «малая арена», или «малый круг»; там, где сейчас сцена, — «большая арена», или «большой круг». Эти круги могли быть и резко разграничены друг от друга, скажем, разной высотой над уровнем пола, светом и т. д., и могли соединяться, и тогда действие происходило бы на всей огромной площадке, которая включала бы ныне существующий партер и сцену.

Разумеется, что при таком устройстве сценической площадки никаких павильонов, задников, подвесных декораций быть не могло. Декорациями должны были служить легкие конструкции, мебель, ковры.

На угол улицы Горького и площади Маяковского должна была выходить большая застекленная терраса, которая служила бы зрителям как фойе. В душные московские вечера эта терраса могла раскрываться.

«В нашем театре, — говорил Мейерхольд, — будут созданы максимальные удобства и для зрителя и для актера. Раньше Зимин да Струйский, строя свои театры в Москве, думали только о том, как бы выгадать побольше мест в зале, заботились о барышах, а об актерах и не помышляли — их уборные, эти узкие душные каморки, располагались за тридевять земель от сцены».

По замыслу Мейерхольда, артистические уборные находились в полукруге «большой арены». Двери артистических уборных выходили прямо в зрительный зал.

{520} Проход актера от дверей своей уборной к месту появления на игровой площадке и какие-то секунды в ожидании реплики происходили на глазах зрителя и, конечно, и проход, и ожидание должны были быть срежиссированы. Этот проход должен был делать не актер N в гриме Отелло и не «живой» Отелло, а актер N, собирающийся играть Отелло. Мейерхольд не только ломал всю старую сцену, но пускал зрителя почти за кулисы, показывал ему отдельные участки актерской «кухни».

Предполагалось, что фасад здания будут украшать большие картины, выполненные мозаикой, изображающие отдельные сцены из спектаклей ГосТИМа.

Над этими картинами трудились тогда несколько художников (фамилий их не помню). Картины, написанные маслом, были закончены и отправлены в Ленинград. Там изготовлялась мозаика. Эта работа тоже была закончена. После закрытия театра и консервации строительства мозаика была передана в Ленинградскую Академию художеств.

Мейерхольд хотел, чтобы на фронтоне нового здания театра были высечены слова Пушкина: «Дух века требует важных перемен и на сцене драматической».

Изобретенная Мейерхольдом биомеханическая система в течение многих лет занимала к его творчестве довольно значительное место, но в последние годы он, видимо, уже остыл к этому своему увлечению[[54]](#footnote-55).

Такие спектакли, как, например, «Дама с камелиями» и «Свадьба Кречинского», ничего общего не имели с постановками «Великодушного рогоносца» или «Леса».

И не случайно именно в это время возникли в Малом театре разговоры о том, что хорошо бы пригласить Мейерхольда на постановку. Разговоры эти поднялись по инициативе П. М. Садовского, который тогда был художественным руководителем театра. Помню, как кипятился по этому поводу М. Ф. Ленин. Он говорил, что Мейерхольду должны быть поставлены жесткие условия, что нужно организовать какой-то контроль, потому что нельзя допустить, чтобы повторились на сцене Малого театра его «сумасшедший» «Лес» и пр. Только «Маскарад» и «Дон-Жуан», которые осуществил Мейерхольд перед революцией в Александринском театре, могли быть, по его мнению, приняты Малым театром. Много тогда было язвительных шуток и замечаний в адрес моего любимого режиссера.

Кто-то из актеров, смеясь, рассказывал про К. А. Варламова, который, придя на репетицию в Александринский театр и сев перед Мейерхольдом, будто бы сказал: «Ну, Мейерхольд, стилизуй меня!»

Всеволод Эмильевич, конечно, знал, что его собираются пригласить в Малый театр, и эту возможность воспринимал как большую радость.

В беседах со мной он часто с большой любовью вспоминал многих актеров Малого театра, вспоминал свою юность, когда он пропадал на галерке этого театра.

{521} Весной 1936 года состоялась встреча П. М. Садовского с Мейерхольдом. Она произошла в Малом театре, в артистической уборной Прова Михайловича.

Мне посчастливилось провожать Всеволода Эмильевича на это свидание. Мейерхольд был весел и беспечен, но где-то внутри, видимо, волновался, потому что в какой-то рассеянности несколько раз задавал мне один и тот же вопрос: «А Пров Михайлович курит?»

Раздевшись на актерской вешалке, мы стали подниматься по лестнице (лифта тогда в Малом театре не было). Мейерхольд был в светло-сером костюме, который ему очень шел, а синий с белыми горошками бантик придавал Всеволоду Эмильевичу какую-то особую звонкость. Он шел, закинув назад голову, отчего его и без того длинный нос, похожий на клюв птицы, казался еще длиннее.

На лестнице нам встречались актеры. Они узнавали Мейерхольда, почтительно здоровались, но в их взглядах читались удивление и растерянность.

Когда конфиденциальное свидание Мейерхольда и Садовского окончилось, и я, проводив Всеволода Эмильевича, вернулся в уборную к Прову Михайловичу, то застал там М. Ф. Ленина и Н. К. Яковлева. Пров Михайлович рассказывал им о разговоре с Мейерхольдом.

О чем была их беседа? Конкретный разговор о постановке был назначен на осень. Пров Михайлович советовал Всеволоду Эмильевичу самому выбрать пьесу и предложить театру.

Делясь своими творческими замыслами, Мейерхольд говорил, что хотел бы осуществить свою давнюю мечту — поставить «Гамлета».

Между прочим, в этой беседе Мейерхольд вспоминал спектакль «Горе от ума», который шел на сцене Малого театра в постановке Н. О. Волконского. Пров Михайлович был в восторге от того разноса, который устроил Мейерхольд этому спектаклю.

— Формализм чистой воды! Классическая безвкусица! — говорил Мейерхольд. — И в заключение назвал работу Волконского «мейерхольдовщиной»!

Это определение заставило нас от души хохотать, а Пров Михайлович, копируя Мейерхольда, все повторял:

— Это какая-то мейерхольдовщина! Нет, но это просто мейерхольдовщина!

Нам всем была понятна эта радость Прова Михайловича, так как мы хорошо знали написанную им пародию на монолог Чацкого из третьего акта, в которой он, как и Мейерхольд, разносил в пух и прах нелепые режиссерские выкрутасы Волконского.

В монологе были такие строчки:

В уборной у себя  
Я воссылал желанья  
Смиренные, однако вслух,  
Чтоб истребил господь паршивый, скверный дух  
Слепого Мейерхольду подражанья…

«Горе от ума» в постановке Волконского было именно слепым подражанием Мейерхольду. И беда была в том, что те, кто называли себя учениками {522} и последователями Мейерхольда, по существу, если и были последователями, то только его ошибок.

В марте 1936 года в Ленинградском лектории Мейерхольд сделал доклад: «Мейерхольд против мейерхольдовщины».

Признавая ряд своих ошибок, он обрушил критику главным образом на «мейерхольдовщину», то есть на своих подражателей, на эпигонов и эклектиков. Он говорил, что будет смотреть их спектакли и будет писать рецензии, от которых им «не поздоровится».

Намеченные на осень переговоры с Малым театром не состоялись. Причина мне неизвестна. Может быть, театр не проявил нужной заинтересованности и настойчивости, а может быть, Мейерхольд был очень занят и не смог взять параллельной работы. Последнее, пожалуй, наиболее вероятно, ибо именно осенью 1936 года он возобновил работу над «Борисом Годуновым». Это был замечательный период в жизни ГосТИМа. Мейерхольд был само вдохновение! Такое же вдохновение охватило и весь коллектив. Сделано, как я помню, было немного. Были разобраны, и то вчерне, только несколько картин, но планы Всеволода Эмильевича, его решение отдельных сцен и общий замысел спектакля были совершенно изумительны.

Время стерло многое, но наиболее яркие впечатления еще сохранились в памяти. К таким впечатлениям относится работа Мейерхольда над картиной «Келья в Чудовом монастыре». Нужно сказать, что, когда стало известно, что Всеволод Эмильевич собирается ставить Годунова, актеры стали прикидывать возможное распределение ролей. На роль Пимена единогласно был избран нами Геннадий Михайлович Мичурин. Нам казалось, что у него все есть для этой роли — высокий рост, красивый и выразительный бас. С точки зрения традиции, рожденной великолепным исполнением Шаляпина, Г. М. Мичурин был, как говорится, «живой Пимен». Надень на него черную рясу, приклей бороду, и лучшего, казалось, не найдешь.

Каково же было наше удивление, когда мы узнали, что на роль Пимена назначен С. Килигин. По своим данным Килигин был полной противоположностью Мичурину. Мичурин играл тогда в «Лесе» Несчастливцева, в «Даме с камелиями» Дюваля-отца, во «Вступлении» — профессора Кельберга, а Килигин, недавно поступивший в театр, должен был заменить ушедшего от нас Игоря Ильинского. Он готовил Аркашку в «Лесе». Мы не могли представить себе, как этот артист — худенький, среднего роста, с высоким голосом — сможет сыграть Пимена.

Начались репетиции. Первое, что сделал Всеволод Эмильевич, он разрушил наше представление о келье Пимена. В самом деле, какой рисуется воображению эта декорация: большая, с низкими сводами и черно-серыми стенами комната, похожая на подвальное помещение. А иногда стараниями художника этот подвал даже превращается в какую-то пещеру, в углу которой обычно висит огромный образ Спасителя, а перед ним большая красная лампада.

— Ничего подобного не будет, — говорил Всеволод Эмильевич. — Не будет, потому что таких келий нигде и никогда, кроме как в театре, не существовало.

Келья Пимена ему рисовалась очень светлой и радостной. Основные ее тона — белый и желтый. Огромный традиционный образ Спасителя и {523} красная лампада заменялись небольшой иконой и маленькой, но очень яркой зеленой лампадочкой.

— Теперь, Пимен, — рассказывал Мейерхольд. — Пимен — очень старый и дряхлый от бурно прожитой жизни, ну и, конечно, от большого количества лет. Он сам про себя говорит: «Я долго жил и многим насладился…»

Сколько ему лет? Может быть, девяносто, а может быть и все сто. От слабости у него слегка трясутся голова и руки… Трудно писать, трудно смотреть, трудно дышать, и все это нужно преодолевать… Преодолевать, чтобы «исполнить долг, завещанный от бога». Конечно, никакой черной рясы мы надевать на него не будем. Ведь ночь. Он у себя дома. Ол давно ее снял, хотел ложиться спать, но не сотворил на этот раз «молитвы долгой к ночи» и не спится ему, сел писать.

На нем длинная белая холщовая рубаха. Он лысый. Такая хорошая розовая лысина и венчиком от виска до виска беленькие волосики, коротенькие и реденькие, словно пух, и такая же жидкая коротенькая бородка. Он должен быть очень милым, очень симпатичным старичком. Голос у него слабый и высокий-высокий. Говорить ему трудно, голос дрожит и часто срывается. А оттого что ему трудно говорить, будут возникать паузы — ведь надо отдышаться, отдохнуть. Все эти паузы мы найдем и разметим. Они должны быть не логичными, а, наоборот, алогичными, должны возникать в самых неожиданных местах.

Пимен будет по-детски наивным, уютным и добрым. У него три неотъемлемых качества — ум, юмор и детскость.

Пимен стар, но не должно быть впечатления, что он вот‑вот умрет. Наоборот, он хлопотун, он писал, пишет и еще будет много писать. Этот маленький сухонький старичок полон энергии. Неправда, что это его «последнее сказание», он найдет, что ему еще писать.

И, видимо, желая окончательно развенчать здоровенного баса в черной рясе, он говорил:

— Пимен много воевал и мог быть ранен, и потому у него может быть повреждена рука или нога. Он хромает. Об этом стоит подумать.

Смотрите, скольким опасностям он подвергался. Пимен говорит:

Мне чудятся то шумные пиры,  
То ратный стан, то схватки боевые… —

и дальше Григорий:

Как весело провел свою ты младость!  
Ты воевал под башнями Казани,  
Ты рать Литвы при Шуйском отражал… —

и наконец:

Подай костыль, Григорий!

Горячий рассказ о новом Пимене длился часа два и все время, как обычно, сняв пиджак, жестикулируя, показывая, аргументируя, Всеволод Эмильевич буквально лепил перед нами своего Пимена и заставлял видеть его совершенно живым.

На репетиции талантливый С. Килигин быстро впитывал его указания, а Мейерхольд все подбрасывал и подбрасывал ему новые детали, {524} подсказывал, какое у Пимена перо, как он им пишет, как макает его в чернильницу, сердится на перо, что плохо пишет.

Вспоминается его показ, как Пимен, не прерывая текста, поправляет у закоптившей лампадки фитилек. Эта операция проводилась с большой аккуратностью и продолжалась довольно долго. Но вот проснулся Григорий, и Мейерхольд предлагает Григорию умыться, причем при показе этой сцены полотенце в руках Мейерхольда выдавало нервность рук Григория, его взволнованность. Помню, как Мейерхольд говорил, что полотенце в руках Григория напоминает змею, которая как бы обвивает руки, шею Григория, и он как будто борется с ней.

В «Борисе Годунове» громадная роль отводилась музыке — она изображала народ, его волнения, гнев, горе, отчаяние. Толпы ни на сцене, ни за кулисами, по замыслу Мейерхольда, не было совсем. В спектакле предполагались два оркестра — симфонический и народных инструментов, преимущественно восточных. Музыка к «Борису Годунову» была написана Прокофьевым.

Работа над «Борисом Годуновым», как известно, не была доведена до конца. Почему? Трудно ответить на этот вопрос. Нельзя, конечно, думать, что Мейерхольд погас, охладел или почувствовал растерянность на последнем этапе работы. Вернее предположить, что спектакль в процессе созидания вырос в такое большое полотно, что осуществить его на маленькой и технически необорудованной сцене было Просто невозможно. Мейерхольд ждал нового театра на площади Маяковского, но строительство подвигалось чрезвычайно медленно. Всеволод Эмильевич оставил «Бориса Годунова» и в начале 1937 года приступил к работе над пьесой Л. Сейфуллиной «Наташа».

С Всеволодом Эмильевичем было всегда и везде интересно. У него можно было многому научиться и вне репетиций. Его фантазия, его знание жизни, людей, театра поражали. Он умел видеть то, чего не замечали другие. И умел видеть как-то все по-своему.

Однажды мы шли с ним по улице, шли медленно. Пешеходы с обеих сторон обгоняли нас. Вдруг ему повстречался знакомый. Сняв шляпу, Мейерхольд приветливо раскланялся с ним. Через три-четыре шага после того, как его знакомый прошел мимо нас, Мейерхольд остановился и, повернувшись назад, долго смотрел вслед ушедшему. А затем мы снова пошли рядом.

После паузы он заговорил:

— Знаете, Садовский, что о характере человека легче всего судить по его спине. Глаза могут легко солгать вам, а спина никогда. Это самая откровенная часть человеческого тела. За своей спиной мы никогда не следим, она нами не контролируется. Спины очень красноречивы. Смотрите… — и он начал разбирать спины идущих впереди нас людей…

Очень интересно было находиться у Всеволода Эмильевича в гостях, особенно на торжественных вечерах, например, в день рождения Зинаиды Николаевны. Эта дата всегда отмечалась Мейерхольдом особенно внимательно.

Вот один такой вечер.

{525} Когда я пришел к Мейерхольду, собралось уже довольно много гостей. Были Керженцев, Эйзенштейн, Олеша, Шебалин, Михаил Светлов, актеры нашего театра — Царев, Старковский, Зайчиков, Кулябко-Корецкая Был тут и негритянский артист, эмигрант из Америки — Вейланд Родд, которого Мейерхольд пригласил в свою труппу.

Я удивился не увидев традиционного праздничного стола, занимающего обычно всю комнату. Вместо него в углу стоял небольшой стол, тесно уставленный закусками и множеством разных бутылок. Рядом — столик с посудой.

Как только я вошел, Мейерхольд, представив меня гостям, потащил к столу. В один момент мне была налита рюмка и протянута тарелочка с закуской.

— За здоровье Зиночки! — громко сказал Мейерхольд. — Пейте и дальше не забывайте этот стол!

Стол редко оставался одиноким. Об этом говорили раскрасневшиеся лица гостей, громкие голоса, смех, остроты и прочее. А новые люди все подходили и подходили. Их набралось человек тридцать, а может быть, и больше. На каждый звонок Мейерхольд сам мчался к двери, встречал, представлял и тащил к столу.

Гости заметили еще один сюрприз. В комнате не было ни одного стула. Решительно не на что было сесть.

— Мейерхольд! — стараясь перекрыть общий шум, кричал Керженцев. — Ну дай хоть три стула. Мы установим на них очередь!

— Чего нет, того нет! Все стулья я отнес к Остроградскому, — отвечал Всеволод Эмильевич.

Федор Дмитриевич Остроградский жил в этом же доме, в другом подъезде.

— Кто устал, — вот ковер и подушки, — продолжал озорной хозяин.

— Я устал, — крикнул Эйзенштейн и упал на ковер. За ним повалились и многие другие.

— Вот еще ковер! — приглашал Мейерхольд. — Тащите! Стелите! Вот так! Здесь, и здесь лежат, а тут танцуют!

Эти ковры создали особую обстановку. Зачеркнулись ранги и звания. Все были равны. Все веселились от души.

— Вейланд, спой, — кричал Мейерхольд. — Спой, прошу тебя. Внимание! Поет Вейланд!

Воцарилась тишина и под звуки рояля полилась нежная негритянская песня.

… Танцы! Остроты! Хохот!

Тарелки и бутылки перекочевали на ковры.

— Миша! — кричит снова Мейерхольд, обращаясь к Цареву. — Прочти «Мцыри». Ах, как он читает «Бой с барсом!»

— Не помню, не помню сейчас, — смущенно отвечает Михаил Иванович.

— А по книге?! По книге! Сейчас мы все устроим, — говорит Мейерхольд, срывается и исчезает в соседней комнате. Через мгновение он возвращается, но с чем? Со стулом!

Раздаются крики, аплодисменты.

— Единственный стул полагается только ему, — говорит Мейерхольд. — И это не стул, а трон.

{526} Вносится огромный канделябр с зажженными свечами, гасится люстра. Мейерхольд усаживает Царева, и чтение начинается.

Михаил Иванович читает сначала робко и неуверенно, примериваясь к аудитории, а дотом дает волю своему темпераменту…

Синее утро вставало за окном, когда мы стали расходиться. Но сколько еще дней все вспоминали потом этот вечер.

Записки мои подходят к концу. Мне осталось написать всего несколько страниц, очень трудных, очень горьких. Они должны рассказать о последних днях театра, о его ликвидации.

Эти дни всплывают у меня в памяти словно в тумане. Помню, что в газетах стали появляться статьи, резко критикующие театр и самого Мейерхольда. Помню, что проходили собрания, принимались какие-то резолюции. Атмосфера вокруг Мейерхольда была напряженной. Все мы ждали каких-то перемен в театре. О ранее намечавшейся поездке ГосТИМа в Америку уже никто не говорил. Новые ящики для костюмов и бутафории с надписями: «Москва — Нью-Йорк» — стояли в театре, словно чужие.

Но события развернулись быстрее, чем кто-либо мог предполагать, и потрясли нас своей неожиданностью.

В субботу 7 января 1938 года я, ничего не подозревая, отправился играть «Даму с камелиями». У театра, как всегда, народ спрашивал «лишний билетик». На этом, 725‑м спектакле все было так же, как и на многих предыдущих. По-прежнему был аншлаг, по-прежнему, кочуя из одной уборной в другую, ходил, попыхивая папиросой, Мейерхольд. В антракте, переодеваясь к третьему акту, я заметил, что Зайчиков и Старковский, сидящие со мной в одной уборной, о чем-то говорят между собой вполголоса. Оказывается, к этому времени уже проник слух о закрытии театра.

Как проверить его? Кому позвонить? Кого спросить? Этим, как оказалось, были заняты все. Спрашивать Мейерхольда не решались, а по его спокойному виду нельзя было ни о чем догадаться.

Спектакль шел с необыкновенным подъемом. Очень хороша была Зинаида Николаевна Райх. Это был ее самый лучший спектакль. Той глубины чувства, той теплоты, какие были у нее в тот вечер, я не ощущал никогда раньше.

Но вот наступил последний, пятый акт. Он был коротенький, шел всего 20 – 25 минут. Финал спектакля — я должен описать его именно сейчас — был сделан так: на последних своих словах: «Жизнь! Жизнь идет!» — Маргерит Готье подходила к большому окну и широким жестом открывала тяжелую штору. В окно врывался ветер и колыхал легкие занавески. Маргерит шла от окна, спиной к зрителю, и затем падала в большое вольтеровское кресло. Через всю сцену к ней бежал Арман, брал ее руку и прижимал к своей груди. И затем по лицу Армана и по руке Маргерит, выскользнувшей из его рук, зритель понимал, что она умерла.

Затем Арман, пятясь от кресла, садился против Маргерит на низкий подоконник, а к креслу медленно приближалась, шурша венчальным платьем, ее подруга Нишет и медленно опускалась на колени. В отдалении {527} стоял в растерянности Гюстав, жених Нишет. Раздавался гонг, наступала темнота. Затем давался свет, и мы кланялись публике.

На этом спектакле[[55]](#footnote-56), подбежав к Маргерит и прижав ее руку к своей груди, я увидел, что лицо Зинаиды Николаевны искажено судорогой, горло делает спазматические движения. Я почувствовал, что сейчас начнется истерика. Нужно было как-то помешать этому, ведь до конца акта оставалось меньше минуты, и я, сколько было у меня сил, сжал ее маленькую ручку. Я старался физической болью отвлечь ее от душевных страданий. От боли Зинаида Николаевна скосила на меня свои испуганные глаза, и приближавшаяся истерика остановилась.

Мы доиграли акт. Гонг. Темнота, и снова свет. Я протянул ей руки, поднял из кресла, и мы поклонились публике.

Когда мы ушли за кулисы, Зинаида Николаевна потеряла сознание. Рабочие сцены и я взяли ее на руки и понесли в уборную. По дороге попался Мейерхольд.

— Зиночка! — почти крикнул он. — Что случилось? — и, сменив меня, понес ее.

Публика аплодировала и настойчиво кричала: «Мейерхольд! Мейерхольд! Мейерхольд!»

— Что делать, Всеволод Эмильевич? — спросил я.

— Идите на сцену и скажите, что с Зинаидой Николаевной плохо, а меня нет в театре.

— Мейерхольд! Мейерхольд! Мейерхольд! — продолжала кричать публика.

Выйдя на сцену, я поднял руку. Наступила тишина, и я повторил фразу, которую сказал мне Мейерхольд.

И тут случилось необыкновенное. Вся публика полезла на сцену, желая самым коротким путем оказаться за кулисами. Все, кто был на сцене: рабочие, бутафоры, пожарники, артисты, взявшись за руки, как могли, сдерживали эту лавину. Но всех сдержать нам не удалось — очень много народу все же оказалось за кулисами.

Оказывается, многие уже знали, что мы играли последний спектакль и что театр наш закрыт.

Решение это принято было под вечер, и весть только к ночи облетела Москву. Всеволод Эмильевич и Зинаида Николаевна, конечно, знали, но ничем не выдавали этого. И вот, только когда кончился последний спектакль «Дамы с камелиями», последний спектакль в жизни Зинаиды Николаевны, силы оставили ее.

Что было потом?

Зинаиду Николаевну довольно быстро привели в чувство. Она лежала на диванчике в своей уборной и курила. Перед ней в кресле сидел Мейерхольд и тоже курил. Ее уборная, наше фойе и уборные других артистов были полны народа. Помню общую атмосферу, напоминающую атмосферу семьи, в которой умер всеми любимый человек: люди стояли группами, курили, молчали, о чем-то думали. А если говорили, то о чем-то отвлеченном. Не было слов для объяснения всего того, что произошло. Приятно было сознавать, что в эти трудные часы друзья театра были с нами. Одним своим присутствием они давали нам ощутить их дружеский {528} локоть. Помню, что разошлись все очень поздно — часу в четвертом ночи. Нужно сказать, что хотя все знали, что театр закрыт, однако никакого официального документа получено не было. На утро был объявлен спектакль «Ревизор», и билеты на него были проданы. Мейерхольд заявил, что пока он не получил официального распоряжения, театр будет продолжать свою работу.

Утренний спектакль состоялся. Но уже всем совершенно официально было известно, что театр закрыт. Все знали, что «Ревизор» идет в последний раз. Анну Андреевну в этом спектакле Райх не играла — играла Багорская.

Вечером на нашей сцене должен был выступать балетный коллектив, руководимый Викториной Кригер. В театр уже вносили чужие декорации.

«Ревизор» шел, и каждая сыгранная сцена уходила навсегда.

Пьеса, как известно, оканчивается немой сценой. У Мейерхольда актеры в финальной сцене были заменены манекенами в человеческий рост.

Каждый манекен имел портретное сходство с тем действующим лицом, которое он подменял.

В темноте манекены были поставлены на свои места. Гонг. Свет.

И эти мертвые куклы, созданные Мейерхольдом для того, чтобы еще резче подчеркнуть окаменелость и трагизм, в том последнем «Ревизоре» были особенно страшны.

Снова гонг. Снова темно.

Конец спектакля. Конец театра.

## **{****529}** Л. Снежницкий Последний год

В фойе театра имени Вс. Мейерхольда шла работа. Вдоль стен и посредине зала стояло множество цветущих яблонь и пожелтевших берез, около которых хлопотали бутафоры и декораторы. Казалось, что здесь встретились два времени года — весна и осень.

Готовилась к выпуску пьеса Л. Сейфуллиной «Наташа». За неимением специальных помещений весь театр был превращен в декорационные мастерские: в фойе и за кулисами строгали, красили, лепили, кроили, шили.

В тот день, 25 апреля 1937 года, я пришел к Всеволоду Эмильевичу, чтобы поговорить о своем переходе к нему из Малого театра, где я тогда работал.

{530} Пришлось посидеть минут десять в фойе, пока не кончилась репетиция, и тотчас из зрительного зала вышел Мейерхольд. Он был одет в поношенный темно-серый костюм. Сильно поседевшие волосы были вздыблены, словно по ним пронесся буйный ветер. Мне запомнилась стремительная походка Всеволода Эмильевича. Он шел несколько наклонившись вперед, засунув одну руку в карман брюк. Ступал он легко и уверенно. Казалось, что Мейерхольд весь был устремлен вперед.

Поравнявшись с бутафорами, приделывавшими последние листья к огромным кочанам капусты, Всеволод Эмильевич исподлобья, как будто косясь, бросил быстрый взгляд на их работу. Потом посторонился, давая дорогу декоратору, несшему на сцену ветку цветущей яблони.

Я встал.

— Снежницкий? Здравствуйте! — сказал Мейерхольд, подавая мне руку. — Пойдемте ко мне. Потолкуем.

Мейерхольд направился к двери, ведущей из фойе за кулисы. Он шел так быстро, что я едва успевал следовать за ним.

— Вы очень заняты. Может быть, сейчас не время, Всеволод Эмильевич? — спросил я на ходу.

— Да я всегда так!.. — отвечал Мейерхольд, пропуская меня в дверь. — Люблю эту муру! — быстрым широким жестом Всеволод Эмильевич указал на то, что делалось в фойе. — Пойдемте!

За кулисами мы вошли в крохотную комнатушку, в которой едва помещались столик и два стула. На стене — афиша с репертуаром на ближайшую неделю: «Профессор Кельберг» («Вступление») Ю. Германа, «Горе от ума», «Дама с камелиями», «Лес», «Ревизор».

— Садитесь. Тесно у нас? Скоро достроим новый театр, — сказал Мейерхольд, вынимая коробку папирос. — Хотите курить? Не стесняйтесь… Курите…

Всеволод Эмильевич подробно расспросил меня, когда я окончил театральную школу, какие роли играл в театре Вахтангова и почему перешел работать в Малый. В продолжение всего свидания он пристально вглядывался в мое лицо, словно желая проникнуть в тайные помыслы собеседника. Взгляд у него был внимательный, зоркий, будто всевидящий. В конце беседы Всеволод Эмильевич предложил мне Армана Дюваля в «Даме с камелиями» и Молчалина в «Горе от ума».

— Нам нужен актер вашего плана, — сказал он. Я ведь видел вас в Кассио. Мне многое понравилось… Жест еще не организован… Остужев здорово играет! Но режиссерской работой Радлова я не удовлетворен, — говорил на ходу Всеволод Эмильевич, провожая меня до двери фойе. — Работа будет. Устраивайте дела и приходите.

Прежде чем заявить в Малом театре о своем намерении перейти работать к Вс. Э. Мейерхольду, я решил посоветоваться с Б. В. Щукиным, всегда умевшим умно и сердечно помочь разобраться в трудном вопросе.

Гуляя с Борисом Васильевичем по арбатским переулкам, я рассказал ему о разговоре с Всеволодом Эмильевичем.

— Я бы на вашем месте рискнул — пошел к Мейерхольду, — сказал Щукин. — Он вам все кости переломает, но толк будет. Мне довелось работать с Мейерхольдом, когда он начинал ставить у нас в театре «Годунова». До конца своих дней не забуду репетиций Всеволода Эмильевича.

{531} В театре имени Вахтангова я не раз слышал о том, что Мейерхольд начинал ставить у них «Бориса Годунова». Я стал расспрашивать Щукина, как работает Мейерхольд с актерами.

Борис Васильевич отвечал, что Всеволод Эмильевич сложный художник и человек, что в его творчестве всегда присутствует эксперимент. Мейерхольд дает такой обильный материал воображению актера, что исполнителю приходится отбирать из него то, что он может осилить.

— До многого приходилось доходить самому, — вспоминал Щукин, — об образе Мейерхольд говорил скупо. Особенно подчеркивал, что Годунов татарин… Показывал же замечательно, просто глаз не оторвешь!

В начале мая я получил согласие дирекции Малого театра на свой переход в ГосТИМ. Я сообщил об этом Всеволоду Эмильевичу. Он сказал, что болезнь Зинаиды Николаевны Райх заставляет его срочно подготовить новую исполнительницу на роль Маргерит Готье.

— А вас начнем вводить в роль Армана Дюваля. Вы можете репетировать завтра? — спросил Мейерхольд.

— Могу.

— Очень хорошо, — сказал Всеволод Эмильевич и тут же попросил заведующего репертуарной конторой дать мне экземпляр пьесы «Дама с камелиями».

Репетиция была назначена на час дня в артистической уборной З. Н. Райх.

Вся закулисная часть театра была забита декорациями. Чтобы пройти в помещение, где должна была состояться репетиция, мне пришлось пробираться по узенькому проходу между полированными под красное дерево дверями из «Ревизора», голубятней, гигантскими шагами и прочими декорациями из «Леса». Перед уборной Зинаиды Николаевны стояла большая клетка с зеленым попугаем из «Дамы с камелиями».

Роль Маргерит Готье должна была дублировать О. В. Шульгина, ученица школы ГосТИМа.

— Будем репетировать эпизод «Исповедь куртизанки», — сказал Мейерхольд. Он снял пиджак и засучил рукава рубашки. — Так удобнее, — улыбнулся он, — как мастер.

Слово «мастер» прозвучало в устах Всеволода Эмильевича без всякой претензии, как будто он придавал ему значение — столяр, плотник. Мейерхольд сам расставил мебель, заготовленную для репетиции.

— Начнем! — сказал Всеволод Эмильевич, когда все было готово.

Эпизод, в котором Арман Дюваль возвращается к Маргерит, чтобы вымолить у нее прощение за свое оскорбительное письмо, казался мне одним из самых трудных в пьесе. Не прочитав текст за столом, не поговорив об образе, нужно было выходить и играть ответственную сцену перед Мейерхольдом. Я почувствовал себя в отчаянном положении.

— Всеволод Эмильевич, я только прочел пьесу. Текста не выучил, — пришлось мне признаться.

— Ничего. Вы мне поможете ввести Шульгину. Она уже работала с Зинаидой Николаевной, — отвечал Мейерхольд.

Я раскрыл пьесу и начал репетировать с текстом в руках.

«Арман. Маргерит, Маргерит!

Маргерит. Что вам угодно?

Арман. Простите, простите, простите меня!

{532} Маргерит. Вы не заслуживаете прощения…»

— Стоп! — сказал Мейерхольд, останавливая нас энергичным жестом руки. — Вам надо помочь себе, — обратился он ко мне. — Отложите текст. Здесь всего две фразы, запомните их. Не бойтесь путать слова. Арман прибегает в лихорадке. Он не помнит, что говорит. Вымолить прощение… Любой ценой вымолить прощение у Маргерит… Для него это вопрос жизни и смерти!

Объяснив мне самочувствие юноши, Мейерхольд сам как бы включился в состояние, в котором должен был находиться Арман, вбегая к Маргерит. Голос Всеволода Эмильевича звучал взволнованно, глаза блестели, в лице было смятение.

— Помогите себе, — Мейерхольд быстро встал и передал мне плащ и шляпу. — Вбегая, сорвите с головы шляпу. Швырните ее в сторону. Отбросьте плащ. Ищите Маргерит, старайтесь взглянуть ей в лицо, увидеть глаза! Упадите перед ней на колени! Попробуйте.

Со словами: «Маргерит, Маргерит!» — я вбежал еще раз. Мне показалось, что выход получился: порывистые движения, которыми я отбросил находившиеся в руках вещи, помогли найти стремительный ритм. Но едва я успел встать перед Маргерит — Шульгиной на колени и произнести: «Простите, простите, простите меня!» — как Всеволод Эмильевич снова прервал репетицию.

— Не нужно смотреть, куда падают шляпа и плащ. Не контролируйте себя. Зритель должен видеть, что вы в лихорадке. Смотрите!

И Мейерхольд показал, как вбегал Арман к Маргерит. Плащ и шляпа полетели в разные стороны. В два‑три прыжка Мейерхольд оказался подле Маргерит и бросился перед ней на колени. Лицо его было поднято, глаза искали взгляда Маргерит, протянутые к ней руки молили о прощении. Губы почти беззвучно шептали: «Простите, простите, простите меня!»

Легкими прикосновениями Мейерхольд ласкал волосы, лицо, стан, ноги Маргерит. Руки его — казалось, их было не две, а множество — летали по ней, договаривая то, что не могли вымолвить губы.

В этот момент я забыл о том, что передо мной пожилой человек. Я видел перед собой юношу, потерявшего голову, и стоял ошеломленный.

Сыграв эту небольшую сцену, поражавшую темпераментом, мастерством и законченностью, Мейерхольд быстро поднялся с колен и окинул нас взглядом, как будто желая проверить, какое впечатление произвел его показ. Вероятно, лицо мое выражало отчаяние, потому что Всеволод Эмильевич улыбался.

— Иногда руки могут сказать больше, чем слова… Это прием китайского театра. Попробуйте! — предложил Мейерхольд, снова садясь на свое место.

Я отлично понимал, что даже технически не смогу выполнить рисунок, предложенный Мейерхольдом. От сознания своей несостоятельности я весь одеревенел.

Некоторое время Всеволод Эмильевич помогал мне, не поднимаясь с места.

— Не становитесь на одно колено. Так всегда объясняются в любви на сцене. Упадите перед Маргерит на оба колена.

Едва я успевал выполнить одно указание, как слышал новое.

{533} — Руки должны быть свободными. Не цепляйтесь за Маргерит, не хватайте ее судорожно. Купайте ее ладонями, как мать дитя! Молите ее о прощении взглядом, жестом!

Пробившись со мной около часа, Всеволод Эмильевич, подошел ко мне и дружески обнял, чтобы ободрить.

— Это очень трудная сцена. Одна из кульминационных в спектакле. К ней нужно подобраться! Давайте пойдем дальше. Возьмите текст.

Все остальное время Мейерхольд занимался только ролью Маргерит.

Закончив репетицию, Всеволод Эмильевич вынул из кармана пиджака коробку табака и трубку. Прочищая трубку, Мейерхольд молчал, словно обдумывал что-то.

— Возьмите пьесу домой. Работайте и звоните мне, звоните! — сказал он, подавая руку.

Как-то Всеволод Эмильевич предложил мне пойти вместе с ним на строительство нового здания ГосТИМа. В назначенный день и час я пришел к проходной будке, но там меня встретил не Мейерхольд, а один из актеров театра — Фадеев.

Он объяснил, что Всеволод Эмильевич должен был накануне уехать на дачу и поручил ему показать мне строительство. К двум часам дня Мейерхольд просил нас быть в театре на улице Горького, чтобы повидаться с ним.

На площади Маяковского строился новый театр, проект которого делали под руководством Мейерхольда молодые архитекторы Михаил Бархин и Сергей Вахтангов.

То, что мне пришлось увидеть, было совершенно необычно. Зрительный зал имел форму, напоминавшую амфитеатр древнегреческого театра. Сцены не было. Внизу вместо нее была устроена яйцевидная арена. Острая часть этой арены подходила к первому ряду амфитеатра, а тупая замыкалась стеной с несколькими дверями, предназначенными для выхода актеров на публику.

— За каждой из дверей находятся актерские уборные, — пояснил мне мой спутник. — За уборными расположен полукруглый коридор, через который актеры смогут попадать в свои гримировальные комнаты.

В планшет этой необычной сцены были врезаны два круга — большой и маленький. Фадеев объяснил мне, что при помощи подъемных механизмов оба круга будут опускаться вниз, где на глубине четырнадцати метров на них будут устанавливаться декорации. Таким образом, перемены декораций должны были совершаться быстро и бесшумно, чтобы не мешать зрителям смотреть спектакль.

Оркестр должен помещаться над актерскими уборными. Но в «Годунове» Всеволод Эмильевич строит одну сцену так, что ему понадобятся три оркестра. Меня заинтересовало, о какой сцене идет речь и зачем понадобятся Мейерхольду три оркестра.

— Всеволоду Эмильевичу нужно, чтобы в сцене битвы на равнине близ Новгорода-Северского с трех сторон звучала русская, польская и французская музыка, — рассказывал Фадеев.

Хорошо известно, что театральная бутафория особенно фальшива в батальных эпизодах. Поэтому сцену, когда Маржерет и Розен пытаются {534} остановить бегущие русские войска, Мейерхольд хотел поставить так, чтобы ощущение битвы создавалось музыкой. Три оркестра, расположенные в разных местах, должны были одновременно исполнять музыку трех национальностей. Всеволоду Эмильевичу хотелось, чтобы зрители чувствовали, что бой между русскими, среди которых есть наемные войска — французы и немцы, — и поляками кипит вокруг зрительного зала. На сцене публика должна была видеть группы бегущих воинов, бросающих оружие, несущих раненого товарища или павшего военачальника. На репетициях Мейерхольд от каждой из групп добивался выразительности, какую мы видим в скульптурах древних греков.

— Представьте себе, как такие скульптурные группы будут выглядеть на этой открытой сцене под лучами скрещивающихся прожекторов, выхватывающих на несколько секунд тот или иной момент боя, — говорил мой спутник, поднимаясь в верхние ряды амфитеатра.

Я взглянул на сцену-арену, лежавшую перед нами, и понял, что на ней могут идти только такие спектакли, о которых рассказывал Фадеев. Зрители будут видеть актеров с трех сторон. Каждый незавершенный жест, нечеткое движение, невыразительная поза бросятся в глаза публике. Действительно, чтобы играть на такой сцене, актеры должны пройти особую школу, развить всесторонне свое тело, заниматься голосом, мимикой, думать о выразительности. Такую школу и пытался создать Всеволод Эмильевич.

Увлекаясь все больше и больше, Фадеев рассказал, что Мейерхольд, когда он бывает здесь, часто проигрывает сцены, импровизируя текст, придумывая действующих лиц и различные положения в воображаемых им пьесах.

Беседуя, мы спустились вниз, чтобы посмотреть, как выглядит зрительный зал со сцены. Потолок над залом представлял собой громадную раму, переплет которой был застеклен матовым стеклом. Амфитеатр, залитый дневным светом, выглядел величественно и нарядно.

— Такой потолок позволит Всеволоду Эмильевичу применять различные театральные эффекты. По этому потолку может скользить тень самолета и даже целой эскадрильи, могут бежать облака, сверкать молнии…

Обойдя подсобные помещения, мы прошли в фойе для публики, которое также произвело на меня необыкновенное впечатление. Фойе было расположено полукругом за зрительным залом, высота его равнялась высоте здания.

— Здесь будет разбит зимний сад, — сказал Фадеев. — Всеволод Эмильевич говорит, что обычно публика томится во время антрактов, курит, жует бутерброды и, не зная, куда девать себя, скучает. В начале каждого акта актерам приходится заново собирать внимание соскучившегося зрителя. Зимний сад будет местом отдыха: днем — для актеров, а вечером для публики.

Время приближалось к двум часам. Мы поспешили в театр на улицу Горького. Едва мы вошли в фойе ГосТИМа, как увидели там Всеволода Эмильевича.

— Я с Курского вокзала пешком, — сказал Мейерхольд, подавая руку.

В синем берете, сдвинутом набок, с переброшенным через плечо пальто, оживленный длительной прогулкой, Мейерхольд выглядел молодым, энергичным, бодрым.

{535} — Смотрели театр? — спросил он, опускаясь на банкетку, и жестом пригласил нас сесть рядом.

Мейерхольд начал расспрашивать о моем впечатлении. Отвечая на его вопросы, я спросил Всеволода Эмильевича, как у него возник проект этого театра. Мейерхольд ответил, что он стремился синтезировать постановочные принципы наиболее интересных спектаклей, осуществленных им после Октября. Он вспоминал оформление своих спектаклей и говорил о том, как отразились различные конструкции в архитектуре нового театра.

Слушая Мейерхольда, я подумал, что двери, ведущие из актерских уборных на сцену нового театра, напоминают двери из «Ревизора», и спросил у Всеволода Эмильевича, не ошибаюсь ли я. Он подтвердил мое предположение. Затем Всеволод Эмильевич рассказал мне, как будут устроены актерские уборные.

— Войдя в свою уборную, актер должен иметь возможность собраться к спектаклю и выйти на публику, не рассеиваясь, не отвлекаясь никакими посторонними разговорами. Представьте себе, что актер, играя ответственную роль, оделся, загримировался, подготовился к выходу, но по дороге на сцену встретил директора театра или меня… Он поздоровается со мной. Я задам ему какой-нибудь вопрос. Мы разговоримся, и вся подготовка — насмарку! — засмеялся Мейерхольд.

Поэтому мы и позаботились о том, чтобы, попав в свою уборную, исполнители могли ощутить атмосферу спектакля, собраться и встретиться со зрителями, не рассеиваясь, не отвлекаясь никакими посторонними разговорами…

Забота Мейерхольда о творческом самочувствии актера перед выходом на сцену целиком совпадала с мыслями Станиславского. Я поделился своими соображениями с Фадеевым, на что он мне сказал:

— Мейерхольд любит и уважает Станиславского, хотя принципиально он часто выступал против МХАТ.

Далее Фадеев рассказал мне забавный случай, произошедший в их театре.

— Всеволод Эмильевич репетировал, причем репетиция была интересной. Мейерхольд был в ударе. Вдруг к режиссерскому столику подходит администратор и тихо говорит Всеволоду Эмильевичу, что его вызывают к телефону. — Кто? — резко спросил Мейерхольд. — Константин Сергеевич, — ответил растерявшийся администратор. Мейерхольд тотчас прекратил репетицию и чуть ли не бегом направился в канцелярию. Через несколько минут Всеволод Эмильевич вернулся и со смехом рассказал, что вызывал его Константин Сергеевич, но только не Станиславский, а усыновленный им Костя Есенин — сын поэта Сергея Есенина.

Сезон 1937/38 года театр имени Вс. Мейерхольда начинал гастролями в Ленинграде. Перед отъездом в Ленинград Всеволод Эмильевич собрал труппу в Москве, чтобы прочесть пьесу «Одна жизнь» по роману Н. Островского «Как закалялась сталь».

Пьесу читал автор инсценировки Е. Габрилович. По существу, это было самостоятельное драматическое произведение, написанное по мотивам {536} романа. Пьеса понравилась, большинство присутствующих высказалось за то, чтобы ее приняли к постановке.

Решено было осуществить спектакль «Одна жизнь» к двадцатилетию Октябрьской революции.

После собрания Всеволод Эмильевич сказал мне, что 20 сентября я должен выехать в Ленинград, где меня будут вводить в роль Армана Дюваля, так как М. И. Царев переходит работать в Малый театр и сыграет лишь первые спектакли. Я не видел Всеволода Эмильевича все лето. Настроение у него было хорошее, бодрое. За лето он отдохнул и был готов к работе.

Приехав в Ленинград 21 сентября, я устроился в гостинице «Англетер» и тотчас отправился в Выборгский Дом культуры, где репетировалась пьеса «Одна жизнь». Мне не удалось слышать вступительную беседу Мейерхольда и присутствовать на первых репетициях этого спектакля, так как я приехал позже начала гастролей.

Когда я пришел, Всеволод Эмильевич начинал работать «Сцену ночлега». На репетиции присутствовали Самойлов, игравший Павла Корчагина, Боголюбов — исполнитель роли Жухрая, и Зайчиков, игравший роль, которая называлась «Человек с бородкой».

Человек с бородкой — энтузиаст, по-видимому, инженер, занимающийся восстановлением разрушенного завода. Он приехал в город, чтобы получить необходимое оборудование. Текст роли был написан так, что Зайчикова тянуло произносить его в бодром, «ура-оптимистическом тоне».

Некоторое время Всеволод Эмильевич внимательно слушал, как актеры читали сцену. Когда Человек с бородкой стал рассказывать Жухраю о том, как он добывал оборудование для завода, Мейерхольд прервал репетицию. Он предложил Зайчикову говорить монолог так, как говорят люди, повторяя в сотый раз наскучившую им историю.

— Он рассказывал ее уже многим, — говорил Мейерхольд. — Эта история стала привычной, надоела ему. Начало ее значит только то, что ему везде отказывали. Слова: «Здрасте!», «Здрасте!» — нужно говорить скучно, даже нудно, проходно. «Он обедать, я обедать. Он в кабинет, я в кабинет», — говорил Мейерхольд, как бы настигая увиливавшего от него бюрократа.

Всеволод Эмильевич просил Зайчикова дополнить текст собственными словами, не интонировать, а произносить все фразы назойливо, на двух нотах. Он предложил актеру в конце монолога торжествовать победу — человек добился своего!

— Торжествует, будто накрыл зверя, — закончил Мейерхольд. Разбирая монолог, Всеволод Эмильевич проигрывал его, импровизируя текст. Конец прозвучал у него так, как будто он весь мокрый, упарившийся, но возбужденный и радостный, держит в руках добычу.

Затем Мейерхольд рассказал, как ему рисуется образ Человека с бородкой.

— На нем три фуфайки, шея тонкая, борода не растет, вместо нее торчат какие-то перья… Ложится спать на полу, хозяйственно устилает под себя все мягкое, что есть под руками. Перед сном он встает зачем-то; предположим, запереть дверь. Встает, придерживая ворот рубахи. Горло у него по-цыплячьи высовывается из ворота ночной рубашки, ноги голые, волосатые.

{537} Описывая Человека с бородкой, Мейерхольд играл этюд, показывая Зайчикову характерность, очень близкую к индивидуальности этого чудесного актера. Всеволод Эмильевич так живо и комично изобразил, как у Человека с бородкой по-цыплячьи высунулось горло, что все присутствовавшие на репетиции засмеялись. Почувствовав, что его понимают, Всеволод Эмильевич начал проигрывать ряд этюдов, возможных в данных предлагаемых обстоятельствах, ни на секунду не *теряя* найденной характерности. Он искал керосин, чайник, наливал в него воду, разжигал примус, испорченная горелка которого шипела и свистела, разбрызгивая фонтанчик незагоравшейся жидкости.

— В эти годы керосин всегда был с водой, — сказал Мейерхольд, показывая, как свистит и чихает примус.

Василий Федорович Зайчиков все время внимательно следил за Мейерхольдом. Близкий к его индивидуальности образ явно грел воображение исполнителя. Повторив сцену, он очень хорошо сказал свой монолог.

Затем Мейерхольд перешел к сцене Павла Корчагина в том же эпизоде. Он говорил, что приехавший со строительства железнодорожной ветки Павел, где его ждут голодные и обносившиеся товарищи, не может быть скисшим. Самойлов действительно играл сцену так, что его Павел получался печальным, унылым. Мейерхольд считал, что лирические, задумчивые тона не годятся для этой сцены.

— Здесь Павел нервничает, — говорил Всеволод Эмильевич. — У него ничего не клеится. Он не грустит, а негодует на затруднения, на сугробы снега, на то, что ребята обносились…

Мейерхольд показывал Е. В. Самойлову, как, по его мнению, должен был сидеть Павел, как он сунул в рот папиросу, как чиркает и ломает спички, чертыхаясь про себя.

— В голове у Павла одна забота: он думает, как ему добиться своего, — говорил Мейерхольд, показывая, как молчит Павел, поглядывая на Жухрая, почесывая затылок.

После перерыва репетировался эпизод «Смерть Семы». Роль комсомольца Семы играл Л. Н. Свердлин.

В начале репетиции Всеволод Эмильевич прослушал чтение сцены за столом. Читая свою роль, Лев Наумович искал самочувствие ослабевшего человека: по пьесе, раненый бандитами Сема умирает, истекая кровью.

Мейерхольд несколько секунд сидел молча, словно вспоминая что-то. Затем сказал:

— Помню, что во время империалистической войны я должен был дежурить в лазарете. На меня напялили халат и повели в палату. Первое, что я увидел, был солдат с раздробленным плечом, из которого торчали кости. Раненый был подготовлен к операции. Мы, санитары, должны были отнести его в операционную. Я чуть не отшатнулся, когда увидел, как изуродован человек. Всю дорогу я не мог оторвать глаз от искалеченного плеча солдата. Меня ни на секунду не покидала мысль о том, как ему больно, как он страдает. Но, несмотря на мучения, раненый не кричал. Он, видимо, сосредоточил остатки сил в каких-то уцелевших клетках своего организма и боролся с болью, собирая все мужество, как люди, поднимающие тяжесть сверх своих сил…

{538} Рассказывая о страданиях раненого солдата, Мейерхольд сосредоточился, ушел в себя. Лишь изредка взглядывая на окружающих, он, казалось, будил в себе ощущения, пережитые им в прошлом.

— Наша система требует, — сказал Мейерхольд далее, — чтобы мы нашли препятствия, затруднения, мешающие нам выполнить наше намерение. Преодолевая эти затруднения, мы будем действовать. Это поможет нам разбудить себя, расшевелить свое воображение.

Мейерхольд отодвинулся от стола и опустился со стула так, что тело его приняло неудобное, полулежачее положение.

— У Семы перебита рука, которую врач велел держать кверху, чтобы избежать потери крови. — Всеволод Эмильевич закинул руку за голову, причем лицо его исказилось от боли. — Товарищи подсунули под руку Семы шинель, намокшую от крови. Несколько пуль попали Семе в живот. Сема собирает силы, как тот солдат в лазарете, превозмогая свои страдания, чтобы написать последнее письмо матери.

Не опуская закинутой за голову руки, Мейерхольд искал и, казалось, не мог найти удобного положения, чтобы продиктовать товарищам свое письмо. Едва он успевал сказать несколько слов, как острая боль заставляла его повернуться. Приткнувшись кое-как, он доканчивал фразу, бросая слова через плечо, так как товарищ, писавший письмо, оказывался за его спиной. Нельзя было оторвать глаз от лица Мейерхольда, выражавшего гамму сменявшихся чувств. Монолог прозвучал так трогательно и мужественно, что актеры зааплодировали.

После небольшого отдыха Всеволод Эмильевич приступил к репетиции сцены «В буфете».

Мейерхольд предупредил, что, прежде чем закрепить окончательный рисунок этого эпизода, нужно попробовать несколько вариантов сцены, найти характеры действующих лиц «с речами и без речей». Далее Всеволод Эмильевич просил всех занятых в эпизоде встать и быстро сгруппировал их в мизансцены.

Всеволод Эмильевич все свое внимание отдавал тому, чтобы каждый из актеров нашел интересный образ.

Например, Господину петербургской наружности Всеволод Эмильевич предложил поискать «дифирамбический» рисунок роли. Текста у этого эпизодического персонажа было совсем немного.

Мейерхольд выразительно показал, как этот господин, под руку со своей дамой, входит в буфет. Откинув голову назад, мечтательно, полузакрыв глаза, хватаясь свободной рукой за голову, Всеволод Эмильевич преувеличенно восторженно произносил:

— Петербург!.. Ах!.. Петербург!.. Голубая поземка вьется по Неве!.. — Подойдя к стойке, Мейерхольд, не меняя восторженного выражения лица, неожиданно прозаически спросил: — Закусить есть что-нибудь? — и пошел лазить носом по блюдам, выискивая закуску.

Декламационный тон, которым говорил Мейерхольд, отдаваясь воспоминаниям о петербургской жизни, и волчий аппетит, с каким он накидывался на бутерброд с колбасой, мгновенно компрометировали Господина петербургской наружности. Небольшая роль приобретала сатирический характер, запоминалась своей типичностью. Молодой актер, едва окончивший школу театра, не смог овладеть образом, мастерски показанным Всеволодом Эмильевичем.

{539} Мейерхольда явно раздражала неартистичность исполнителя.

— Невыразительно, несценично, — бросал он нетерпеливо. — Нужно лазить носом по блюдам, вынюхивать закуски. Выразительным может быть не только жест рукой. Вы замечали, как много может сказать движением головы носильщик, когда у него обе руки заняты багажом? Актер должен быть наблюдательным, подмечать в жизни интересный образ, выразительное движение.

Сатирически-комедийно строил Мейерхольд и выход атамана Галуба, которого играл Л. А. Фенин. Перед его появлением в буфете на сцену вылетал адъютант Галуба, от которого Всеволод Эмильевич добивался «административного восторга». Сам Галуб должен был появиться разнеженно-пьяным, неспособным произнести ни одной осмысленной фразы. Мейерхольд замечательно показал, как бурчит Галуб, пытаясь что-то выразить понравившейся ему даме. Тут же Всеволод Эмильевич изобразил и даму, беспомощно озирающуюся по сторонам, не понимающую мычание Галуба. На помощь ей приходил адъютант, который должен был переводить даме, что хочет сказать пьяный атаман, как будто тот говорил на иностранном языке.

Л. А. Фенин быстро освоил рисунок, предложенный Мейерхольдом. Всеволод Эмильевич был доволен и начал развивать удавшийся эпизод.

Среди участников массовой сцены Мейерхольд выбрал двух молодых актеров и поручил им сыграть такую сценку: один из них должен был изобразить мужа дамы, понравившейся Галубу, а другой — провинциала — щепетильного господина, возмущенного тем, что супруг этой женщины никак не реагирует на приставания пьяного атамана. Возмущенный трусливым поведением мужа, провинциал тащит его объясняться с Галубом. Муж упорно сопротивляется. Придумав эту сцену, Мейерхольд показал, как нахохлившийся, взъерошенный провинциал тянет мужа за рукав к Галубу, а затем, мгновенно переключившись, изобразил перепуганного господина, пытающегося ускользнуть от объяснения.

Затем Мейерхольд сыграл выход полковника Черняка. Влетев петухом, он наскочил на буфетчика с криком:

— Все чтобы было!..

Показав, как испуганный буфетчик юркнул под стойку, Мейерхольд снова раскрылесился петухом и подлетел к развалившемуся около понравившейся ему дамы Галубу. Не обращая внимания на атамана, он шагнул через его вытянутые ноги и схватил руку дамы, приглашая ее танцевать.

Далее Мейерхольд ставит сцену скандала, разыгравшегося в буфете. Галуб и полковник Черняк стараются завладеть дамой, вырывая ее друг у друга.

Всеволод Эмильевич предлагает, чтобы после короткого препирательства оба осатанели. Импровизируя текст: «Я тебе в морду дам!» — «Кому? Мне?!» — «Тебе!» — Мейерхольд показывает, как Галуб получает от полковника Черняка пощечину. Ахнув, Галуб выхватывает револьвер и пулю за пулей сажает в дверь всю обойму.

— В буфете поднимается паника, — командует Мейерхольд и, переходя от группы к группе, показывает, как реагируют растерявшиеся господа и обыватели на каждый выстрел.

{540} Покрывая поднявшийся в буфете гвалт зычным окриком, взбешенный Галуб приказывает адъютанту вызвать пулеметы и занимает стойку как позицию для командования.

Кульминационный момент сцены, когда, изображая Галуба, Мейерхольд одним прыжком вскочил на стойку и принялся сбрасывать ногами стоящие на ней закуски, актеры покрыли аплодисментами.

На следующее утро я приехал в Дом культуры имени М. Горького, где в тот день репетировал Мейерхольд.

В начале репетиции Всеволод Эмильевич просмотрел то, что было сделано накануне. Затем стал дорабатывать эпизод «В буфете».

Всеволод Эмильевич сделал замечание даме, шедшей под-руку с Господином петербургской наружности. Актриса, игравшая эту роль, была миниатюрная, худощавая женщина, одетая в черный жакет и короткую юбку.

— У вас очень современная походка, — сказал Мейерхольд.

Оправдываясь, актриса говорила, что ей трудно идти в замедленном темпе музыки, которую ввел Всеволод Эмильевич, чтобы помочь исполнителям.

— Попробуйте делать два шага, укладывая их в один музыкальный такт, — посоветовал Мейерхольд.

Актриса пошла мелкими шажками, ступая два раза во время каждого такта.

— Ритмически верно, — сказал Всеволод Эмильевич, наблюдая за каждым движением актрисы, — но это лишь форма. Ваша дама одета в узкое платье со шлейфом. Смотрите.

Двигаясь в ритме музыки, успевая ступать дважды в каждом такте, Всеволод Эмильевич начал импровизировать. Сначала он делал круги, описывал восьмерки, затем стал прохаживаться мимо буфетной стойки, рыская по ней глазами. И опять мы видели перед собой не Мейерхольда: перед нами была модная дама, изголодавшаяся, пожирающая глазами расставленные на буфете яства. Ноги Всеволода Эмильевича, словно стянутые у колен узкой юбкой, ступали легко, гордо выпрямленный стан плыл, голова томно склонялась к плечу, завершая движение корпуса при поворотах.

Закончив этюд, Мейерхольд предложил актрисе повторить выход. Сам он встал у рампы и помогал исполнительнице, подсказывая ей ракурсы:

— Осматривайте публику, демонстрируйте свои плечи. Показывайте нам оголенную спину, а лицо — партнеру. Постарайтесь очаровать своего спутника, чтобы он раскошелился.

Когда актриса овладела предложенным ей рисунком, Мейерхольд почти бегом направился к стойке и показал буфетчику, как он должен подавать бутерброды посетителям.

— Бросайте, как зверям в клетку, ненавистные бутерброды, — подсказывал он, наблюдая за работой исполнителя.

Затем Всеволод Эмильевич начал перемежать намеченные накануне сцены танцами. Он показывал, как из-за кулис галопом выносятся цепочки танцующих девиц и молодых людей. Гирлянды танцующих {541} свивались и развивались в центре сцены, а потом уносились в противоположную кулису.

Репетиция закончилась рано: вечером шел спектакль «Дама с камелиями».

Прощаясь с Мейерхольдом, я сказал, какое большое впечатление произвели на меня его репетиции и особенно сцена «Смерть Семы».

— Здорово получилось, — согласился Мейерхольд. — Мне самому интересно, как она выйдет у Свердлина. Я подготавливался, когда рассказывал о раненом солдате, о неудобном положении тела, о матери Семы. Я подготавливал не только актеров, но и себя. Прежде чем показывать, нужно было освежить все в памяти, — прибавил Мейерхольд, как бы анализируя вчерашнюю репетицию. — Необходимо было найти одну здоровую точку в организме, и в ней сосредоточить все силы. Нужно было говорить через сопротивление. Иначе такой текст вообще нельзя было бы, произнести. А так, по-видимому, получилось.

— А вы ощущали боль в руке, в животе? — задал я невольно наивный вопрос, вспомнив искаженное страданиями лицо Мейерхольда.

— Нет, — отвечал Всеволод Эмильевич, — я просто принял неудобное положение. Здесь получается… впрочем, это трудно объяснить… Я пока что интуитивно чувствую, но это нужно разрабатывать… Ведь это основано на трудах Павлова…

— Что вы делаете сегодня вечером? — спросил он, завязывая кашне.

— Думаю посмотреть «Даму с камелиями», — отвечал я.

— Очень хорошо, — сказал Мейерхольд. — Приходите. Я вас познакомлю с Зинаидой Николаевной.

Вечером в последнем антракте Всеволод Эмильевич подошел ко мне и повел за кулисы.

Когда мы подошли к уборной, где гримировалась Райх, Мейерхольд широко распахнул дверь и громко, словно желая наилучшим образом отрекомендовать меня, произнес:

— Зиночка, Снежницкий!

Зинаида Николаевна была еще в черном бархатном платье, украшенном бело-розовыми и красными камелиями, в котором она играла предыдущий акт. Сказав мне несколько любезных фраз, она попросила костюмершу помочь ей переодеться и ушла за занавеску.

Через несколько минут она вышла к нам в простом белом платье, напоминавшем ночную рубашку. Подсев к зеркалу, Зинаида Николаевна стерла румяна и наложила на лицо бледный тон, подчеркнув глаза серо-голубой краской.

Разговаривая со мной, Всеволод Эмильевич следил за тем, как гримировалась Райх.

— Хорошо, — сказал он, когда Зинаида Николаевна запудрила лицо.

Прозвенел третий звонок. Я встал, чтобы проститься.

— Вы где остановились? — спросила Райх.

Я отвечал, что живу в «Англетере». Зинаида Николаевна предложила мне поехать домой в машине вместе с ней и Мейерхольдом.

После конца спектакля я подошел к закулисному подъезду Дома культуры, где уже стояла машина. Вскоре из подъезда вышли Зинаида Николаевна с большим букетом красных роз и Всеволод Эмильевич. Мейерхольд занял место рядом с шофером, а Зинаида Николаевна предложила {542} мне сесть возле нее. Почти всю дорогу она была оживлена, любезна и занимала меня разговором.

Когда мы подъезжали к «Англетеру», Райх замолчала, а затем спросила, в каком номере я остановился.

— В 221‑м, — ответил я.

Прощаясь со мной, Мейерхольд пригласил меня прийти к ним домой в воскресенье, 24 сентября. Здесь же он дал мне адрес: Набережная реки Карповки, дом Ленсовета. Зинаида Николаевна отделила половину букета и, передавая мне розы, сказала:

— Моему будущему партнеру.

Поднимаясь по неширокой лестнице гостиницы «Англетер», я думал о вопросе, заданном мне Зинаидой Николаевной. Здесь, в гостинице «Англетер», покончил жизнь самоубийством поэт Сергей Есенин, первый муж Райх.

С огромным интересом наблюдал я, как в ходе репетиций безудержная фантазия Мейерхольда рождала все новые и новые детали сцены «В буфете», пока не был найден окончательный вариант этой картины, которую Всеволод Эмильевич решил впредь назвать «Бал».

— У зрителя должно остаться впечатление тяжелого сна, фантасмагории, — говорил Мейерхольд, начиная репетицию. — В картине необходимы неожиданные появления и исчезновения действующих лиц. Нагромождение еды и питья. Здесь должна царить атмосфера пьяного угара. В таком угаре людям не нужны цветы, скатерти. Все сметено. И люди здесь лишние, ненужные и противные. Здесь то и дело вспыхивают и разгораются скандалы, перемежающиеся галопом ошалевших танцоров.

Всеволод Эмильевич предлагал исполнителям не искать бытового правдоподобия. Дирижируя тем, что происходило на сцене, он требовал от исполнителей четкости, экономии времени. Мейерхольд выпускал действующих лиц на выход, как в цирке, и хлопками ладоней обозначал переключение света с одного плана сцены на другой. В результате таких переключений фрагменты этого бредового бала возникали один за другим, действие приобретало стремительный характер, исполнители появлялись и исчезали как по мановению волшебного жезла.

Мейерхольд строил мизансцены так, чтобы одна характерная фигура оттеняла другую. Он добивался контрастов. Если один из исполнителей сидел неподвижно, другой ходил, кружа вокруг столика, то удаляясь в глубь, к буфетной стойке, то вновь приближаясь к партнеру.

Контрастным было и поведение каждого исполнителя. Действующее лицо, появляющееся на сцене в танце, через минуту оказывалось хамом. Персонаж, прошествовавший, как царь перед тронной речью, вскоре превращался в пьяного холуя, в мычащую скотину. Дама, продемонстрировавшая себя светской львицей, оказывалась обжорой, ее восторженный спутник — скупердяем.

Добиваясь четкости рисунка, стремительных ритмов, Мейерхольд подсказывал новые штрихи исполнителям ролей.

В его показах большинство персонажей этого фантастического бала напоминало политические карикатуры Бориса Ефимова, самые злые зарисовки Кукрыниксов.

{543} Однажды вечером во время спектакля «Лес» во Дворце культуры имени М. Горького была назначена застольная репетиция сцены «Казнь».

В этой сцене решается судьба комсомольцев, мужественно идущих на смерть. Актер, исполнявший роль жандармского офицера, прилагал все усилия, чтобы произвести страшное впечатление. Он кричал, бешено вращал глазами. От натуги лицо его налилось кровью. Но, несмотря на то, что молодой актер лез из кожи, не щадя сил, тратил весь свой темперамент, сцена не звучала.

Мейерхольд остановил исполнителя.

— Тут нельзя сыграть на внешнем темпераменте, — сказал он. — Участь осужденных вы должны решить в паузе, которая может сказать зрителю больше, чем текст. Следите за мной.

Спокойно слушая донесение о том, в чем обвинялась молодежь, Мейерхольд достал портсигар, вынул из него папиросу и начал разминать ее, сосредоточенно следя за движениями пальцев. Затем оторвал глаза от кончика папиросы и вскинул их на лица ожидавших своей участи юношей и девушек. Зрачки его глаз стали медленно расширяться, в выражении лица появилось что-то хищное. Чуть подавшись вперед, он все пристальнее всматривался в лица смертников и в его широко открытых, налившихся кровью глазах явственно читалась их судьба. На Мейерхольда было страшно смотреть. Вероятно, так мог вперить свой взор Иван Грозный, пытая вероломных бояр. Трудно сказать, сколько времени длилась эта пауза, казалось, целую вечность. И когда Мейерхольд опустил глаза, а затем, постучав папиросой о крышку портсигара, коротко бросил: «Повесить!» — все присутствовавшие повскакали с мест и, бурно аплодируя, окружили Всеволода Эмильевича.

По дороге в гостиницу актеры говорили, что Мейерхольд уже давно не репетировал так увлеченно, с таким азартом и горением, как теперь, работая над пьесой «Одна жизнь».

В фойе Дома культуры на Выборгской стороне была назначена репетиция сцены «Собрание молодежи». Перед репетицией Мейерхольд обратился к участникам с большой речью, которую мне удалось записать почти полностью.

«… В большинстве наших театров сцены собраний звучат чрезвычайно банально. Мы должны разбить штампованные приемы, при помощи которых ставятся такие сцены: общий хор, свистки, аплодисменты, звонок председателя.

За границей массовые сцены нередко записываются и передаются по радио через громкоговорители. В одном из парижских театров мне пришлось видеть спектакль, в котором применялись такие шумовые эффекты. С нашей точки зрения, подобные усовершенствования вредят театральному искусству. Шумовой монтаж массовых сцен, передаваемый по радио, звучит механически, не контактируется с живым действием, развивающимся на подмостках театра.

Чтобы избежать штампа, нам нужно индивидуализировать сцену собрания молодежи, найти характерный образ для каждого из ее участников.

{544} Даже в пьесах Александра Николаевича Островского актер на сцене расширяет и оживляет авторский текст. На днях мы смотрели “Лес” в бывшем Александринском театре, ныне имени Пушкина. Возьмем для примера сцену между кулаком Восмибратовым и Гурмыжской (Мичурина-Самойлова). Можно было бы записать множество вздохов, улыбок, междометий, не указанных в тексте пьесы, которыми пользуется эта великолепная актриса, слушая монолог партнера. Все эти вздохи и восклицания нужны исполнительнице, чтобы публика ей поверила. Видя реакции актрисы, убеждаешься в том, что она все прослушала, все поняла и, когда настает ее очередь произнести авторский текст, веришь ей. Своей предыгрой она подготовляет вас к тому, что вы услышите от нее. Точно такую же партитуру восклицаний и реакций должен наметить каждый из участников собрания молодежи, чтобы речи ораторов не тонули в общем шуме и не повисали при всеобщем безмолвии.

В свое время мне пришлось играть в толпе в пьесе Ибсена “Доктор Штокман”. Режиссер индивидуализировал нашу массовую сцену: у каждого из нас были свои идеалы, а отсюда — свои друзья и недруги. Каждый из участников массовой сцены должен был выражать свое отношение к тому, что говорят действующие лица. Чтобы выполнить задание режиссера, нам приходилось искать среди участников собрания своих сторонников, которые могли сидеть не рядом с нами, а поодаль. Режиссер позаботился рассадить нас так, чтобы нам приходилось выискивать своих единомышленников среди присутствующих. Станиславский, игравший доктора Штокмана, конечно, не мог утруждать себя репетициями массовой сцены. Поэтому мы до спектакля не видели его и знали только, что он будет выступать против нас. И, когда на премьере Константин Сергеевич подогрел нас своим выступлением, мы играли так, что по окончании сцены Станиславский сказал: “Я думал, что они разорвут меня!”

Нам нужно построить нашу массовую сцену так, чтобы каждый из вас наметил себе образ, подобрал текст, из которого явствовало бы отношение играющего к тому, что происходит на собрании.

Я, например, помню наши дискуссии с Камерным театром. Мы сидели все вперемешку. На собрании самое страшное для докладчика — реплики. Они сбивают с тех тезисов, которые докладчик наметил. Поэтому на бурных собраниях вырабатывается система быстрых ответов, наподобие того, как Маяковский одной репликой уничтожает П. С. Когана, “чтобы врассыпную разбежался Коган, встреченных калеча пиками усов”.

Быстрый колкий ответ вызывает реакцию, хочется поделиться впечатлением с человеком, сидящим рядом, а это оказывается не друг, а враг. Поэтому на наших диспутах мы искали сочувствующих.

Давайте, рассядемся группами, подобранными по принципу единомыслия, чтобы получился своего рода “слоеный пирог”.

Здесь, на собрании, могут находиться какие-нибудь Бобрищевы-Пушкины, отцы которых и есть заклятые враги революции. Слушая докладчика, один из таких Бобрищевых-Пушкиных впервые понимает, что враг перед ним. Он ищет своих единомышленников, хочет связаться с ними, получить поддержку. Какой-нибудь потомок Долгорукого пытается устроить обструкцию, сорвать, смазать сообщение докладчика. {545} Кто-нибудь из коммунистической группы, предположим, какой-то слесарь из депо, мешает гимназисту сделать это. Завязывается драка, окружающие разнимают их. Среди присутствующих, может быть, кто-то целый вечер добивается слова и из-за шума не может получить его. Знаете, есть такие ораторы, которые никогда ничего путного не скажут. Таких ораторов председатель всегда заранее вычеркивает из списка, а желающий выступить тянет:

— Дайте же сказать… Я же был записан… Товарищи, это же безобразие!

Мейерхольд выразительно показал занудную характерность, тягучую интонацию незадачливого оратора.

— Среди присутствующих на собраниях всегда есть дотошные товарищи, которые не любят, чтобы им мешали слушать. У таких товарищей своя манера добиваться тишины:

“… Товарищи, мешаете! Товарищи же!.. Дайте послушать!” И тут же Мейерхольд играет небольшой эпизод, вовлекая в него группу участников репетиции.

— Среди собравшихся непременно должны быть остряки, — продолжает Всеволод Эмильевич. — Например, кто-то, желая скомпрометировать оратора, может выкрикнуть: “Кого стрижете?!” Сочувствующие поддерживают остряка хохотом, который вызывает отпор со стороны друзей выступающего. На всяком собрании присутствуют люди, желающие похулиганить. У них своя манера мешать докладчику: “Бальмонт, заткнитесь!” — показывает Мейерхольд.

Коммунистическая группа тоже должна быть разнохарактерна. Эта группа аплодирует зло, чтобы поддержать своего товарища, сорвать провокационное паясничанье гимназистов и гимназисток. Но среди товарищей, принадлежащих к этой группе, могут быть также ребята, недовольные своим оратором. Но это уже другое дело. Они стараются его поправить, помочь ему. Товарищ, выступающий от коммунистической группы, сказав что-то не совсем удачное, сам замешкался и улыбнулся. Вот тут-то вся коммунистическая часть собрания и старается выручить его. Или может быть другой эпизод. Девица, которую один из комсомольцев укоряет за то, что она красит губы, кричит: “Неправда! Неправда!” — Ее кавалер обижен, созывает своих друзей, чтобы отомстить оратору, дать ему по морде.

Проработав таким образом всю сцену, мы найдем ряд характерных, запоминающихся образов. Это поможет “оркестровать” сцену, дать разные тональности в ее звучании, избежать общего бессмысленного гама. Индивидуализировав эпизод, пользуясь инициативой каждого, мы сможем дирижировать шумами, скажем, при помощи лиц, желающих слушать докладчика. Они, так сказать, будут ставленниками режиссера на сцене, будут управлять тем, что на ней делается.

Я однажды зашел за кулисы к режиссеру Санину, который замечательно ставил народные сцены. Вижу, он в гриме, причем загримирован плохо, — засмеялся Мейерхольд и показал жестом бороду, приклеенную где-то сбоку лица, — весь потный.

— Зачем? — спрашиваю.

— Да вот плохо шумят, приходится самому подбадривать!.. — отвечает. {546} Это никуда не годится. Только индивидуализировав массовую сцену, мы сможем избежать института сотрудников, орущих на три рубля. Сразу может и не выйдет, но надо попробовать. Прошу всех принять участие в сцене».

Подогретые увлекательным обращением Всеволода Эмильевича, его талантливой импровизацией и показами, актеры и ученики школы ГосТИМа репетировали сцену с полной отдачей сил. Мейерхольд сам принимал участие в массовой сцене. Он действительно дирижировал ею, а затем поручал актерам вести за собой отдельные группы участников. По ходу действия он делал различные указания исполнителям ролей. Например, Свердлину — исполнителю роли председателя собрания, комсомольца Семы, — Мейерхольд подсказал:

— Сема сорвал голос, охрип. Колокольчика у него нет, а собрание необходимо успокоить.

Всеволод Эмильевич на минуту занял место председателя собрания и показал, как охрипший Сема старается установить тишину.

— Дайте водички, — произнес, как бы выбившись из сил, Мейерхольд, заканчивая импровизацию.

Мастерски взятая характерность охрипшего, выбившегося из сил паренька, юмор, вложенный Мейерхольдом в сцену, рассмешил присутствующих. Показ Всеволода Эмильевича разжег фантазию Свердлина. Не копируя Мейерхольда, он прекрасно сыграл сцену, окрашивая ее мягким юмором.

После перерыва Всеволод Эмильевич репетировал сцену «В лагере красных».

Перед началом репетиции Мейерхольд пояснил: посредине сцены должна стоять походная кухня, в кустарнике слева — телега.

Затем Всеволод Эмильевич установил мизансцену для начала картины. Три командира стоят, словно три витязя, на самой авансцене.

В кустах спят бойцы.

— Кругом слышится храп, — фантазировал Мейерхольд.

Сцену Брузжака и Риты, роли которых играли ученики школы ГосТИМа, Всеволод Эмильевич мизансценировал, фантазируя обстановку, в которой она происходит.

— Рита лежит на телеге, на свежем сене, — говорил Мейерхольд. — А Брузжак примостился возле повозки на сброшенной на землю шинели. Влюбленному парню не спится, он ворочается с боку на бок и надоедает Рите.

Всеволод Эмильевич показал, как лежит Брузжак на шинели, стараясь укрыться свободной полой. Приподняв голову, он долго вглядывался в лицо Риты, а затем нерешительно произносил: «Рита, а Рита, ты спишь?» Услышав в ответ: «Нет!» — он со вздохом опускался на землю и, повозившись несколько секунд, снова подымался. Чувствовалось, что влюбленный паренек хочет высказать все, что лежит у него на душе, но не решается, зная характер Риты.

— Для Риты лирическое настроение Сережи — это чепуха, — рассказывал Мейерхольд. — Она закрывается с головой, хочет заснуть. А чуть задремлет, опять слышит: «Рита, а Рита!»

Сцена кончалась тем, что Рита засыпала, а Брузжак, еще раз протянув свое: «Рита, а Рита!» — укладывался, устремив глаза к звездам.

{547} Сцену прощания Брузжака с Ритой Всеволод Эмильевич предложил строить романтически.

Прощаясь перед опасным заданием, Брузжак передавал любимой девушке шинель со словами: «Возьми шинель, Рита!»

Молодой актер добросовестно снял шинель и передал ее партнерше, как мы отдаем пальто, чтобы его вычистили или отутюжили.

Мейерхольд остановил исполнителей.

— Вы передаете, шинель обыденно, бытово, — сказал Всеволод Эмильевич, — а Брузжак отдает шинель любимой девушке перед уходом в тыл врага, он может погибнуть. Смотрите.

Мейерхольд встал в полоборота к Рите так, чтоб она оказалась за его левым плечом. Одним рывком он снял свой пиджак с правой руки и перекинул его через плечо по направлению к Рите, оставив левую руку наполовину в рукаве. В поставе головы, обращенной к Рите, в широком развороте плеч и высоко поднятой груди, а, главное, в выражении лица и глаз было и впрямь что-то романтическое. И, словно Брузжак извинялся за свой порыв, Всеволод Эмильевич тепло и просто сказал: «Возьми шинель, Рита!» Романтическая мизансцена, предложенная Мейерхольдом, и его простое, трогательное обращение к девушке говорили больше, чем иной длинный монолог.

Молодой актер не сразу выполнил предложенную мизансцену. В его поведении чувствовалась искренность и теплота, но не было отваги, беззаветной любви и преданности. Уловив живую интонацию, Мейерхольд ободрил исполнителя, но обратил его внимание на то, что неверный постав головы, неправильное положение руки или плеча могут смазать впечатление, помешать проявлению искреннего чувства.

— В движении, так же как и в слове, должен чувствоваться подтекст, — говорил Мейерхольд. — В данном случае все ваше поведение — выразительный поворот к девушке — должно сказать нам, что вы готовы отдать Рите последнее, пойти за нее на смерть.

Заканчивая репетицию, Всеволод Эмильевич наметил сцену с поваром, роль которого исполнял В. А. Громов.

— Текст написан так, что он вас тянет играть доброго папашу, — говорил Мейерхольд. — Чтобы не впасть в сентиментальность, нужно сыграть чудаковатый, диккенсовский образ. Думается, что ваш повар неумеха. Знаете, такой повар, который сыплет в суп сахар вместо соли. У него ничего не ладится. Он вытирает посуду портянкой вместо полотенца.

Мейерхольд сыграл небольшой этюд. Переобуваясь, он повесил одну из портянок на плечо и, пока заматывал другую, забыл о первой. Желая подать кому-то напиться, он схватил кружку и вытер ее портянкой, висевшей на плече. Растерянный, чудаковатый повар, которого показал Всеволод Эмильевич, был очень смешон.

— Я преувеличиваю, — сказал, смеясь, и сам Мейерхольд, — чтобы вы поняли мое намерение. Не нужно впадать в крайность. Но он неумеха: умывается неудобно. Из кружки берет воду в рот и поливает ее на руки. Сыграв такой образ, мы избежим банальности.

Репетируя сцену допроса, Мейерхольд сказал, что этот эпизод, нужно противопоставить сцене «В лагере красных».

{548} Всеволод Эмильевич говорил об опустошенном внутреннем мире белогвардейского офицера, об отсутствии идеалов, о тупости и некультурности большинства из них.

— Офицер может читать «Капитанскую дочку» Пушкина только потому, что она *капитанская*, — говорил Всеволод Эмильевич. — Человека характеризует то, что ему нравится в произведении. Так вот офицеру, который должен допрашивать попавшего в плен Сережу Брузжака, нравится у Пушкина сцена пыток киргиза.

Затем Мейерхольд стал мизансценировать. Он показал, как сидит офицер, развалившись на кушетке, задрав ноги на спинку соседнего кресла, и небрежно перелистывает страницы томика Пушкина. Но чем далее репетировал Всеволод Эмильевич, тем более чувствовалось, что эпизод его не удовлетворяет. Ему не нравился текст, схематичность образов, шаблонность сценических ситуаций. Вдруг, отложив в сторону пьесу, Мейерхольд быстро встал из-за режиссерского столика и сказал:

— Этот эпизод нужно ставить, отталкиваясь от рассказа «Мадмуазель Фифи» Мопассана.

По-видимому, Всеволод Эмильевич нашел отправной момент, который зажег его фантазию. Лицо Мейерхольда оживилось. Он по-новому увидел всю сцену и ввел в нее немецких офицеров. Он начал рассказывать, как тупо веселятся немцы. Одному из актеров Мейерхольд предложил сыграть этюд, импровизируя текст.

— Немецкие офицеры разместились в помещичьем доме, — говорил Всеволод Эмильевич. — Им скучно. Чтобы рассеять скуку, они послали за девицами. Женщин мы введем непременно. Это даст нам возможность показать хамское отношение офицеров к женщинам. Один из них — назовем его мадмуазель Фифи — сидит, другой, постарше, слоняется из утла в угол и пристает к первому: «Давайте путем телать фсрыф!»

Мейерхольд сказал последнюю фразу с сильным немецким акцентом и сделал при этом такое тупое лицо, что все рассмеялись. Затем Всеволод Эмильевич просил актера Маслацова — исполнителя роли офицера — искать образ, речевую характерность в живом действии, а сам попутно подсказывал ему предлагаемые обстоятельства и приспособления.

— Выберите лучшую вазу в комнате — подлинное произведение искусства, набейте ее порохом и отнесите в соседний зал. Подложите там вазу, как мину, под какой-нибудь бюст или статую, а пороховой шпур от нее протяните обратно. Зажигайте шнур. Сами спрячьтесь, чтобы не поранило осколками. После взрыва с хохотом бегите посмотреть на результаты вашей работы.

В такой обстановке, в комнате, полной порохового дыма от взрыва мины, офицеры должны были встретить проституток, которых они вызвали, чтобы рассеять скуку.

На сцене Выборгского Дома культуры была назначена репетиция эпизода «Отобрание комсомольского билета». Когда мы пришли, на сцене уже была готова выгородка. Высоко вверх громоздились станки, ящики и детали разных объемных декораций.

Всеволод Эмильевич разместил всех участников эпизода на станках я ящиках так, что мизансцена строилась не только в горизонтальном, но {549} и в вертикальном направлении. Группы студентов и актеров, расположенные на разной высоте, представляли собой оживленную и живописную картину. Павел Корчагин — Самойлов стоял на самом верху и оттуда должен был наблюдать за тем, что будет делаться внизу.

— Эту сцену нужно решать приемами сицилианского театра, — сказал Всеволод Эмильевич.

Участники массовой сцены переглянулись: никто, видимо, не понимал, что это за приемы сицилианского театра. Все с интересом ждали указаний Мейерхольда.

Сцену митинга Всеволод Эмильевич строил так, что, казалось, вот‑вот она перерастет в бунт. Действие развивалось в страстном, напряженном ритме. Мейерхольд разделил участников митинга — изголодавшихся, обмороженных и оборванных ребят — на небольшую группу комсомольцев, стойко переносящих лишения, на группу колеблющихся и нескольких хулиганов, требующих прекратить работу. Кульминационным быв момент, когда один из парней заявлял, что он уходит со строительства, и Павел требовал, чтобы он отдал свой комсомольский билет. К этому моменту реакция участников собрания принимала грозный характер. Мейерхольд с громадным темпераментом показал, как озлобленный парень вырывает из-за пазухи билет и швыряет его.

Этот поступок был сигналом к мертвой тишине. Никто не имел права шелохнуться, издать какой-либо звук. Такую атмосферу нельзя было разрядить никакой речью, никакими призывами. Еще секунда тишины, и ребята пойдут за новым вожаком, оставят работу, разбегутся со стройки.

Мейерхольд попросил Самойлова спуститься со станков и посмотреть, как должен действовать Павел. Легко взобравшись наверх, Всеволод Эмильевич сказал участникам эпизода, чтобы они старались его удержать в ту минуту, когда комсомолец швырнет свой билет. Затем он просил повторить всю сцену.

Всеволод Эмильевич наблюдал за каждым движением участников митинга, стоя на высоте трех-четырех метров, невдалеке от левого портала. Комсомолец, бросающий свой билет, расположился на одном из ящиков, стоящих почти на самой авансцене, у противоположного портала. Когда парень швырнул билет, Мейерхольд, сделав рывок, казалось, одним прыжком перелетел через всю сцену. Очутившись внизу, подле растерявшегося комсомольца, Мейерхольд чуть отпрянул. Мгновение он стоял, впившись глазами в лицо парня. Затем одним движением, как пантера, бросился ему на грудь и, подмяв под себя, свалил на стоявший рядом ящик.

Забыв о репетиции, все участники сцены с криком и аплодисментами кинулись к Мейерхольду. Прыжок казался невероятным, тем более, что Всеволоду Эмильевичу в то время было шестьдесят три года.

Поднявшись на ноги, Мейерхольд, возбужденный, со следами испарины на лбу, говорил:

— Это приемы актера Грассо, техника сицилианского театра.

Тут же Мейерхольд принялся объяснять Самойлову секрет своего прыжка. Он говорил, что техника его полета зависела от людей, оказывавших ему сопротивление. Не пропуская его, они тем самым поддерживали его в воздухе.

{550} — Достаточно сделать сильный рывок вперед, а далее ваш собственный вес потянет вас вниз, — говорил Мейерхольд, вновь расставляя участников по местам и показывая им движения, которыми они должны поддерживать Самойлова, чтобы он благополучно приземлился на авансцене.

Набравшись храбрости, Самойлов попытался повторить сцену. Технически прыжок удался, но впечатление было далеко не таким сильным, как при показе Мейерхольда.

Всеволод Эмильевич помогал исполнителю. Он требовал, чтобы в момент прыжка все участники сцены, поддерживая Павла, отшатнулись, увеличивая обратным движением выразительность стремительного рывка.

— Прыгая, старайтесь прорваться через толпу, — говорил Всеволод Эмильевич Самойлову. — Пользуйтесь сопротивлением как препятствием, которое вы должны преодолеть. Это будет своего рода физическим возбудителем для дальнейшего поведения.

В момент, когда Павел оказывался внизу, Всеволод Эмильевич требовал, чтобы комсомолец, швырнувший билет, выхватывал револьвер. И опять «отказ» — обратное движение всей массы участников митинга должно было подчеркнуть опасное положение, в которое попадал Корчагин.

По возвращении в Москву после ленинградских гастролей Всеволод Эмильевич продолжал работу над спектаклем «Одна жизнь». Он начал репетировать эпизод в бараке — «Ветку построить».

Сцена начиналась пробуждением Павла, в то время как остальные ребята спали на нарах, укутавшись кто чем мог.

Мейерхольд предлагал, чтобы Самойлов — Павел, проснувшись, тотчас принимался за дело, начинал разжигать печку.

— Чем сильнее боль, тем больше Корчагин должен бороться с нею, — говорил Всеволод Эмильевич. — Мы поверим мужеству Павла только в том случае, если увидим, как он стойко сопротивляется постигшему его несчастью.

Затем Всеволод Эмильевич показал, как он представляет себе сцену пробуждения Павла.

Лежа на нарах, он зябко передернул плечами и, приподнявшись, сел, словно додумывая какую-то мысль. Через секунду спустил ноги на пол и огляделся.

— Да, — негромко произнес Мейерхольд, и по лицу его было видно, что Павел провел тревожную, бессонную ночь. Затем Всеволод Эмильевич встал и, разминая затекшие члены, направился к железной печурке. Остановился возле нее, пошарил в карманах и вынул коробку спичек. Собираясь разжечь печку, нагнулся и вдруг схватился за поясницу, словно внезапная боль пронзила его тело. Он покачнулся, прислонился к косяку двери. Спички выпали из рук. Мгновение казалось, что Мейерхольд не удержится на ногах. Но тут же, поборов себя, он выпрямился. Потом, сделав усилие, нагнулся, чтобы поднять коробок спичек. И опять, как от внезапной боли, стиснул зубы, замер на месте. И снова усилием воли заставил себя распрямиться, а затем осторожно присел около печки и начал разжигать ее. Игровая пауза длилась, вероятно, не больше минуты. {551} Но в ней чувствовались и характер Павла Корчагина и обстановка, в которой жили комсомольцы: холодный полутемный барак, морозное утро за окнами.

Закончив этюд, Мейерхольд предложил Самойлову пройти эту сцену. Дело ладилось, и Всеволод Эмильевич пошел дальше. Падение коробка спичек на пол было сигналом, по которому Свердлин — Сема начинал наблюдать за Павлом. В тот момент, когда Корчагин, поборов боль, принимался разжигать печку, Сема должен был приблизиться к нему, чтобы помочь товарищу, поддержать его своим сочувствием.

Всеволод Эмильевич показал, как Сема, присев на корточки, с тревогой заглядывает в лицо Патлу, один за другим задает ему участливые вопросы. Мейерхольд не пользовался еврейским акцентом. Национальность Семы чувствовалась в ритме речи, в характерном повышении интонации в конце фразы: «Павел, тебе плохо? Тебе больно? Помочь тебе, Павел?»

Свердлин правел это место как нельзя лучше. Сцена получилась трогательной и теплой: чувствовалась большая дружба, связывавшая Корчагина с Семой.

Далее шла сцена подъема комсомольцев. Ребята должны были просыпаться нехотя, не желая расставаться с пригретыми местечками. Мейерхольд показал, как один из них хнычет, жалобно подвизгивая, точно иззябшая собачонка. Чтобы разрядить атмосферу, Всеволод Эмильевич просил кого-нибудь из ребят побойчее выкинуть какой угодно смешной номер. Выбрав ловкого паренька, Мейерхольд показал, как шустрый комсомолец прыгает с нар, выгнувшись в воздухе «рыбкой». Сложив руки над головой, как это делают пловцы, бросаясь в воду, Всеволод Эмильевич проворно «нырнул» с нар. Все засмеялись. Воспользовавшись общим весельем, Мейерхольд попросил зафиксировать смех и шутки, с которыми приободрившиеся комсомольцы должны были вскакивать с нар. Подзадоривая молодежь, Всеволод Эмильевич добивался, чтобы сцена одевания шла весело, озорно. Кто-то затягивал песню, кто-то должен был плеснуть в лицо товарищу кружку холодной воды, кто-то, натягивая ватник, пускался в пляс. Сцена кончалась тем, что Павел Корчагин развертывал алое знамя и, построив ребят, вел их за собой на работу под звуки марша времен гражданской войны.

Финал картины, мастерски поставленный Мейерхольдом, звучал приподнято театрально. Прогоняя сцену, Всеволод Эмильевич внимательно следил за тем, чтобы она была живой, категорически пресекал все, что делалось напоказ.

— В школе вы занимались биомеханикой не для того, чтобы стать акробатами, — говорил Всеволод Эмильевич пареньку, прыгавшему с нар «рыбкой». — Биомеханика — это тренаж тела, которым мы занимаемся, чтобы актер был подвижным, ловким. Вы делаете свой трюк не для публики. Выкидывая смешной номер, вы хотите развеселить приунывших товарищей. Вы никогда не добьетесь нужного результата, если сами не ощутите юмор положения.

Театр работал напряженно, без выходных дней. Всеволод Эмильевич стремился во что бы то ни стало выпустить спектакль к юбилейной дате — {552} к 7 ноября 1937 года. Большинство сцен было намечено Мейерхольдом в Ленинграде. Теперь он компоновал спектакль, прогоняя акт за актом, выверял звучание каждой картины. Одни эпизоды Всеволод Эмильевич сокращал, другие переделывал, в некоторых картинах заменял исполнителей.

В эпизод, навеянный рассказом Мопассана «Мадемуазель Фифи», Всеволод Эмильевич ввел вернувшегося в театр С. А. Мартинсона, назначив его на роль немецкого офицера. Роль проститутки — еврейки Сарры, убивавшей лейтенанта, он поручил Е. П. Багорской.

Девушку, попавшую в лапы немецких офицеров, Всеволод Эмильевич решил сделать еврейкой, для того чтобы подчеркнуть их бесчеловечный расизм и антисемитизм. Позже в связи со своим замыслом роли Мейерхольд заменил Е. Багорскую вновь вступившей в труппу театра артисткой Гоарик, в актерском материале которой ощущалось необходимое трагическое звучание. Нужно запомнить, что пьеса «Одна жизнь» репетировалась в годы, когда фашистская Германия готовилась ко второй мировой войне, и, как всегда, Всеволод Эмильевич остро чувствовал и отражал в своих работах события сегодняшнего и завтрашнего дня.

Мартинсон с полуслова понимал Мейерхольда и быстро овладел ролью. Не удавалось ему только одно место — когда немецкий офицер оскорблял проститутку, в исполнении Мартинсона недоставало злости, издевательства над ни в чем неповинной женщиной.

Мейерхольд сидел, склонившись над режиссерским столиком, весь устремившись вперед. Вдруг он быстро поднялся. Крикнув на ходу: «Стоп!» — взбежал по трапу на сцену. С ходу, одним движением, поймал подвязку на ноге Багорской, отчего юбка на актрисе сбилась набок, и потащил за собой исполнительницу по сцене, заставляя ее прыгать на одной ноге.

Мейерхольд артистически показал издевательское отношение немецкого офицера к женщине.

Затем он просмотрел сцену, не прерывая исполнителей. Когда дело дошло до убийства немецкого офицера, он снова поднялся на подмостки. Сначала он показал артистке Багорской, как она, стоя спиной к столу, уставленному пустыми бутылками, бокалами и фруктами, незаметным движением должна была взять со стола нож. Затем Всеволод Эмильевич продемонстрировал, как оскорбленная женщина всаживает этот нож в грудь немецкого офицера. Далее Мейерхольд встал на место Мартинсона и попросил Багорскую ударить его ножом в грудь, не боясь поранить, хотя нож для фруктов, который держала в руках актриса, был довольно большим и острым. Мейерхольд снял пиджак и остался в одной рубашке. В следующий момент, когда Багорская, взмахнув рукой, ринулась на Всеволода Эмильевича, мы увидели, что он падает, стараясь судорожным движением выдернуть нож, торчащий в его груди. Сцена смерти была сыграна Мейерхольдом так правдоподобно, что все замерли.

Между тем Всеволод Эмильевич, поднимаясь с пола, объяснял технику своей игры:

— Раньше в театрах применялись кинжалы с пружиной, скрытой в рукоятке, — говорил Мейерхольд. — Если понадобится, мы сделаем такой {553} нож. Но попробуйте заменить бутафорскую технику мастерством. В момент, когда Багорская хотела вонзить мне в грудь нож, я поймал его под мышку и зажал.

И Всеволод Эмильевич замедленными движениями показал, как он завладел ножом, направленным в его грудь.

Всеволод Эмильевич придавал большое значение эпизоду «У Павла Корчагина».

Самойлову Мейерхольд говорил:

— Не нужно злоупотреблять улыбкой — Павел Корчагин не бодрячок. Всеволод Эмильевич привел в пример Маяковского, всегда озабоченного массой дел, новыми творческими планами.

— Оптимизм Павла Корчагина должен быть таким же, как оптимизм Маяковского, — говорил Мейерхольд. — Он озабочен положением дел, разногласиями в партии.

Затем Всеволод Эмильевич рассказал, как однажды домашние оставили Николая Островского без присмотра на довольно долгое время.

— День был жаркий, — говорил Мейерхольд. — Пот, струившийся со лба писателя, попадал в его больные глаза, разъедал их. Представьте себе нестерпимую режущую боль в глазах, как будто в них попало битое стекло. Усилием воли Островский заставлял себя забыть эту боль. Когда к нему пришел товарищ, писатель не пожаловался, а попросил взять гитару и запел веселую песню.

Мейерхольд говорил так живо и образно, точно он сам присутствовал при описанном случае. Рассказ произвел большое впечатление. Все слушали, затаив дыхание.

— Когда мы пришли к Островскому, — нас прежде всего предупредили, чтобы мы не расспрашивали его о здоровье. Островский не любил соболезнований. Нас просили сразу приступить к делу, говорить о последних событиях в жизни страны, о театре.

Беседуя с писателем, кто-то допустил невольную ошибку, спросив, *что ему читают*.

— Нас тотчас поправили, — говорил Мейерхольд. — Следовало спросить: «Что вы читаете сейчас?» Островский не любил, чтобы ему что-нибудь напоминало о его неполноценности. Вот какого человека вам предстоит сыграть, — закончил Всеволод Эмильевич, обратившись к Самойлову.

Мейерхольд начал репетировать эпизод, намечая внутреннюю линию поведения Павла, отыскивал наиболее выразительные мизансцены. Играя болезнь Корчагина, Самойлов вел себя так, как поступают слепые. Проходя по комнате, он вытягивал руки вперед, ощупывал предметы. Он старался ориентироваться, прежде чем сесть или взять какую-нибудь вещь. Прежде чем взять книгу с полки, Самойлов ощупывал корешки, исследовал переплет. Делал он это правдиво: верилось, что мы видим перед собой человека, потерявшего зрение.

Всеволод Эмильевич некоторое время наблюдал за Самойловым и подсказывал ему мизансцены. По лицу Мейерхольда было видно, что он живет вместе с актером, про себя корректируя его поведение.

— Хорошо, но это не Корчагин, — заметил Всеволод Эмильевич через некоторое время.

{554} Затем Мейерхольд сказал, что он сам хочет попробовать сыграть сцену, и попросил Самойлова наблюдать за ним.

— Павел изучил каждый предмет в комнате, — говорил Мейерхольд. — Он болен давно. Не в его характере сидеть, сложив руки. Он знает, где находятся окна, где стоит стол, стулья, где висит полка с книгами. Он любит книги, сам ставил их на полку. Павел знает порядок, в котором они расставлены. Он прекрасно ориентируется в обстановке.

Рассказывая о том, что Корчагин до мельчайших подробностей изучил свою комнату, Всеволод Эмильевич подошел к окну на заднем плане сцены. Здесь он задержался и некоторое время стоял молча. Казалось, что во внешнем поведении Мейерхольда ничто не изменилось, а между тем чувствовалось, что он не смотрит в окно, а по звукам старается определить, что происходит на улице. Затем он отвернулся от окна и твердым шагом, как зрячий, направляется к полке. Подойдя к ней, остановился, уверенно провел рукой по корешкам книг, выбрал одну из них и секунду стоял с книгой в руках, точно собираясь читать. Затем едва заметно вздохнул и поставил ее на старое место, а сам повернулся и решительно пошел к столу. Не касаясь стула руками, Всеволод Эмильевич сел на него и повернул голову к двери.

— Мама, — негромко позвал Мейерхольд и продолжал сидеть, повернув голову, как бы желая увидеть входящую мать.

В течение всего этюда Всеволод Эмильевич ничем не подчеркивал слепоты Павла. Глаза его были открыты, руки спокойно брали предметы, походка была твердой, уверенной. И тем не менее мы чувствовали, что героя пьесы постигло несчастье.

Предложив Самойлову повторить игровую паузу, которой должен был начинаться эпизод, Всеволод Эмильевич сказал, что секрет его импровизации заключался во внутренней собранности. И далее, в течение всей репетиции, Мейерхольд настаивал на том, что все поведение Павла должно говорить о его полноценности, чтобы у зрителя ни на секунду не пробуждалось чувство жалости.

— Сцена не клиника, — говорил Мейерхольд. — Зритель не должен видеть перед собой патологическое явление. Мы обязаны показать несгибаемую волю Павла, величие его духа. Не следует играть Корчагина бодрячком, но нельзя прибегать и к дешевым эффектам, вызывающим жалость.

После выпуска «Одной жизни» Мейерхольд предполагал назначить для меня репетиции «Дамы с камелиями» на сцене.

Во время гастролей в Ленинграде, а затем дома, в Москве, Зинаида Николаевна Райх успела пройти со мной все сцены Армана Дюваля.

— По замыслу Мейерхольда, Арман — провинциал, поэт, — рассказывала Райх. — Он проще, искреннее в чувствах, чем молодые люди XIX века, описанные во французской литературе. Арман воспитан на философии Руссо, Вольтера. Его увлечение Маргерит носит характер любви для нее, а не для себя.

Нужно сознаться, что репетировал я очень плохо. Готовый рисунок роли, найденный Всеволодом Эмильевичем для Царева, мне не давался.

{555} Но однажды у меня была удачная репетиция эпизода «Встреча» в комнате больной Маргерит.

Переломным моментом оказалось первое объяснение в любви.

— Откуда такая преданность, — спрашивает у Армана Маргерит. — С каких пор?

— Вот уже два года, — с первого дня, как я увидел вас, — отвечает Арман. — Это было в «Гранд-Опера». Я помню, вы прошли мимо меня… и вот с того дня я издали безмолвно слежу за вашей жизнью…

Понимая, что это одно из самых ответственных мест в роли, я пытался быть пылким. Но вся моя любовь выразилась в том, что я сдавил горло и произнес реплику полузадушенным голосом.

— Знаете, — сказала Зинаида Николаевна, остановив меня, — когда мы репетировали это место с Царевым, Мейерхольд рассыпал перед ним коробку спичек на ковер и просил его поднять одну из них. Всеволод Эмильевич предложил Михаилу Ивановичу говорить слова роли, ломая спичку на мелкие кусочки. Попробуйте. Может быть, это поможет вам.

Зинаида Николаевна бросила передо мной несколько спичек и заняла свое место. Не надеясь на хороший результат, я поднял одну из них и начал говорить текст роли, ломая спичку на крошечные кусочки. И вдруг я почувствовал себя свободно. Скованность исчезла. Ломая спичку, я сосредоточился на этом занятии. Голос звучал не громко, но взволнованно.

Наша работа была прервана приходом Мейерхольда. Зинаида Николаевна рассказала ему об удачной репетиции и просила просмотреть пройденную сцену. Репетировать перед Мейерхольдом было значительно труднее. Опять вернулся самоконтроль, некоторая скованность.

— Искренне, но недостаточно поэтично, — сказал Мейерхольд. — Секрет этой сцены заключается в том, что она должна звучать по-ибсеновски. Здесь дело в переполнении чувств… Слова выражают лишь часть того, что творится внутри… Они не сразу произносятся, а с паузами… Ломайте спичку, но не уходите целиком в это занятие. Говоря Маргерит о встрече, вы должны увидеть ее как бы в дымке воспоминаний…

И Мейерхольд показал, как должна идти сцена. Он ломал спичку рассеянно, как это делают влюбленные, обрывая лепестки цветов или листья с ветки. Говоря о встрече с Маргерит, он поднимал голову, глаза его мечтательно смотрели вдаль, голос звучал взволнованно, поэтично. И, как бы смущаясь, он снова опускал голову и, отломив кусочек спички, рассеянно бросал его на ковер.

— Попробуйте, — предложил Мейерхольд, закончив этюд.

Я повторил неудавшуюся сцену.

— Лучше, но не то… Декламируйте… Не забывайте спичку, — подсказал Мейерхольд.

Я снова повторил сцену, не удовлетворявшую Всеволода Эмильевича, ломая спасательную спичку.

— Достаточно, понял! — оказал Всеволод Эмильевич. И, обратившись к Райх, весело добавил. — Зиночка, он биомеханичен!

Как-то вечером мы репетировали с Зинаидой Николаевной сцену четвертого акта. Всеволод Эмильевич был дома. Когда мы кончили сцену, он вышел к нам из своего кабинета.

{556} — Я слышал вас из соседней комнаты, — обратился ко мне Мейерхольд. — У вас есть недостаток, весь текст звучит очень ровно, все одинаково важно. Отсюда идет рассудочность. А в тексте должно быть главное слово и его украшения. Эти украшения нужно как бы проглатывать… Это не верное определение, но вы понимаете?! Их нужно стушевывать…

Мейерхольд был свободен в этот вечер. Воспользовавшись тем, что он сам заговорил о моей роли, я спросил его, с чего нужно начинать работу над образом.

— Это трудно подсказать, — ответил Всеволод Эмильевич. — Есть разные актеры. Одни сначала видят роль, другие — слышат. У тех, кто прежде всего слышит роль, в первую очередь начинает звучать речевая характерность. У тех же, кто видит роль, уже в начале работы намечается внешний облик образа. У одного актера это будет, предположим, пшютовской тон, а у другого — расхлябанные манеры. Поэтому нельзя давать определенные советы на все случаи. Надо практически помочь актеру. Нужно уравновешивать его способности и восполнять недостатки, если у него отстает то или другое, чтобы все привести в гармонию.

Всеволод Эмильевич похлопал себя по карманам пиджака и, не обнаружив там табака и трубки, направился в кабинет. Я пошел за ним.

— Главное в творчестве актера — воображение, — продолжал Мейерхольд. — Роль надо сначала представить себе, а потом влезать в каждую ее пору. Играя, актер должен чувствовать свой образ в каждом суставе. Для этого необходимо огромное воображение.

Раскуривая трубку, Всеволод Эмильевич подсел к письменному столу и пригласил меня жестом занять место напротив него.

— Воображение можно развивать, — говорил Мейерхольд. — Одни, например, читая, не видят подробно того, что написал, автор. Другие расскажут многое такое, что и не написано в книге. Приучая себя к систематическому чтению беллетристики, мы развиваем свое воображение. У меня был период, когда я увлекался Уайльдом. Я тогда с утра до вечера ходил чопорным.

Не вставая с места, Мейерхольд принял вид чопорного англичанина. Его шея ушла в мягкий воротник сорочки так, как будто это был туго накрахмаленный стоячий воротничок. Когда Мейерхольд поворачивался в ту или иную сторону, его голова, несколько откинутая назад, вращалась вместе с туловищем. На лице Всеволода Эмильевича появилось выражение человека, пресыщенного жизнью. Весь вид его был так важно комичен, что я рассмеялся.

— Денди! Денди, черт возьми! — весело сказал Мейерхольд и, сбросив личину чопорного человека, свободно облокотился на стол. — Актер должен тренировать себя каждую секунду, — говорил он, дымя трубкой. — Сегодня актер должен надеть костюм оборванца и вести себя как бродяга, а завтра — облачиться во фрак и держаться джентльменом.

— Трудно сказать, с чего нужно начать работу над ролью, — говорил Мейерхольд, направляясь в столовую. — Здесь многое зависит от индивидуальности актера. Одному помогают физические моменты, другому — психологические. Нашу систему часто противопоставляют мхатовской. Это неверно. В психологии Джемса говорится, что, хорошо улыбнувшись, человек может и внутренне развеселиться. Дело не во взглядах Джемса. Их можно оспаривать. Важно верное наблюдение. Можно начинать работу {557} над ролью с психологических моментов, которые подскажут верное физическое положение. Можно начинать с физических моментов, которые позволят найти верную внутреннюю жизнь.

Чтобы не прерывать рассказа о работе над «Дамой с камелиями», забегу вперед и опишу репетицию Всеволода Эмильевича, состоявшуюся позже, в дни, когда решалась судьба спектакля «Одна жизнь» и театра имени Вс. Мейерхольда, о чем пойдет речь ниже. Репетиция состоялась на сцене с основным составом спектакля.

После эпизода «В комнате Маргерит» Мейерхольд позвал всех участников в зрительный зал. На режиссерском столике лежала обыкновенная ученическая тетрадь, в которой Всеволод Эмильевич делал какие-то заметки.

— Я начну с частного, а потом перейду к общим выводам, — сказал Мейерхольд, просматривая замечания, записанные в тетради. — Снежницкий напрасно посмотрел вправо при словах: «Вы убиваете себя». Вся суть здесь в том, чтобы ощутить, как томит Маргерит ее болезнь. Не отрывайте от нее взгляда. При вопросе: «Что с вами?» — не отворачивайте головы, а несколько наклоните ее. Если вы почувствуете состояние Маргерит, в вас родится жалость к ней, а от жалости до любви один шаг. Ему (Арману Дювалю) жаль, что такая женщина, такой чистый человек, как Маргерит, находится среди этой грязи и цинизма. Он хочет вырвать ее отсюда. В этой сцене уже есть внутренний конфликт. Маргерит подсмеивается над намерениями Армана, не доверяет им. Это пробуждает мужскую волю в молодом человеке. Арман скромный, но не робкий, не меланхоличный, не вялый. Еще в предыдущей картине мы должны ощутить неприязненное отношение Армана к богеме, окружающей Маргерит, к этим «козери», которых он не понимает, ко всему поведению этой компании, внушающей ему отвращение. Поэтому Арман уединяется. Но он не должен оставаться безучастным к жизни, которая идет вокруг него. Оттуда, из предыдущей картины, нужно взять недоброжелательное отношение к гостям Маргерит, шумящим в соседней комнате. Здесь, в этой сцене, увидев, что Маргерит плохо, Арман пошел к двери энергично, чтобы цыкнуть на них, а затем заставить Маргерит отказаться от этой жизни, которую он, провинциал, не принимает. Уже в этом эпизоде мы должны почувствовать мужскую волю Армана, потому что нам известно, на что он способен в Дальнейшем. Арман скромен. Он отличается от Гастона Рьё тем, что не меняет женщин одну за другой, не набрасывается на них. Но трепет любви, нервозность, желание быть ближе к Маргерит, желание ощущать волнующий запах ее духов мы должны чувствовать у Армана. А этой влюбленности, этой встревоженности у вас нет. Я бы сказал, что нет тонкой атмосферы влюбленности. Поэтому вы производите впечатление кузена, доктора… Надо непременно найти атмосферу влюбленности, без нее обойтись нельзя, иначе получится формализм. Вы, например, гладите цветы, которые стоят на столе, а их нужно или обрывать, или зарываться в них лицом, как это делает человек, когда он нервничает. В смятении чувств человек рвет цветы, апельсиновую корку, подыскивая слова…

С последней фразой Мейерхольд оторвал кусочек обложки тетради и показал, как должен вести себя Арман Дюваль, убеждая Маргерит отказаться от шумной жизни.

{558} — У вас должно быть написано на лице: «Прикажи кинуться с третьего этажа, и я с радостью сделаю все, что ты захочешь!» — закончил Всеволод Эмильевич свои замечания.

Затем Мейерхольд сказал, что он хочет пройти весь эпизод сначала, и предложил Зинаиде Николаевне и мне подняться ша сцену.

Мне казалось, что дома мы достаточно тщательно срепетировали этот эпизод. Но Мейерхольд взял меня в жестокую и увлекательную работу. Сцена с Маргерит оказалась пронизанной множеством тончайших внутренних мотивировок, заставляющих Армана действовать, энергично добиваться своего. Каждая из этих психологических мотивировок отражалась во внешнем поведении молодого человека, была закреплена цепью физических приспособлений. Часть таких приспособлений зритель видел, но многие из них, питая воображение актера, оставались незаметными для публики. Заботясь о том, чтобы мы схватили сцену в целом, Райх не заметила, что мне неясны внутренние побуждения Армана, что ряд мизансцен и физических приспособлений я выполняю формально. Всеволод Эмильевич раскрывал внутренние мотивы поведения Армана Дюваля, помогая понять возможности, таящиеся в каждой мизансцене, учил пользоваться физическими приспособлениями. В течение всей репетиции Мейерхольд вел меня точно по лестнице, заставляя взбираться все выше, пользуясь каждым приспособлением, чтобы поднять на следующую ступень. В конце репетиции Всеволод Эмильевич вырвал из тетради листок, исписанный замечаниями, и подал его мне, сказав, чтобы я внимательно просмотрел их на досуге. Этот листок помогает мне восстановить в памяти указания Всеволода Эмильевича, его требования и весь ход репетиции.

Мои ошибки начинались с первого момента, как только я появлялся в комнате Маргерит. Я входил к ней так, как будто знал, что у меня впереди уйма времени для разговора с Маргерит, не оценивая того, что в соседней комнате находится шумная компания.

Мейерхольд дал мне пройти лишь самое начало сцены.

«Маргерит. Мсье Дюваль?

Арман. Вам лучше? Да?

Маргерит. Да, да, благодарю вас, блестяще.

Арман. Вы убиваете себя, я хотел бы быть вашим другом, вашим братом, чтобы помешать вам губить себя.

Маргерит. И ничего не добились бы. Что с вами? *(Берет бокал.)*

Арман. Мне так больно все это видеть.

Маргерит. О, вы добрый. Посмотрите на других — им не до меня».

В этом месте, после слов «О, вы добрый», в соседней комнате раздавался взрыв смеха, который служил поводом для перехода Армана к дверям. Мейерхольд не дал мне подойти к двери, чтобы остановить расшумевшихся гостей.

— Вот видите, — послышался его голос из зала, — вы вспоминаете о гостях только тогда, когда они начинают шуметь. А вы должны быть все время начеку. Вы знаете, что сюда каждую секунду могут войти и помешать вам. Вам нужно помнить об этом с момента появления в комнате Маргерит, иначе мизансцена будет выглядеть формально.

Мизансцена, о которой шла речь, была построена так: заслышав шаги Армана, Маргерит, лежащая на диване, приподнималась и садилась лицом к публике, откинувшись на спинку.

{559} — Мсье Дюваль? — спрашивала она.

— Вам лучше? Да? — в свою очередь задавал вопрос Арман, стоя позади Маргерит и, чуть опираясь на спинку дивана, наклонялся вперед, чтобы увидеть лицо больной.

После ответа: «Да, да, благодарю вас, блестяще», — Арман обходил диван и приближался к Маргерит со словами:

— Вы убиваете себя…

Поднявшись по трапу на сцену, Мейерхольд показал мне этот выход. В его исполнении некоторая театральная условность мизансцены (разговор лицом в публику) выглядела вполне оправданной. Появившись в комнате, Всеволод Эмильевич делал движение к дивану, словно не веря тому, что ему удастся поговорить с Маргерит наедине. Спинка дивана мешала ему видеть лицо Маргерит. Препятствие, которое представляла собой эта спинка, заставляло его поспешно перейти ближе к Маргерит, когда он говорил ей:

— Вы убиваете себя…

Неспокойная мизансцена должна была помочь исполнителю роли Армана, чтобы его выход к Маргерит получился взволнованным, трепетным.

Следующим моментом, позволявшим повысить температуру действия, была игра с бокалом, который брала Маргерит со словами: «И ничего не добились бы». Зинаида Николаевна говорила эту реплику, посмеиваясь над пылкостью Армана, еще не доверяя его любви. Бокал вина, который она подносила к губам, заставлял Армана двинуться к ней со словами: «Мне так больно все это видеть».

Следующим приспособлением, поднимавшим исполнителя еще на одну ступень, был переход к дверям, за которыми шумели гости. Показав, как переходит Арман, чтобы «цыкнуть» сна расшумевшееся веселое общество, Мейерхольд подсказал мне, что темперамент этого незаконченного действия (Арман не успевал дойти до двери, потому что его останавливала реплика Маргерит: «Посмотрите на других — им не до меня») нужно сохранить для следующей сцены. Таким образом, ответная реплика Армана: «Другие не любят вас так, как люблю я», — звучала уже «с высоты третьей ступеньки».

— Ах, да, да. Я забыла, я забыла про эту великую любовь, — говорила несколько рассеянно Маргерит, беря в руки книгу, лежавшую на диване.

Невнимание Маргерит, подчеркнутое физическим приспособлением, было поводом для перехода Армана.

— Вы смеетесь, — говорил он, возвращаясь к столу, стоявшему близ дивана.

— Простите, но каждый день я слышу одно и то же. Это уже не смешно, — отвечала Маргерит, откладывая книгу.

— Да, но моя любовь, иная любовь. Мне кажется, я вправе надеяться на одно обещание с вашей стороны, — настаивал Арман.

Этой репликой начинался кусок, о котором говорил Мейерхольд в своих замечаниях, упрекнув меня за то, что я гладил цветы.

Арман призывает Маргерит уйти от шумной жизни, уехать с ним в деревню, чтобы поправить здоровье. Маргерит не доверяет Арману и, не желая давать ему прямой ответ, подшучивает над ним.

{560} Всеволод Эмильевич показал мне, как нужно встать подле стола, едва опираясь на него одной рукой, обрывая другой лепестки камелий, стоящих в вазе. Здесь и далее Мейерхольд напоминал об «асимметрии движений», не позволяя держать «руки по швам». Это помогало мне найти выразительные ракурсы тела. Но суть дела была не только во внешней выразительности. Значительно важнее было то, что все физические приспособления помогали раскрепоститься внутренне, избавившись от мускульного напряжения. Таким образом, требование, которое могло показаться формальным, имело глубокие корни. Показывая, что такое «асимметрия движений», Мейерхольд находил различные положения для рук. Например, одна рука протянута к Маргерит, как бы для того, чтобы остановить ее, а пальцы другой опущены в жилетный карман, где они нащупывают пуговку от перчатки любимой. Или такое положение: взявшись левой рукой за лацкан фрака, Всеволод Эмильевич другой рукой брал бокал вина. Следя за Мейерхольдом, я видел, что его руки всегда находятся на разной высоте, что он непрестанно меняет движения, отыскивая выразительные и оправданные позы и жесты. Замечательно было то, что верно выполненное физическое приспособление, точно найденное движение помогали жить на сцене. Текст: «Да, но моя любовь, иная любовь…» — зазвучал по-другому, когда мне удалось выполнить задание Мейерхольда.

Все мизансцены в спектакле «Дама с камелиями» были построены по диагоналям от рампы в глубь сцены. Делая переходы, каждый исполнитель описывал большие или меньшие восьмерки. Всеволод Эмильевич очень дорожил найденным им принципом диагонального построения мизансцен. Такие мизансцены давали ему возможность ставить партнеров в {561} «дуэльные положения», когда один из исполнителей стоял в полоборота к публике, а другой — лицом к ней. Таким образом, оба актера были хорошо видны зрителю. В интимных сценах диагональное направление позволяло партнерам сблизиться почти вплотную, причем ни один из них не закрывал собой другого от зрителя. В этом и заключался секрет мизансцены, о которой мне напоминал Мейерхольд в своих замечаниях.

Со словами: «Отчего, когда я была больна… и вы так настойчиво справлялись о моем здоровье…» — Райх делала два‑три шага в сторону зрителя, держа бокал в руке. Она как бы манила Армана за собой. В ожидании ответа Дюваля, она останавливалась, глядя в зрительный зал. Арман должен был следовать за ней и остановиться несколько позади нее, чуть правее. Оба исполнителя стояли лицом к публике, не нарушая жизненной правды. Это была выразительная мизансцена, дававшая возможность донести до зрителя все оттенки чувства, зарождавшегося между молодыми людьми.

Показывая эту сцену, Мейерхольд еще раз напомнил, что она должна звучать «по-ибсеновски». Трудность заключалась в том, что мизансцена была рассчитана до сантиметра. Стоило мне отступить на полшага в бок или назад, и Зинаида Николаевна уже не могла чокнуться с моим бокалом, глядя в зрительный зал. Таким образом, все тонко найденные краски могли пропасть из-за малейшей неловкости. В то же время Мейерхольд настойчиво напоминал, что здесь должно ощущаться «переполнение чувств, когда слова не сразу бегут на язык». Всеволод Эмильевич несколько раз повторил эту маленькую сценку, пока не добился желаемого результата.

Закончив репетицию, Мейерхольд спросил:

— Какой вы думаете делать грим?

{562} Я сознался, что еще не думал о гриме.

— Я поищу дома одну фотографию — портрет герцога Орлеанского работы Энгра, — сказал Всеволод Эмильевич. — Может быть, она пригодится вам. Обычно любовники мало заботятся о стиле эпохи. Они предпочитают играть с собственным лицом, — усмехнулся Мейерхольд, — но я принесу ее вам. Посмотрите.

В предъюбилейные дни, 5 ноября 1937 года, состоялся просмотр «Одной жизни» для Главреперткома. Спектакль шел при пустом зале, смотрели его лишь члены приемочной комиссии. Ни председатель Комитета по делам искусств П. М. Керженцев, ни кто другой из ответственных работников Комитета на просмотр не приехал.

В основном спектакль был готов, но прогон его длился вместо трех, как это предполагал Всеволод Эмильевич, четыре с лишним часа. Задерживала постановочная часть. Почти все оформление было готово, но смонтировать многокартинный спектакль на маленькой и неудобной сцене было не так просто. Помещение за кулисами было забито оформлением из идущих спектаклей. Молодой коммунист — заместитель директора ГосТИМа М. С. Никонов мобилизовал в помощь постановочной части учеников школы. По ночам молодежь под его руководством разгружала закулисные помещения от декораций старых спектаклей и переносила на себе оформление «Одной жизни». Коллектив напрягал все силы. Не щадя себя, Мейерхольд делал все возможное, чтобы выпустить спектакль к праздничным дням.

После просмотра состоялось обсуждение. Комиссия сделала ряд серьезных замечаний, указав на недостатки в инсценировке и постановке спектакля, критиковала отдельные сцены, как, например: «Казнь», «Смерть Семы», «В бараке» и некоторые другие. Предложила сделать в них существенные поправки и изменения. Но в общем выступавшие, в том числе и председатель комиссии тов. Василевский, сделав критические замечания и предложив доработать спектакль, пришли к выводу, что «с точки зрения репертуара ничего нет такого, чтобы можно было против этой постановки возражать».

Один из членов комиссии даже говорил: «Для меня сегодняшний спектакль прозвучал большим откровением. Я с огромным интересом следил за каждым эпизодом. Отдельные сцены получились поразительно четкими и красочными. Надо отдать справедливость всему коллективу под руководством Всеволода Эмильевича, что здесь сделан большой шаг вперед и от натурализма и от схематизма».

В конце своего выступления председатель комиссии оказал: «Мы всецело на вашей стороне. Все ждут с большим нетерпением вашего спектакля, и, я думаю, что для вас не имеет значения, если вы покажете спектакль раньше или позже… Так что, мне кажется, что в ваших интересах показать этот спектакль после праздников, числа 10 – 12‑го».

Всеволод Эмильевич охотно принял это предложение. Еще перед началам просмотра он предупредил о значительных изменениях в тексте пьесы, рождавшихся по ходу работы, а также о том, что комиссия увидит спектакль невыверенным в смысле темпа, без точно установленного света, без некоторых деталей оформления и костюмов. Возможность отложить {563} премьеру, чтобы выправить спектакль и показать его комиссии как следует, в законченном виде, радовала Всеволода Эмильевича. Поэтому после праздников он тотчас с прежней энергией приступил к репетициям, сокращал отдельные сцены и вносил поправки, предложенные Главреперткомом.

Через две недели, 19 ноября, доработанный и выправленный спектакль был показан Комитету по делам искусств. На этот раз обсуждение было перенесено из ГосТИМа в Комитет, где от театра присутствовали только режиссура, секретарь парторганизации, автор инсценировки Е. Габрилович и художник В. Стенберг.

К этому времени, очевидно, судьба Вс. Э. Мейерхольда и его театра была уже предрешена. И хотя Всеволод Эмильевич внес в спектакль все приемлемые поправки, предложенные Главреперткомом, тон обсуждения «Одной жизни» носил явно предвзятый характер. И даже те, кто ранее в общем положительно относились к спектаклю, теперь, как по команде, резко критиковали пьесу Габриловича, работу Мейерхольда и всего коллектива. Особенно непримиримую позицию занял председатель Комитета по делам искусств П. М. Керженцев, хотя после больших колебаний и он согласился, чтобы театр еще раз переработал спектакль и вторично показал Комитету.

Обо всем этом коллектив ГосТИМа узнал 21 и 22 ноября на производственном совещании, длившемся два дня.

Всеволод Эмильевич мужественно отнесся к далеко не во всем справедливой критике Комитета. Он внимательно прислушивался ко всем замечаниям и был полон решимости довести работу над спектаклем до конца.

Коллектив горячо принял страстное, взволнованное выступление Мейерхольда. Особенно сильное впечатление произвел на всех нас его рассказ о том, что после совещания в Комитете он вместе с М. С. Никоновым отправился к семье Николая Островского.

«Я чувствовал, — говорил Всеволод Эмильевич, — что энергию, необходимую мне для дальнейшей работы, я должен получить именно в доме Островского, который, несмотря ни на какие трудности, всегда доводил задуманное дело до конца». Я помню его фразу, которая на всю жизнь останется в моей памяти. Как-то я пришел к нему в плохом настроении. Слушая его указания, я сидел около него, наклонив голову. И он сказал Зинаиде Николаевне:

«Разве лев может склонять голову?

Действительно, если мне дано быть львом, то есть сильным и энергичным в работе, то я не должен склонять голову.

Вот, товарищи, я не буду склонять голову, если вы мне поможете, если я буду уверен, что не только я не склоняю голову, но и вы этого не сделаете.

Мы должны на следующий показ пригласить комиссию в полном составе и *добиться*, чтобы эта комиссия сказала: коллектив здоров и способен вести большое дело на пользу социалистического строительства»[[56]](#footnote-57).

{564} Но этому следующему показу не было суждено состояться. Несмотря на то, что в помощь автору была создана литературная бригада для переработки пьесы и сам Всеволод Эмильевич горячо возглавил эту работу, выяснилось, что к назначенному сроку (ко дню первых выборов в Верховный Совет, 12 декабря) в корне переделать инсценировку и почти заново поставить спектакль невозможно. Работа была заранее обречена на провал.

Дирекция продолжала переговоры с Комитетом по делам искусств. Коллектив томился ожиданием дальнейшей судьбы спектакля и театра. Сцена несколько дней пустовала.

Помню, что в эти трудные дни Всеволод Эмильевич стойко выдерживал все испытания судьбы, поражая окружающих своим мужеством. Чтобы рассеять гнетущее настроение в театре, он назначил репетиции нуждающихся в редакции сцен из «Свадьбы Кречинского» и форсировал мой ввод в «Даму с камелиями». Репетируя, Мейерхольд сам проигрывал целые сцены и, казалось, находил радость в работе.

17 декабря 1937 года в «Правде» была опубликована статья П. Керженцева о театре имени Вс. Мейерхольда. Статья называлась «Чужой театр». Председатель Комитета по делам искусств писал о провале невыпущенного спектакля «Одна жизнь», о формалистических ошибках Мейерхольда, об идейном и материальном крахе театра его имени.

В статье критиковалась не только работа Всеволода Эмильевича в последние годы, но и вся его предыдущая деятельность. П. Керженцев хулил все спектакли Мейерхольда и не вспоминал ни одной его заслуги. Поверить этому было невозможно.

Тенденциозная статья Керженцева задала тон односторонне недружелюбной критике. 8 января 1938 года театр имени Вс. Мейерхольда был закрыт.

В своем последнем обращении к коллективу, обсуждавшему 22 – 23 – 25 декабря 1937 года выступление в печати П. М. Керженцева, Всеволод Эмильевич призывал нас рассматривать критику Комитета не по-обывательски, а серьезно; с чувством гражданской ответственности продумать то, что случилось. Сам он не каялся, не бил себя в грудь, как это было тогда принято. Мейерхольд сосредоточенно проверял свою работу над жестоко загубленным спектаклем и отдельные моменты своей жизни в искусстве.

В заключительном слове он снова убежденно защищал свои творческие позиции, репертуарную политику и честь своего театра. Когда мы слушали его, невольно возникла мысль: у кого же из крупных художников не было ошибок и поражений, кто из них выбирал себе путь «попроторенней и легче»?

Дело историков театра глубоко и объективно разобраться в причинах трагического финала жизни и деятельности замечательного мастера. Но несомненно сложность его творческого пути в последние годы во многом определялась сложностью общей обстановки того времени.

Мне же хочется вспомнить еще несколько эпизодов из последних моих встреч с Всеволодом Эмильевичем.

{565} На следующий день после ликвидации ГосТИМа я позвонил Всеволоду Эмильевичу и попросил разрешения зайти к нему.

Дверь мне открыла Зинаида Николаевна. Не сказав ни слова о закрытии театра, она попросила меня пройти к Всеволоду Эмильевичу.

Кабинет Мейерхольда был освещен одной настольной лампой. Всеволод Эмильевич лежал на тахте, прикрывшись большим клетчатым пледом. Увидя меня, он откинул плед и сел. Протянув мне руку, посадил рядом с собой.

Несколько минут мы молчали. Потом я попытался начать разговор. Путаясь, я говорил о том, что все уладится, что Всеволод Эмильевич и Зинаида Николаевна снова получат возможность работать.

Мейерхольд слушал меня, не перебивая; когда я замолк, он сказал:

— Нет. Мне не дадут больше работать! — Опять наступило томительное молчание. Затем Всеволод Эмильевич добавил: — Что ж!.. Буду писать роман «Гамлет»!

Первое время после закрытия театра Мейерхольд почти не выходил из дому. Никто не звонил ему по телефону. Многочисленные знакомые не решались заходить к нему. Некоторые не хотели встречаться с Всеволодом Эмильевичем, чтобы не растравлять его бесполезными утешениями, другие опасались общаться с человеком, попавшим в опалу.

На третий вечер после закрытия театра к Всеволоду Эмильевичу пришел поэт Борис Леонидович Пастернак.

Было часов 7 вечера, за окнами бушевала метель. Пастернак вошел в кабинет к Всеволоду Эмильевичу и долго не находил слов, чтобы выразить ему свое сочувствие. Волосы его были в беспорядке. На выразительном, удлиненном лице Бориса Леонидовича было написано смущение. Казалось, что он чувствовал себя виноватым, не находя нужных слов.

Всеволод Эмильевич: предложил Пастернаку сесть.

После паузы Борис Леонидович сказал:

— Все наладится, Всеволод Эмильевич. Я уверен, что все наладится. Самое главное — это как-то пережить ближайшее время. У гас есть деньги, есть на что жить?

— Нет, — коротко ответил Мейерхольд. — У меня ничего нет. Я никогда не был спекулянтом в искусстве, никогда не зарабатывал очень много.

— Как же вы будете существовать? — спросил Пастернак.

— Не знаю, — промолвил Всеволод Эмильевич, пожав плечами. — У меня есть автомобиль. Придется продать его.

Несколько минут оба сидели молча. Во взгляде Пастернака светилась печаль, которую трудно выразить словами. Мейерхольд хмурился. Казалось, он весь ушел в невеселые думы.

Скоро Пастернак встал. Извинившись за то, что он зашел всего на несколько минут, Борис Леонидович крепко пожал руку Мейерхольда и направился в переднюю. Всеволод Эмильевич проводил его до двери, а потом долго шагал по своему кабинету. Визит Пастернака взволновал и тронул Мейерхольда.

{566} На следующий вечер к Всеволоду Эмильевичу пришел известный трагик Россов, которого Мейерхольд видел на сцене еще в юношеские годы в родной Пензе.

На Россове был темный костюм старинного покроя. Его подбородок подпирал туго накрахмаленный воротничок. Весь его вид говорил о том, что он был человеком прошлого века.

— Я никогда не был поклонником вашего театра, Всеволод Эмильевич, — говорил Россов подчеркнуто вежливо и несколько церемонно. — Мне всегда было чуждо новое направление в искусстве. Но то, что с вами сделали… это… это!.. — Россов задохнулся от возмущения и умолк. — Так не поступают с людьми искусства!.. — закончил он, оправившись с волнением.

Прощаясь с Всеволодом Эмильевичем, Россов попросил у него разрешения прочесть ему свою пьесу о Ломоносове. Мейерхольд согласился.

… Однажды я застал Всеволода Эмильевича лежащим на тахте с большой книгой в руках. Медленно перелистывая страницы, он рассматривал рисунки Рафаэля.

— Актер должен всеми способами питать свое воображение, — говорил Всеволод Эмильевич. — Пристраститесь к живописи, полюбите картины Рафаэля, и вам не придется думать о руках, когда вы будете играть Шекспира. Руки сами найдут нужное положение, если вам будут близки образы эпохи Возрождения. Но для этого необходимо постоянно обогащать свою память.

… Помню, что один раз я зашел к Всеволоду Эмильевичу днем. Из его кабинета слышались звуки «Двойника» Шуберта в исполнении Ф. И. Шаляпина. Мейерхольд был один. На крышке рояля стоял патефон. Когда пластинка кончилась, Всеволод Эмильевич поставил другую.

— Художнику необходимо жить в атмосфере искусства, — заметил Мейерхольд, шагая из угла в угол своего кабинета.

В этот день мы слушали Ф. И. Шаляпина и пианиста Корто. Наблюдая за Всеволодом Эмильевичем, я видел, что музыка помогает ему думать, разгоняет мрачные мысли.

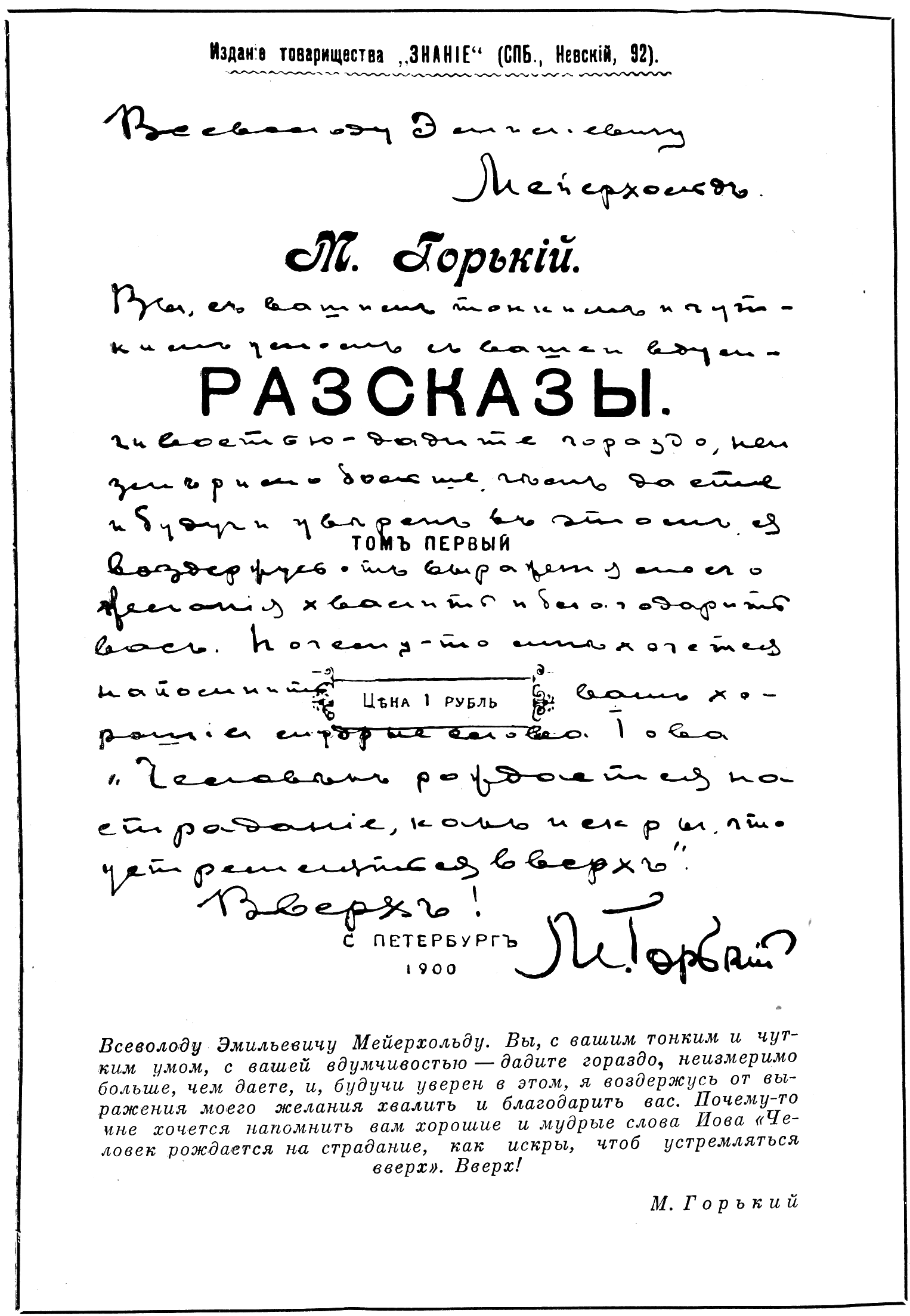
Мейерхольд не терял присутствия духа. Он охотно говорил об искусстве, горячо интересовался жизнью страны.

… Мне запомнился такой разговор с Всеволодом Эмильевичем. Ожидая последних известий, Мейерхольд рассказывал, что у него была большая библиотека, которая пропала несколько лет назад.

— Из этой библиотеки у меня осталась лишь одна книга, — сказал Всеволод Эмильевич и подошел к скромной полке, стоявшей в его кабинете. — Эту книгу я храню как зеницу ока!

Мейерхольд протянул мне томик рассказов А. М. Горького. Этот томик Алексей Максимович подарил Мейерхольду в Ялте весной 1900 года во время пребывания там Художественного театра. Всеволод Эмильевич принял участие в концерте, прочитав «Песню о соколе». Вот что было написано на пожелтевшей от времени странице характерным круглым почерком А. М. Горького.

{567}



{568} Вспомнив о том, как Художественный театр приехал в Ялту, чтобы показать свои спектакли А. П. Чехову, Мейерхольд оживился. Он охотно рассказывал подробности об этих спектаклях, встречах с А. П. Чеховым и А. М. Горьким.

… В квартире Мейерхольда появился новый жилец — зеленый попугай, участвовавший в «Даме с камелиями». Зинаида Николаевна выкупила своего любимца вместе с костюмами, в которых она играла Маргерит Готье. Клетку с попугаем поставили в большой комнате. Всеволод Эмильевич сам кормил его и заставлял проделывать разные штуки.

Привыкнув к тому, что Всеволод Эмильевич почти не отлучался из дому, я нередко заходил к нему без предупреждения. Так было и в тот памятный вечер, о котором пойдет речь:

Дверь мне открыла Зинаида Николаевна.

— Всеволода Эмильевича вызвал к себе Станиславский, — сказала она еще у порога и предложила мне раздеться.

В гостиной, куда мы прошли с Райх, был зажжен свет. Поминутно поглядывая на часы, Зинаида Николаевна рассказала, что сегодня в одиннадцать часов утра Мейерхольду позвонил Станиславский и просил его приехать к нему домой. Всеволод Эмильевич тотчас отправился к Константину Сергеевичу. Было часов около шести вечера, а Мейерхольд все еще не возвращался.

Пытаясь скоротать время, Зинаида Николаевна вспоминала, как однажды ей довелось пробыть целый вечер в обществе Константина Сергеевича. Это было на премьере спектакля «Две сиротки», шедшего на малой сцене МХАТ.

— Я сидела между Станиславским и Мейерхольдом, — говорила Райх. — Константин Сергеевич рассказывал, что спектакль «Две сиротки» был для него «своего рода больницей». Он подробно описывал, чем страдает каждый актер. Особенно внимательно Станиславский следил за исполнителем, которого ему «приходилось лечить» от чрезмерной жестикуляции. Он как ребенок радовался тому, что «больной» актер вел сцену, не злоупотребляя жестами. И вдруг — надо было видеть в этот момент Константина Сергеевича — актер не выдержал: в темпераментном месте он замахал руками, как ветряная мельница. Станиславский буквально схватился за голову, — рассказывала Райх.

В передней хлопнула дверь. Это вернулся Мейерхольд. Мы вышли встретить Всеволода Эмильевича.

— Зиночка! К концу жизни наши пути сошлись, — взволнованно сказал Мейерхольд, снимая шубу. Секунду он молчал, а затем добавил: — А все-таки я первый говорил, что начинать нужно с действия.

Всеволод Эмильевич прошел в гостиную. Мы следовали за ним. Мейерхольд задержался около клетки с попугаем и стоял, поглаживая желтый хохолок на голове зеленой птицы.

Зинаида Николаевна пристально вглядывалась в лицо Мейерхольда. Она не задавала вопросов, но было видно, что ее сжигает желание знать все подробности его свидания со Станиславским.

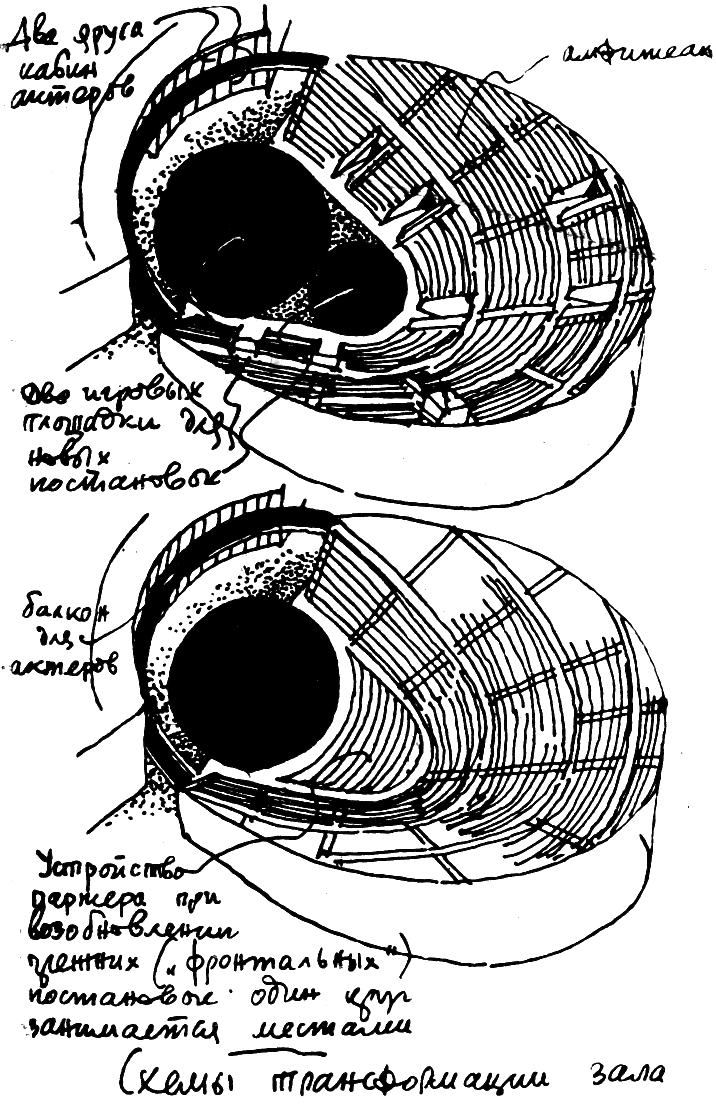
Заметив взгляд Зинаиды Николаевны, Всеволод Эмильевич взял ее руку и рассказал, что он весь день пробыл у Константина Сергеевича.

{569} Станиславский показывал ему свою студию, делился с ним мыслями о методе физических действий. Затем они долго беседовали об искусстве, и Константин Сергеевич предложил Мейерхольду работать главным режиссером в своем оперном театре. Так мне довелось услышать, что К. С. Станиславский протянул руку Вс. Э. Мейерхольду! Так мне посчастливилось узнать, что творческое взаимопонимание вновь сблизило двух, великих художников русского театра.

## **{****570}** М. Бархин, С. Вахтангов Незавершенный замысел

Не так много осталось сейчас зрителей, которые помнят небольшой театральный зал с партером, двумя полукольцами балконов и открытой для обозрения голой, с кирпичными стенами сценой, на которой ставились легендарные спектакли, вызывающие сейчас зависть к их современникам.

Но именно эта старая форма театра — со зрителями по одну сторону портала и актерами по другую его сторону, форма, всей своей структурой создававшая иллюзорность спектакля, — резко не удовлетворяла режиссера.



Здесь и далее публикуются рисунки авторов

Ему давно уже не нужны были натуралистические писаные подвесные декорации, отброшены были задники и падуги, упразднен занавес. Ему мешала яма оркестра, физически разделявшая зрителя и актера; ему представлялась «тупой» фронтальная точка зрения зрителя на действие, ведущееся на сцене, точка зрения, при которой не воспринималась глубина построения мизансцен (он сам любил смотреть свои спектакли из ниши ближайшей к сцене боковой двери партера или с боковых мест балкона). Ему мало было тех 1200 мест, на которые был рассчитан театр бывш. Зон на Садово-Триумфальной площади в Москве, ему было тесно в закупоренной коробке театра традиционной формы. Ему нужно было здание новое, просторное, в котором можно было бы реализовать замыслы, не умещавшиеся в узких рамках случайного здания.

Вот и возникла необходимость в реконструкции этой коробки.

{571} Вс. Э. Мейерхольд привлек к работе над проектом нас, Помогавших ему ранее в осуществлении некоторых постановок театра в качестве художников-конструкторов и знакомых с его взглядами на театр.

С этого и началась довольно длительная совместная наша работа над рядом проектов нового театра, публикуемых до сих пор, через тридцать лет, в архитектурных журналах и книгах в СССР и других странах.

Сейчас, конечно, трудно точно вспомнить все интереснейшие, длительные разговоры, во время которых выяснялись режиссерские требования и строительные возможности, театральные нужды и материальные средства, разговоры, во время которых раскрывались творческие перспективы, обсуждались задачи искусства и место режиссера, говорилось о роли театра и об истории архитектуры, о Шекспире и о греческом хоре, о римском амфитеатре и вагнеровских операх, о Маяковском, Олеше и Безыменском, Корбюзье и Татлине, Рейнгардте, Ван де Вельде, Эренбурге — об акустике и оптике, о начертательной геометрии и механике, о подъемных кранах, автомобилях и обо всем том, что оказывалось связанным с новым театром, с задачами, ставившимися перед архитекторами, которые хотели бы задуматься над театром для Мейерхольда.

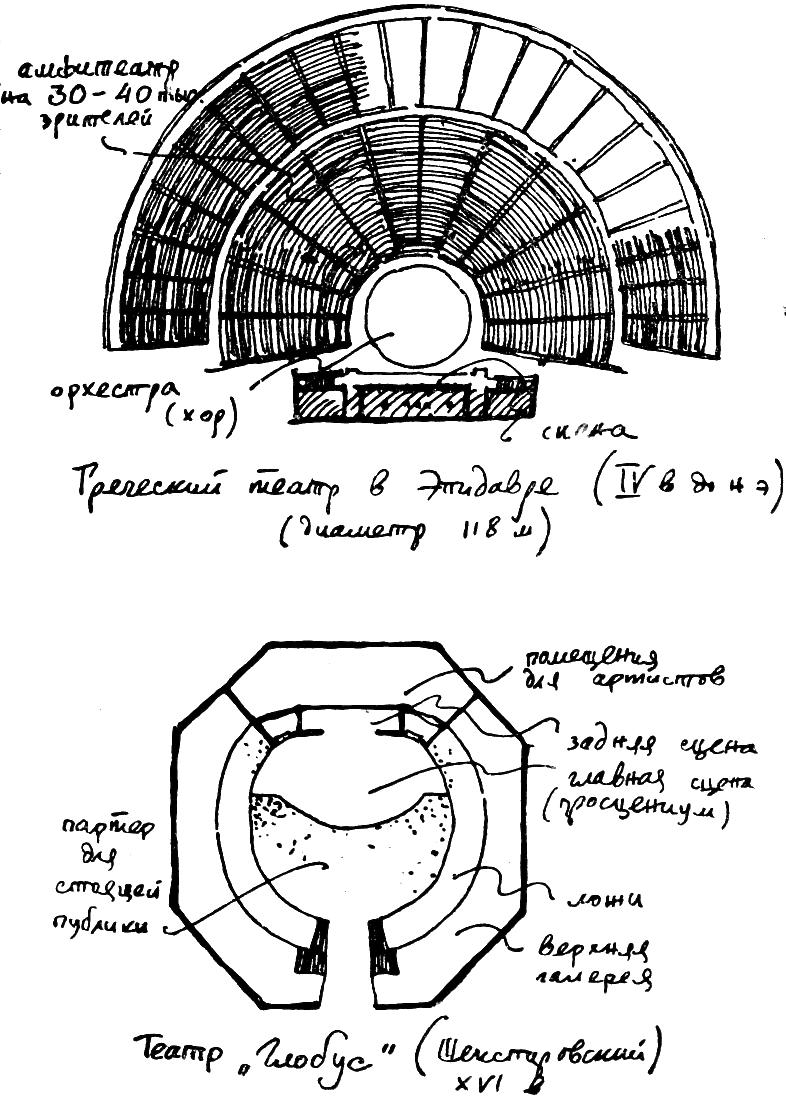
Как хочет режиссер поставить актеров, построить действие: *перед* зрителем, *вокруг* зрителя или сам зритель *окружит* действие? (Конечно, перед нами, архитекторами, ставилась только такая относительно формальная группа вопросов режиссерского замысла.)

В греческом театре орхестра (место для хора) была окружена амфитеатром ступеней, на которых располагалось до 30 тысяч зрителей. Небольшая сцена («скена») была открытой и рассматривалась фронтально. По существу, это было соединение двух приемов восприятия действия.

Только после многовекового перерыва можно было увидеть такое же решение в эпоху Возрождения в Англии, в шекспировском театре «Глобус».

Наконец, в наше время, такая концепция была осуществлена в театре, построенном Пельцигом в Берлине (1919, театр Макса Рейнгардта).

Во всех этих случаях есть две сцены: глубинная и сильно вынесенная вперед авансцена, просцениум, «орхестра».

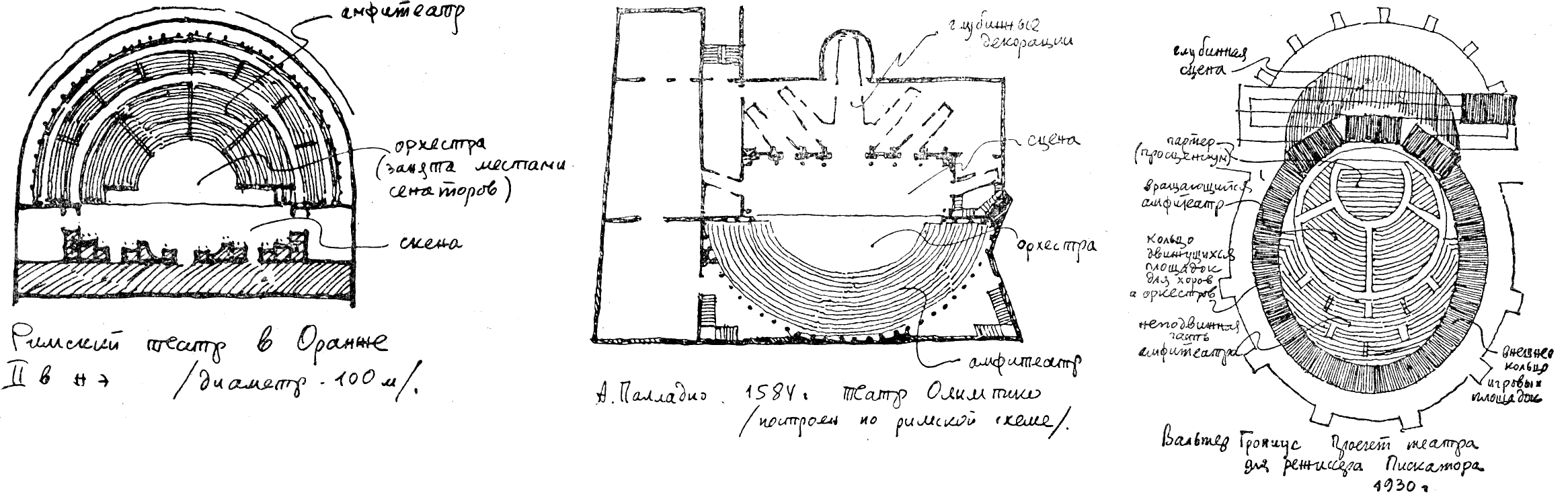


Несравненно большее, доминирующее развитие получила в дальнейшем схема театра римского. Здесь в орхестре уже сидели зрители, как в партере. Действие {572} рассматривалось, как происходящее только на фронтальной сцене, большой и сильно развитой. Отсюда ведет свое развитие весь европейский театр, вплоть, до зданий, сегодня осуществляемых. Именно здесь началось разделение зрительного зала и сцены, зрителя и актера. Отсюда пошел портал, яма оркестра, а затем и занавес…

Но эта схема перестала удовлетворять режиссеров-новаторов. Еще в 1912 году Ван де Вельде, а несколько позже Огюст Перре решили устроить не фронтальную сцену с одним порталом, а так называемую трехчастную сцену с тремя порталами, обнимающими переднюю часть партера. Еще дальше эту идею развили Пискатор — Гроппус, окружив зрительный зал целым сценическим кольцом. Действие здесь должно было идти вокруг зрителя со всех сторон.

Иначе эту важнейшую задачу понимал Мейерхольд. Он хотел дать возможность зрителю видеть актера во всем богатстве пластики его движения. Действие — во всем богатстве его пространственного развития. Движение — протекающим не только слева направо, перед глазами зрителя, но и вперед и назад, разрезающим зрительный зал.

В таких разговорах, в изучении богатейшего опыта осуществленных постановок, в предвидении будущих требований, в мечтаниях о предстоящих постановках и начали постепенно вырисовываться основные положения, теоретические предпосылки нового театра, для которых нужно было найти соответствующую форму.



Эти принципы касались самих основ театра. Как будет строиться театральное действие? Останется {573} оно плоскостным, фронтальным или захватит весь объем зрительного зала, всю его пространственную структуру? Останется ли рама портала, отрезающая зал от сцены, создающая двухмерность действия? Или зритель и актер чем-то и как-то будут сближены? Как лучше видеть актера — все время спереди или есть еще хорошие точки зрения на него — сбоку, сверху, сзади? Как актеру лучше играть — имея перед собой темное отверстие традиционного портала, работая лишь в одном направлении, «на зал», будучи защищенным с трех сторон, или играть, как в цирке, среди окружающих его зрителей, играть «беззащитным»! Или надо все же сохранить ему одну «свою» сторону, заднюю стенку, фон, опору? Как связать актера с местом его будущего действия — будет ли он видеть у себя в уборной «за тридевять земель» от игровой площадки, а когда понадобится, то прибежит он и в нужном месте, с нужного слова начнет «свою роль»? Или его лучше разместить в непосредственной близости от сцены, и актер тогда сможет естественно, легко, органично влиться в спектакль, когда это будет нужно. Не должен ли зрительный зал освещаться естественным светом, чтобы актеры проводили репетиции в условиях всех других производств и в действие некоторых спектаклей входил бы дневной свет? И т. д. и т. д.

Заранее никто таких вопросов не формулировал, тем более не имел готовых ответов.

Не сразу выработались и основные принципы нового театра:

единство зрительного зала и сцены,

охват действия зрителями с трех сторон,

глубинность построения действия и аксонометрическое восприятие его сверху и сбоку,

отсутствие занавеса, рампы, оркестровой ямы, разделяющих зрителей и актеров,

освещение зрительного зала естественным светом,

непосредственная связь актеров со сценической площадкой.

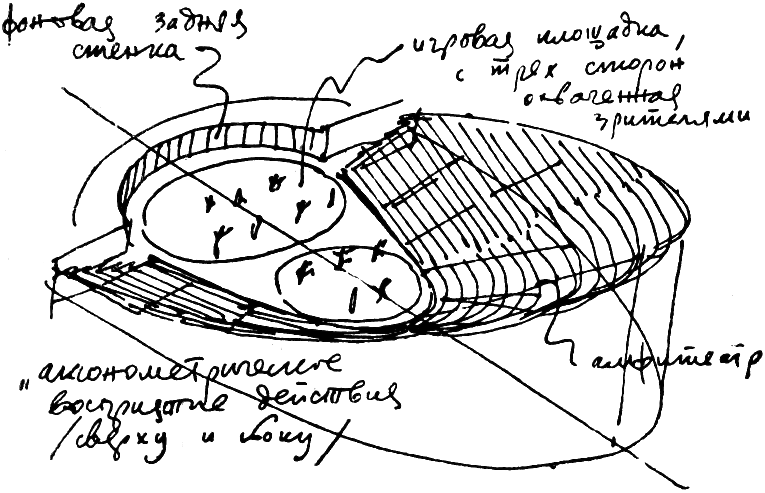
Для этого мало было уже только ремонта, реконструкции старого здания бывш. Зон. Если говорить прямо, то надо было попросту сломать его совсем и сделать что-то совсем иное. Но в то время была возможна только «реконструкция», а потому, к сожалению, были сохранены наружные стены — жесткие рамки, определившие характер всего строительного решения.

Сломав весь старый интерьер, портал и балконы, организовав единое пространство сцены и зрительного зала, нужно было как-то разместить игровую площадку. Эту удлиненную, внецентренно поставленную, сильно выдвинутую в зал площадку с трех сторон обняли места на тысячи зрителей. Так решалась задача возможности глубинного построения театрального действия, охвата его зрителями. Необходимо было обеспечить восприятие этого действия наиболее выгодно — сверху, то есть во всем трехмерном разнообразии мизансцен.

Мы уже говорили о выгодности рассматривания актера и всего действия сверху и сбоку, в «аксонометрии». Для этого можно было снова вернуться к балконам и ярусам, так привычным для старого типа театров.

Но лучшим решением, как нам казалось, было амфитеатровое размещение мест для зрителей на круто поднимающихся ступенях. Только {574} амфитеатр (греческий, римский, палладианский, вагнеровский) давал наилучшие условия видимости, полное, широкое, всеохватывающее восприятие спектакля. Абсолютно исключались помехи от впереди сидящих зрителей. И, что самое главное, такой театр — театр безранговый, без партера и бенуара для избранных и верхних ярусов для всех остальных — являлся действительно новым, подлинно массовым, демократическим театральным зданием. Это — о зрителях. Но в театре очень большое внимание должно быть уделено актерам.

Надо было приблизить актеров к сцене (собственно, их артистические кабины и места ожидания выхода). Этому обстоятельству Всеволод Эмильевич придавал очень большое значение.



Актер не должен был, задыхаясь, прибегать с пятого этажа и выходить на сцену, лишь формально зная, о чем была речь до него. Наоборот, Мейерхольд представлял себе дело даже так, что незанятый в данном эпизоде актер, может ждать своего выхода на сцене же, только в глубине, вне света прожекторов, вживаясь в темп и ритм спектакля, в его динамику, и в два шага оказываться сразу в центре событий.

Мы уже говорили о том, что осуществленные постановки Всеволода Эмильевича давали большое количество решений, которые могли войти в архитектуру нового театра. Так, например, определился вопрос о размещении артистических кабин. В «Ревизоре» была великолепная сцена, в которой Хлестаков получал взятки от чиновников. Сцена эта происходила на фоне полукруглой стены, сплошь состоявшей из дверей. Вот такое полукольцо дверей и стало задним фоном, четвертой стеной сценической площадки, было использовано для организации выходов из двух ярусов кабин ведущих актеров, став частью архитектуры.

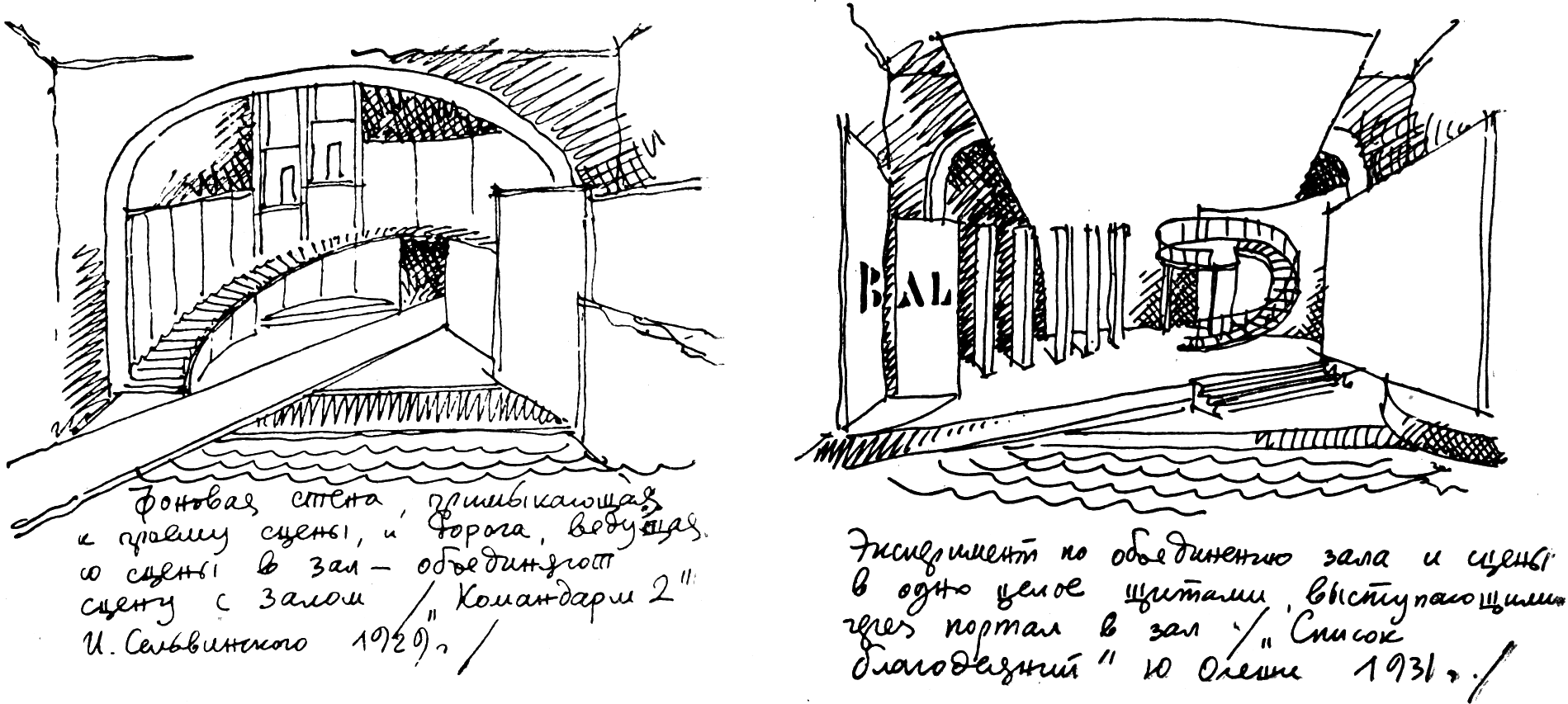
В постановке «Командарма 2» И. Сельвинского была устроена фоновая полукруглая стена, охватывавшая всю сцену. В «Списке благодеяний» Ю. Олеши специальные щиты, вынесенные в зал из глубины сцены, объединили в одно целое сцену и зрительный зал.

На ряде сценических опытов было найдено место оркестра, поставленного в приподнятую над кабинами актеров нишу в стене зала над сценой. Оркестр мог быть видим зрителям или закрыт от них.

Вопрос механизации сохранял свою большую роль, отметались только колосники с подвесом декораций. Игровая площадка приобрела два вращающихся круга, поставленных по продольной оси. Это предрешило форму самой площадки. Но должна была быть и «верхняя» механизация. Для этого предполагалось по потолку как-то криволинейно проложить монорельс для перемещения игровых площадок на разную высоту и в разные места зрительного зала. Все это обогащало постановочные возможности по смене обстановки и по использованию всего объема зала.

{575} Сразу после окончания акта выключались прожекторы, круги сцены опускались в двойной трюм и снова поднимались узде освобожденные от декораций (конструкций, как тогда говорилось).

Наконец (и это могло быть наиболее интересным), было задумано, чтобы сцена в антрактах предоставлялась зрителям. Кроме выходов в фойе они могли бы спускаться по ступеням амфитеатра вниз и заполнять большую, свободную и незагроможденную декорациями площадку сцены. Здесь они по-новому ощутили бы единство театрального пространства и сами представили собой оживленную и яркую картину для сидящих на местах, картину, привлекающую внимание ритмом движения, красками, новизной.



Для ряда прежних постановок театра требовался проезд автомашин через зал на сцену. Эту связь внешнего пространства со сценой Мейерхольду необходимо было обеспечить и в новом здании, как органически задуманную, как одну из обязательных черт этого театра. Такой сквозной проезд удалось осуществить в проекте, несмотря на крайнюю затесненность участка (рис. на [стр. 578](#_page578)).

Надолго и во многие проекты других театральных зданий это требование Мейерхольда (сквозного проезда транспорта) вошло как само собой разумеющееся, как одна из наиболее характерных черт нового театра. И действительно, если на сцену Большого театра и в «Дон-Кихоте» и в «Хованщине» лошади могут входить на правах актеров, то, естественно, в современных вещах могут действовать автомашины… Кто из видевших спектакль «Земля дыбом» не помнит самого необычного ощущения, когда сзади, из фойе, через широко распахнувшиеся двери въезжал в зал грузовик с телом убитого героя?

Мы много говорили с Всеволодом Эмильевичем о спектаклях {576} под открытым небом. И ему очень хотелось, чтобы в его театре удалось осуществить задуманный раздвижной потолок. И это могло быть очень интересно летом, ночью… Кстати, сейчас, если бы понадобилось, такой потолок можно было бы сделать, но в 1930 году это казалось очень трудно осуществимым. Хотя энтузиаст — инженер Артюгаков брался сделать не только поднимающиеся и вращающиеся круги на сцене, но и раздвижное перекрытие над залом…

Ну, не раздвижной потолок, так хоть верхний дневной свет мы все же сделали в зале театра. И электрическое освещение (прожекторное) мы предполагали сделать бьющим оттуда же, сверху, через молочное стекло сплошь остекленного потолка.

Мейерхольд думал не только о месте для актера, но и о месте для режиссера, художника, конструктора, композитора. Теснота участка заставляла необычно компоновать здание. И вот возникло предложение создать в театре «творческую башню».

Сколько мучений принесла эта башня!

Непривычность башни в «образе» театра, театрального здания, прочно установившегося за сотни лет, вызывала немало тяжелых разговоров в длительном процессе утверждения этого проекта в соответствующих инстанциях.

Но работа двигалась.

С 1930 года, на протяжении нескольких лет, нашей авторской группой было сделано три проекта, последовательно развивавших идеи, о которых говорилось выше.

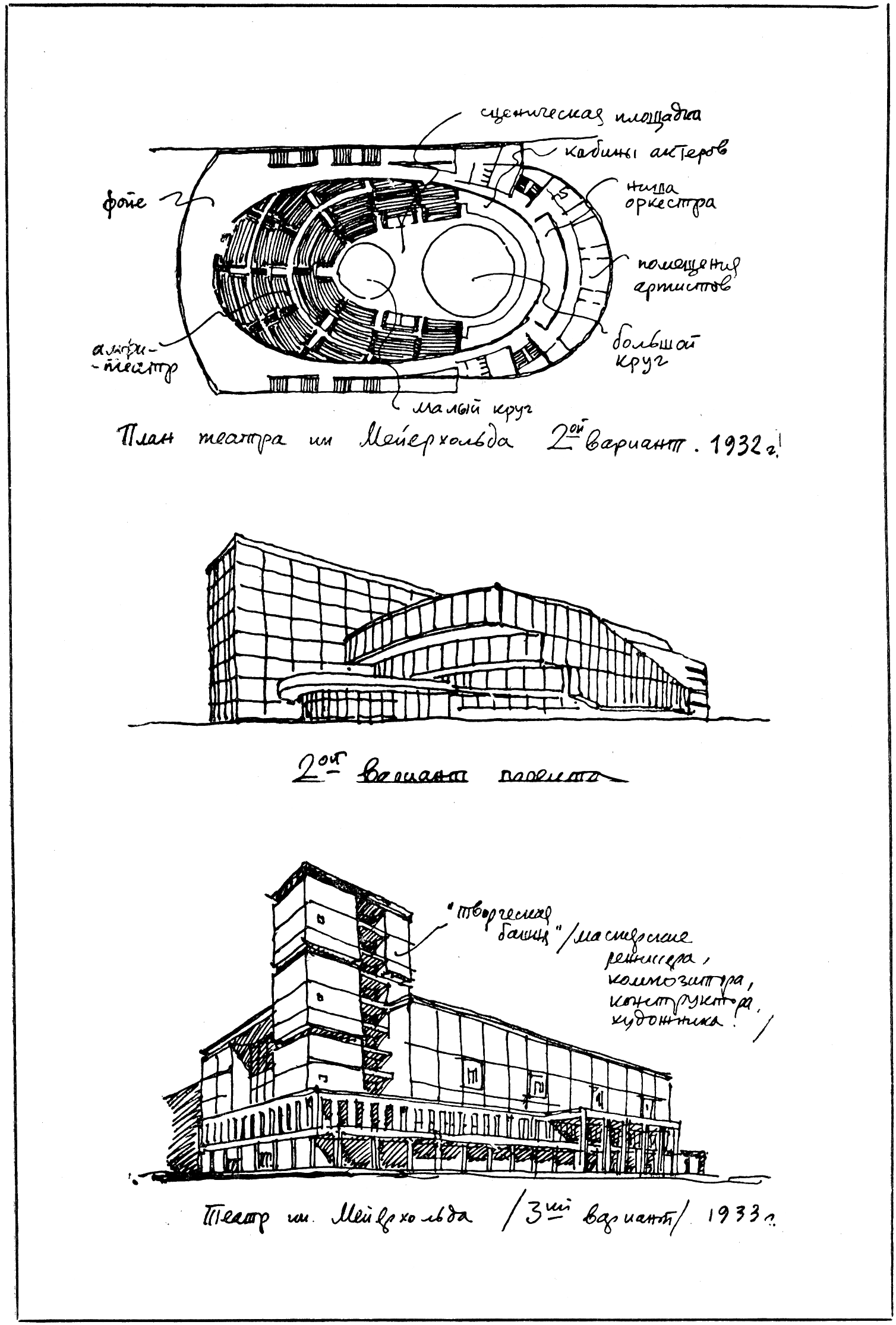
Первый вариант (1930 – 1931) сохранял большую часть старого театра: вестибюль, фойе, лестницы, даже малый зал, размещавшийся сзади большого. Кардинально переделывались только прежние зал и сцена — здесь ломалось все, и в объединенном объеме строился новый зал. По форме он был, по существу, прямоугольным с полукруглыми торцами. Такой же была и игровая площадка, смещенная к одному торцу. Оба вращающихся круга были равного диаметра.

Второй вариант (1931 – 1932) представлял собой более радикальное решение. Это было совсем новое здание, которое считалось только с габаритами участка и полностью игнорировало старое здание. Сильно вытянутый эллипс зала включал заостренную игровую площадку с кругами резко различного диаметра. Проектировалось 2 тысячи зрительных мест.

Для возможности в новом театре ставить прежние спектакли, рассчитанные на неглубокую сцену-коробку и на наличие партера, предполагалось, что малый (передний) круг и часть неподвижной сцены, до большого круга, расположенного в глубине зала, смогут трансформироваться в партер путем опускания этих частей и заполнения их переносными местами (рис. на [стр. 578](#_page570)).

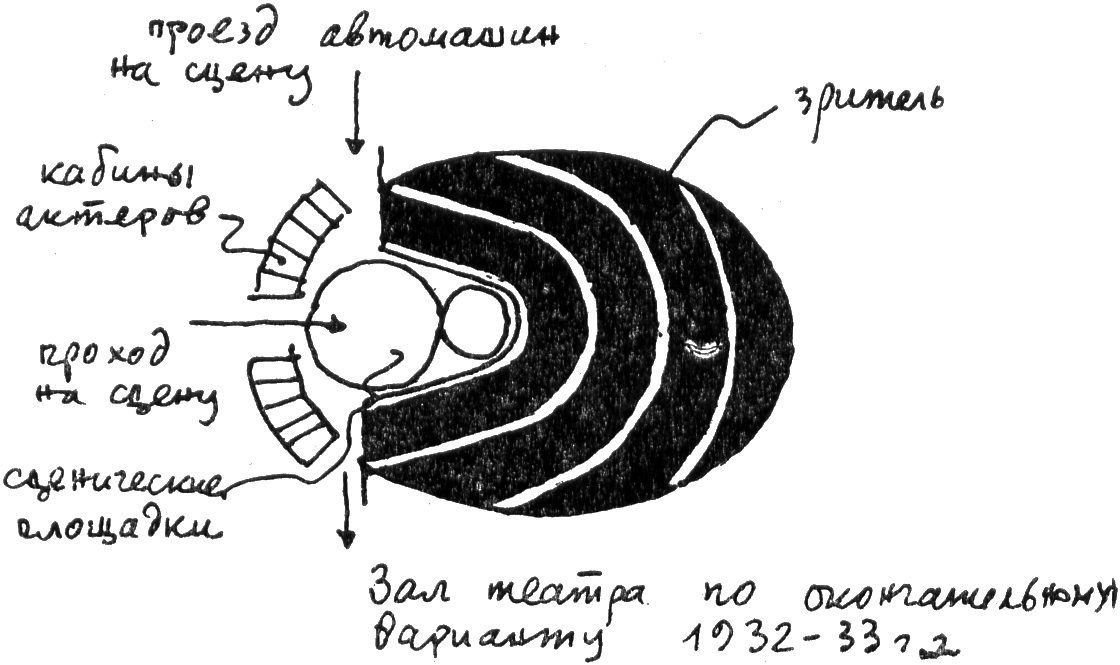
Наконец, третий вариант (1932 – 1933) был наиболее реалистичен. Он сохранял наружные стены и максимально использовал весь внутренний объем коробки здания. Эллипс стал не таким вытянутым, места поэтому приблизились к сцене. Зрительный зал вместил 1600 зрителей. Этот вариант и был построен нами в железобетоне и кирпиче. Но затем строительство театра было прервано. Отделка зала производилась уже без нашего участия. Театральное здание было открыто как концертный зал имени П. И. Чайковского.

{577}



{578} Далее мы к проекту и строительству отношения не имели.

Мы и сейчас еще вспоминаем об одном из разговоров с Мейерхольдом, который хотел открыть новый театр постановкой «Отелло». Всеволод Эмильевич умел рассказывать так, что мы видели именно то, что он хотел, и так, как ему представлялось.



… Вся сильно выступающая вперед площадка должна быть затянут черным бархатом. В зале темно. И вот один, другой, третий прожектора ударяют в эту площадку, хорошо видимую всем зрителям сверху. Сцена пуста, и на черном фоне лежит только один ослепительно белый платок Дездемоны…

Нам тогда казалось, что то, что обычно так и остается невидимы в обычном театре, здесь стало бы действительной завязкой действия. И, наверно, дело там было бы не в одном только платке.

## **{****579}** Г. Кристи Возвращение к Станиславскому

Творческое сближение К. С. Станиславского с Вс. Э. Мейерхольдом в сезоне 1937/38 года было подготовлено многими обстоятельствами и происходило постепенно. Еще в первые дни знакомства с К. С. Станиславским я пытался выяснить его мнение о Мейерхольде. Это было в 1925 году в поселке Дарьино, под Москвой, где Алексеевы (семья Константина Сергеевича) снимали дачу по соседству с нашей семьей. Константин Сергеевич отвечал на все вопросы совершенно серьезно, не делая никакой скидки на мои весьма юный возраст.

— Мейерхольд не создал своей актерской школы, — говорил Станиславский. — У него огромная режиссерская фантазия, которая направлена больше на изобретение внешних приемов постановки. Конечно, — добавил он, — работа Мейерхольда не останется без следа. У него есть интересные находки в области театральной техники и использования сцены. Но суть театра все-таки не в этом, а в творчестве актера. Когда-нибудь и Мейерхольд это поймет.

Мне хорошо запомнился этот первый разговор о Мейерхольде. Позднее, работая в Оперном театре, я не раз слышал суждения Константина Сергеевича о различных явлениях современного театрального искусства. Он с ревнивым любопытством расспрашивал о новых постановках Мейерхольда, которыми многие из нас увлекались. Некоторые он видел и сам. Помню, как после посещения одного из мейерхольдовских спектаклей Станиславский высказал о нем самые противоречивые суждения. Не могу сказать, чего было больше — восхищения режиссерской выдумкой Мейерхольда или протеста против нарушения законов актерского творчества. Несомненно, что в работе Мейерхольда многое было чуждо Станиславскому, но при этом что-то импонировало ему, а некоторые режиссерские приемы Мейерхольда, например деление спектакля на ряд действенных эпизодов, постепенно переносились в практику работы МХАТ и Оперного театра.

Однажды в связи с постановкой в театре Мейерхольда одной из русских классических пьес кто-то из собеседников Станиславского заметил, что такое вольное обращение Мейерхольда с классиками называют сейчас новаторством. На это Станиславский заметил, что это не новаторство, а просто дань моде. По поводу же блестящего режиссерского показа Мейерхольда, которым восхищалась тогда вся театральная Москва, он {580} говорил: — А что же остается на долю актеров? Копировать то, что им показывают, и только? Вот это и есть искусство представления! Когда-то я и сам этим увлекался, но понял с годами, что это метод ошибочный я русскому театру не свойственный.

Тем не менее в творчестве Мейерхольда было, по-видимому, нечто такое, чему Станиславский втайне сочувствовал. Оба они ненавидели театральную рутину и мещанское благополучие в искусстве, оба были искателями истины и неутомимыми экспериментаторами. Внутренняя связь, установившаяся еще в период их совместной работы в Художественном театре и в Студии на Поварской, никогда полностью не порывалась. Страстный тридцатилетний спор об искусстве не породил между ними неприязни и не охладил взаимного интереса.

В 1936 году Мейерхольд вернулся к оперной режиссуре, осуществив да сцене Малого оперного театра в Ленинграде постановку «Пиковой дамы».

Станиславского интересовали подробности этой постановки, и он пригласил к себе ассистента Мейерхольда по «Пиковой даме» Н. А. Басилова, который рассказал ему о работе над оперой. После этого Басилов выразил желание поработать под руководством Станиславского на оперном отделении студии, на что Станиславский охотно согласился.

Интерес Станиславского к Мейерхольду все более возрастал.

В сезон 1936/37 года редакционная коллегия стенгазеты студии поставила перед Константином Сергеевичем вопрос, кого он считает лучшим советским режиссером. Станиславский ответил:

— Единственный режиссер, которого я знаю, — это Мейерхольд.

Когда после закрытия театра Мейерхольда Константин Сергеевич пригласил Всеволода Эмильевича работать в Оперном театре его имени, далеко не все из окружения Станиславского восприняли это известив с энтузиазмом. «У Кости всегда были причуды», — говорила его сестра Зинаида Сергеевна Соколова, режиссер и педагог театра. «Мейерхольд есть Мейерхольд, — говорили другие, — и никогда не сможет быть иным, чем он есть». Но Станиславский на этот раз был непоколебим в своем решении и отвечал на все возражения короткой фразой: «Мейерхольд театру нужен».

Говорили, что заступничество за Мейерхольда перед правительством было актом гуманности Станиславского. Но в вопросах искусства Станиславский не знал компромиссов, и не только чувство гуманности руководило им, когда он принял решение сделать Мейерхольда своим заместителем по театру, но прежде всего глубокая вера в Мейерхольда.

Константин Сергеевич считал, что Мейерхольд рано или поздно, после долгих блужданий, должен вернуться на дорогу реалистического искусства, и готов был его принять с распростертыми объятиями, точно блудного сына.

Мейерхольд был нужен Станиславскому в Оперном театре прежде всего для того, чтобы доводить его творческие замыслы до отчетливого сценического завершения. Известно, что в последнее десятилетие жизни Станиславский по состоянию здоровья был прикован к своей квартире, почти не появлялся в театре и работал с актерами лишь дома, в кабинете или студийном зале. Театру нужен был опытный, сильный режиссер-постановщик.

{581} Однако Мейерхольд нужен был Станиславскому не только как мастер сценической формы, но и как беспокойный, ищущий художник, способный постоянно подогревать в театре дух творческих исканий.

Было решено, что Мейерхольд начнет прежде всего знакомиться с работой Оперного театра имени К. С. Станиславского. Еще раньше помню его посещение оперы «Кармен» — актеры подглядывали из-за кулис, как реагирует Мейерхольд на ход спектакля. По выражению лица и немного напряженной позе нельзя было определить его отношение к происходящему на сцене. После спектакля Мейерхольд зашел за кулисы и в окружении обступивших его актеров высказал свое восторженное мнение. С именем Мейерхольда обычно связывают понятия «условность» и «театральность», но он, как раз наоборот, хвалил спектакль за то, что с этой заштампованной оперы содраны одежды театральности и что «Кармен» в постановке Станиславского спустилась с оперных подмостков «на землю».

Особенно понравилась ему исполнительница заглавной роли — М. С. Гольдина, а ее смелый кульбит через голову привел его в восторг.

Мейерхольд высоко оценивал работу своего старого друга художника Н. П. Ульянова по оформлению спектакля и режиссерско-постановочное решение Станиславского: диагональную композицию первого акта, конструктивное, двухэтажное построение притона и таверны во втором акте и особенно неожиданное решение финальной сцены — за кулисами цирка — с полукруглой стеной, обращенной своей выпуклостью на публику.

Мне было приятно узнать положительное мнение Мейерхольда и о моей первой оперной постановке, сделанной под руководством Станиславского, — «Дон Паскуале», которую он смотрел вместе с Головановым и Неждановой на гастролях театра в Кисловодске, за несколько дней до смерти Станиславского.

«Традиционная итальянская опера оживает в этом театре и становится современной», — говорил он Голованову, который и передал мне его мнение. Из актеров особенно понравился ему Н. Д. Панчехин, исполнитель заглавной роли.

Вступив в Оперный театр, Мейерхольд принял участие в постановке «Риголетто», помогая режиссеру П. И. Румянцеву перенести этот спектакль на сцену.

Мейерхольд мечтал о постановке моцартовского «Дон-Жуана» и обсуждал со Станиславским план его постановки.

Но особенно интересовала Мейерхольда проблема советского оперного репертуара, что он считал центральным вопросом своего будущего руководства театром. Однажды Художественный совет знакомился с оперой Желобинского «Именины», в которой изображалось пугачевское восстание. Режиссеры и дирижеры театра склонялись к тому, чтобы оперу включить в репертуар. Мейерхольд сидел в стороне от всех и не обнаруживал своего отношения к опере пока директор театра Б. Ю. Чернявский не предложил ему высказаться.

— Пусть опера мелодична и удобна для постановки, — говорил Мейерхольд. — Но она не выдвигает перед театром ни одной новой проблемы, ни в идейном, ни в художественном отношении. Это добротное подражание классикам, но театру для движения вперед этого мало.

{582} Выступление Мейерхольда оказало решающее влияние на присутствующих. Брат К. С. Станиславского, режиссер театра В. С. Алексеев, который к появлению Мейерхольда в театре относился с некоторой настороженностью, и тот, разводя руками, говорил:

— Мейерхольд меня разубедил, придется голосовать против, хоть я этого и не хотел. Но какие же оперы нужны театру и каких композиторов следует привлекать?

Мейерхольд обещал подумать об этом и вскоре сдержал свое обещание.

Через несколько дней, в конце мая 1938 года, я был приглашен Станиславским на беседу, которая происходила в его кабинете в Леонтьевском переулке после занятий с оперным коллективом студии. Перед Станиславским, сидевшим, как обычно, на диване, в креслах сидели Мейерхольд и Д. Д. Шостакович. Разговор шел о привлечении Шостаковича к созданию новой оперы.

После Шостаковича Мейерхольд обратился к С. С. Прокофьеву, с которым был также связан общими творческими интересами. Незадолго до этого Прокофьев писал музыку для «Бориса Годунова», которого уже начал готовить в своем театре Мейерхольд. Всеволоду Эмильевичу удалось заинтересовать Прокофьева сюжетом повести В. Катаева «Шел солдат с фронта», и Катаев согласился сам переработать свою повесть в либретто[[57]](#footnote-58).

Станиславский собирался привлечь Мейерхольда и к работе Оперно-драматической студии. В начале весны 1938 года Константин Сергеевич торжественно вошел, как обычно, в репетиционный «онегинский» зал и объявил ожидающим его студийцам драматического отделения, что на занятиях по «Гамлету» будет присутствовать Мейерхольд и что он призывает всех отнестись к этому без всякой предвзятости, проявить любезность и гостеприимство.

— Вам известно, — добавил он, — что в прошлом у нас с Мейерхольдом были расхождения, но теперь многое изменилось. Раз Мейерхольд к нам пришел, то надо забыть обо всем, что было прежде.

На это директор студии Б. И. Флягин заметил Станиславскому:

— Мейерхольд не *к нам*, вероятно, пришел, а *к вам*, Константин Сергеевич.

— Это не имеет значения, — возразил Станиславский, — раз он интересуется нашей работой.

После такого вступления Станиславский вышел из зала и через минуту вернулся под руку с Мейерхольдом, которого усадил в кресло рядом с собой. По ходу просмотра ученической работы он что-то объяснял Мейерхольду, стараясь увлечь его своим экспериментом. Мейерхольд особенно увлекался «Гамлетом», давно мечтал о постановке этой пьесы, чем, естественно, объясняется его интерес к опыту Станиславского.

Я не помню никаких высказываний Мейерхольда по поводу этих занятий Станиславского. Помню лишь крайнюю озабоченность Марии Петровны Лилиной по поводу того, что «Костя опять не соблюдает никакого режима: просиживает с Мейерхольдом ночи напролет». И она {583} имела основание для беспокойства, потому что здоровье Константина Сергеевича продолжало ухудшаться, и поэтому-то, вероятно, он торопился передать Мейерхольду, который умел его слушать, все, чему научил его Долгий опыт.

Через несколько дней Мейерхольд появился в студии на просмотре оперы «Виндзорские кумушки», а затем и «Чио-Чио-Сан» и после этого делился с нами впечатлениями. Он говорил, что видит здесь ростки настоящего оперного искусства, что через музыку можно проникать в глубокие тайники человеческой души и что Станиславский нашел секрет этого проникновения. Оперу он любил и видел в ней скрытые, далеко еще не использованные возможности. На занятиях с оперными студийцами Мейерхольд бывал и один, без Станиславского.

Константин Сергеевич не знал половинчатости в решении вопроса о своих помощниках. Раз поверив Мейерхольду, он готов был разделить с ним всю полноту ответственности за судьбы искусства и сделать его равноправным участником своих начинаний. Он начал строить далеко идущие планы совместной работы с Мейерхольдом в опере, драме, школе. Мейерхольд должен был прежде всего войти в Оперный театр и студию. Через оперное отделение студии Станиславский хотел обновить работу Оперного театра и внедрить в него свой новый метод. Драматическое отделение тоже рассматривалось им как резерв для создания нового театра. Станиславский готовился выступить с предложением взять на себя руководство филиалом МХАТ, отделив его от основной сцены, причем труппа этого нового МХАТ должна была сформироваться из его последователей по Художественному театру и воспитанников студии. Своими ближайшими помощниками по филиалу Станиславский хотел видеть Вс. Э. Мейерхольда, который отвечал бы за постановочное искусство театра, и М. Н. Кедрова в качестве «инспектора по внутренней линии».

Этим многообещающим планам не суждено было осуществиться. Но в истории советского театра должен быть жирным шрифтом записан тот знаменательный факт, что после многолетней принципиальной борьбы двух ведущих театральных направлений нашего века, возглавляемых Станиславским и Мейерхольдом, произошло нечто, на первый взгляд совершенно неожиданное, а по существу — глубоко закономерное. Пути Станиславского и Мейерхольда сошлись, чтобы образовать, быть может, новую магистраль сценического искусства современности.

## **{****584}** Ю. Бахрушин Станиславский и Мейерхольд

Мейерхольд — это имя запомнилось мне с детства. Оно часто повторялось старшими и, видимо, привлекло мое внимание необычным звучанием фамилии. В те отдаленные времена я не имел ни малейшего понятия, кто он и что он, а тем более не предполагал, что в будущем жизнь столкнет меня с этим человеком…

В полную силу имя Мейерхольда зазвучало для меня в конце 1916 года, когда я жил в Петрограде. Театральные круги города в те дни были взволнованы предстоящим событием — в Александринском театре готовилась постановка Лермонтовского «Маскарада». Рассказывали чудеса о работе Мейерхольда, о декорациях Головина, о невиданных по роскоши и великолепию костюмах. Билеты на премьеру — юбилейный спектакль Юрьева, игравшего Арбенина, — достать было невозможно. Однако мне посчастливилось, и по любезности приятеля — однополчанина, брат которого был артистом театра, я стал обладателем билета. Однако мне не суждено было присутствовать на этой во многих отношениях исторической премьере. Накануне в городе стали отчетливо слышны раскаты приближающейся грозы — Февральской революции. На улицах появились воинские и полицейские заставы и пикеты. Где-то в отдалении {585} слышались хлопки одиночных выстрелов. Из Измайловского полка до центра путь был не близкий. Вначале моя офицерская форма служила мне пропуском, но ближе к центру перестала действовать. Никакие просьбы, удостоверение и билет на спектакль не производили никакого впечатления, и я принужден был повернуть обратно. Так я и не видел этой постановки и ее создателя…

Через несколько месяцев Петроград снова заговорил о Мейерхольде. В лучших кинотеатрах города шел новый фильм — «Портрет Дориана Грея», где роль лорда Генри исполнял Мейерхольд. Кинокартина была далеко не совершенной, но, несмотря на это, произвела на меня большое впечатление. Мейерхольд — лорд Генри был воплощением самого Оскара Уайльда. Особенно поразила меня манера Мейерхольда держаться — это был подлинный англичанин, представитель высшего аристократического общества.

А через некоторое время мой приятель, который в свое время раздобыл мне билет на премьеру «Маскарада», пригласил меня на чтение новой пьесы, написанной его братом, артистом Александринского театра Калугиным. На читке обещал присутствовать Мейерхольд. Наконец-то я наяву увижу этого загадочного человека…

Мейерхольд как-то неожиданно появился в комнате, сделал общий поклон, сжав в рукопожатии кисти своих рук и помахав ими в воздухе, и, осмотревшись, сел на стул, стоявший где-то на отлете. Привычным движением взлохматив на висках волосы, которые и без того имели достаточно беспорядочный и непричесанный вид, он поудобнее, как-то боком расположился на своем стуле. Я мало уделял внимания пьесе и наблюдал за Мейерхольдом. Сидел он спокойно, внимательно слушал, но, несмотря на это, в его фигуре была какая-то порывистость и динамика. Он весь состоял из острых углов — положенная на спинку стула рука, согнутая в локте, выпирала острым углом, кисть красивой руки была опущена вниз, столь же острым углом, и так же остро торчали колени длинных ног…

После окончания чтения он, сделав несколько незначительных замечаний и сославшись на дела, ушел. Видимо, пьеса ему не понравилась.

Но очень скоро всякие театральные дела отошли на задний план. Гроза Февральской революции перешла в бурю революции Октябрьской, все закружилось и завертелось в вихре событий, и я из Петрограда был снова перенесен в Москву…

Теперь уже не Петроград, а Москва громко заговорила о Мейерхольде. Люди, хорошо знавшие его, недоумевали. Режиссер бывшего императорского театра вдруг стал ярым большевиком, смело ниспровергавшим, казалось бы, незыблемые, общепризнанные театральные традиции.

А когда на сценах новорожденных московских театров стали появляться его новые постановки — «Великодушный рогоносец», «Озеро Люль», а затем до неузнаваемости переиначенные «Лес», «Ревизор» и «Горе уму», зрители окончательно перестали понимать, куда клонит этот «опасный новатор». Некоторые открыто глумились над его спектаклями, другие возмущались и негодовали, третьи недоуменно разводили руками. И только очень немногие понимали — все, что делал тогда Мейерхольд, было лишь проявлением того духа разрушающего, который является и духом созидающим.

{586} Время шло. Мейерхольд продолжал развивать кипучую деятельность. На Старой Триумфальной площади строился специальный театр по его проекту, он сам выступал на диспутах и на театральных собраниях, писал статьи. Но одновременно в этот период в его деятельности стала ощущаться какая-то нервозность, какие-то сомнения в самом себе.

В 1934 году вся Москва заговорила о его постановке «Дамы с камелиями». Иные восторгались, другие осуждали непомерные траты режиссера, который требовал на сцену настоящий хрусталь-баккара, рояль фирмы Стенвей, на каждое представление — букет живых камелий, подлинные кружева для отделки дамских платьев. Однако эта критика не снижала общего несомненного успеха спектакля.

После «Дамы с камелиями» Мейерхольд через год показал в Ленинграде оперу «Пиковая дама», вызвав особенно бурный взрыв противоречивых мнений. Эта постановка в какой-то мере завершала целый период его деятельности.

В те годы я работал в оперном театре имени Станиславского. Однажды, чуть ли не в конце 1936 года, коллектив был взволнован слухами, что Мейерхольд посетил К. С. Станиславского. При проверке этих слухов через сестру Станиславского, З. С. Соколову, они подтвердились и стало известно, что Мейерхольд пробыл у Станиславского более часа и что разговор был совершенно конфиденциальным. Все попытки разузнать, о чем была беседа этих двух крупнейших деятелей театра, ни к чему не приводили. Станиславский даже своим близким не намекнул, зачем приезжал к нему Мейерхольд. Не стало это яснее и впоследствии. На прямой вопрос Константин Сергеевич отвечал: «Так, беседовал о разных театральных делах». Мейерхольд со своей стороны тоже никогда не рассказывал, зачем он приезжал к Станиславскому и о чем они толковали.

После закрытия театра имени Мейерхольда совершенно неожиданным для нас явилось известие, что Всеволод Эмильевич назначен режиссером в оперный театр имени Станиславского. Ведущие артисты обратились к Станиславскому с вопросом, правда ли это? Ответ Константина Сергеевича был чрезвычайно лаконичен: «Да, и я просил об этом». Никто ничего не понимал. А когда стали перебирать в памяти прошлое, вдруг вспомнили, что Станиславский, порой очень резко критикуя некоторых режиссеров псевдоноваторов, никогда не затрагивал имени Мейерхольда. Более того, когда речь заходила о каких-либо крайностях в мейерхольдовских постановках, Станиславский обычно не то с грустью, не то с сожалением говорил: «Да! Что ж поделаешь?»

Вскоре после этого я был по каким-то делам у Станиславского. В конце беседы он сам заговорил о Мейерхольде. «У нас в опере певцы поют хорошо, часто и играют неплохо, а телом владеть не умеют, — сетовал Константин Сергеевич. — Один Шаляпин в совершенстве владел своим телом. Я очень рассчитываю на Мейерхольда. Он мастер в этом деле. Если переживания влияют на физическое поведение человека, то и физическое поведение должно в равной степени влиять на переживания… У Мейерхольда многому можно поучиться. Он великолепно знает и чувствует стиль, его познания в этом отношении огромны. Я знаю лишь одного человека, который может с ним поспорить в этих вопросах, — это Александр Бенуа».

{587} Мейерхольд был назначен в театр весной 1938 года, в то время когда труппа заканчивала постановку «Риголетто» и готовилась к предстоящей летней гастрольной поездке в Сочи и Кисловодск. Он не спешил включаться в работу, а наблюдал и присматривался. Помню, как режиссер П. Румянцев, который ставил «Риголетто», был в некоторой нерешительности, как распределить группы в третьем акте, в сцене, когда придворные ожидают выхода герцога из спальни. Он обратился за советом к Станиславскому. «Попросите Мейерхольда вам помочь, — посоветовал Константин Сергеевич, — он великолепно знает эпоху Возрождения и все это моментально сделает».

В то время я занимал должность заведующего литературной частью, и Мейерхольд потребовал, чтобы я был всецело передан в его распоряжение. С этого момента мое общение с Мейерхольдом стало ежедневным и касалось самых разнообразных вопросов жизни и деятельности коллектива и театра. Когда труппа уехала в гастрольную поездку, я был оставлен в Москве для связи Станиславского с Мейерхольдом.

Лето было ясное и довольно знойное. Каждый день около двенадцати часов я звонил Константину Сергеевичу, спрашивал его о здоровье и может ли он принять Мейерхольда. Ответ был почти всегда положительный. Тогда я заходил в Брюсовский переулок к Всеволоду Эмильевичу и мы вместе шли к Станиславскому. Он обычно уже сидел на балкончике в тени своей любимой яблони и ждал нас. Здесь я диву давался, с каким искусством Мейерхольд умел сразу разговорить Станиславского и выуживать из него интересные мысли и ценнейшие высказывания. Особенно памятна мне одна беседа. Начал ее Станиславский. Он стал говорить о том, что было бы очень хорошо поставить «Дон-Жуана» Моцарта. Через несколько минут разговор стал таким оживленным, что у обоих собеседников по-молодому заблестели глаза. Они, не стесняясь, прерывали друг друга, дополняя один другого, фантазировали, строили любопытнейшие планы, каждый понимал другого с полуслова. Когда Мейерхольд сказал, что, по его мнению, в опере должно быть не менее пятнадцати-восемнадцати картин, Станиславский его перебил: «Мало! — двадцать, двадцать пять». Мейерхольд тут же согласился и добавил: «Но они должны сменяться молниеносно!» «А без этого гибель спектаклю», — здесь же вставил Станиславский. Их беседа была ослепительным фейерверком планов, фантазий, вдохновения. Я слушал как зачарованный и не только не успевал делать заметки, но и не был в состоянии запомнить драгоценные мысли, которые так щедро расточали собеседники. День был ясный, но несколько прохладный. Станиславский сидел в теплой пижаме с накинутым на ноги пледом. Вдруг он прорвал разговор и спросил Мейерхольда: «А вам не холодно?» «Что вы? Ничуть», — ответил Всеволод Эмильевич. «А ну‑ка — дайте руку!» — Станиславский взял руку Мейерхольда, пощупал ее и, только удостоверившись, что она не холодная, продолжал разговор…

В этот день мы просидели долго. Вышли наэлектризованные. Долго шли молча, переживая замечательную встречу. Наконец я не вытерпел и выразил свое восхищение искусству, с которым Всеволод Эмильевич умеет «разговорить» Станиславского. «А это ведь проще простого, — сказал Мейерхольд. — Вы все не умеете говорить с ним. Старик всегда очень глубоко интересовался всеми, с кем он работает, стремился {588} как можно лучше их понять, спрашивал о них. Вот большинство, кто к нему приходил, и начинало выкладывать ему всякие театральные дрязги и сплетни, в которых при этом было больше фантазии, чем правды, — все это его волновало и отвлекало от главного. А вот вы, когда к нему идете, обязательно подготовьте какой-нибудь творческий вопрос позаковыристей и увидите результат!».

Через несколько дней после этого я решил проверить совет Мейерхольда и когда зашел к Константину Сергеевичу по делу — в этот день он ждал кого-то и принять нас не мог, — то по окончании короткого разговора, прощаясь, спросил у него, как он относится к тому, что говорил Мейерхольд о «Дон-Жуане». Станиславский сразу оживился. «Мне очень хочется, чтобы он поставил у нас “Дон-Жуана”, — сказал Константин Сергеевич. — Он может сделать это замечательно. Конечно, я говорю о прежнем Мейерхольде, которого люблю и уважаю. Моцарт не позволит ему увлекаться ненужным да, кроме того, Мейерхольд чересчур тактичный художник. Я вспоминаю…», — но здесь, к сожалению, пришел ожидаемый посетитель и фраза осталась незаконченной.

Главной заботой Мейерхольда был вопрос о репертуаре театра. Об этом он постоянно беседовал со Станиславским. Константин Сергеевич внимательно и с интересом слушал все, что говорил Мейерхольд, и искренне соглашался, что главнейшая задача дня — создание советской оперы на современную тему и привлечение к этой работе наиболее интересных композиторов. В итоге была организована встреча Станиславского с Шостаковичем. В состоявшейся беседе обнаружилось, что убеленный сединами Станиславский и совсем еще молодой Шостакович говорят об оперном искусстве на одном языке. Мейерхольд стремился, свести Станиславского и с Прокофьевым, но эта встреча тогда не состоялась.

В конце июня Мейерхольд уехал в Кисловодск, где гастролировал театр. Он убедительно просил меня писать ему и сообщать обо всем, что касается Станиславского, который тогда чувствовал себя неважно. Я добросовестно исполнял его просьбу, но ответов от него почему-то не получал. Однако друзья по театру сообщали мне все новости. «С приездом Мейерхольда театр ожил и закопошился. Всеволод Эмильевич бывает каждый день в театре, очень бодр, упрекает всех в унынии, хвалит спектакли. Третьего дня на “Дон Паскуале” были Голованов с Неждановой… Мейерхольд договорился встретиться с Головановым. Это состоялось уже… Но… Голованов просил… ни единым звуком не говорить никому ни в театре, ни вне его, чтобы не испортить дела».

Другой мой корреспондент просил узнать у Станиславского, надо ли всегда слушать Мейерхольда. Пришлось мне пойти к Константину Сергеевичу и задать ему этот вопрос. «Напишите им, — сказал Станиславский, — что Мейерхольда надо всегда слушать, и самым внимательным образом, а надо ли его во всем слушаться — это должны сами соображать, на то они и мои ученики».

Ответ от Мейерхольда на мои письма я все же получил, но гораздо позднее. Между прочим, в этом письме он писал: «Да, трудные дни ждут меня в Москве…» — А в конце добавлял: — «О Конст. Серг. думал очень много ежедневно. Скучал по нем очень».

{589} Не помню точно когда, как будто во второй половине июля, в период, когда Константин Сергеевич чувствовал себя несколько лучше, я попросил разрешить мне повидаться с ним. Позволение было получено, но не более чем на пять минут. Станиславский лежал на кушетке. Он очень похудел, взгляд был какой-то блеклый, безжизненный. Я сообщил ему новости о театре, о деятельности Мейерхольда на гастролях и стал прощаться — время истекло. Прощаясь, Станиславский задержал мою руку в своей и после минутной паузы сказал: «Берегите Мейерхольда — это единственный мой наследник в театре, не только в нашем, но и вообще». Константин Сергеевич высказывал такие мысли и раньше, но почему-то в этот раз они как-то особенно меня поразили. Быть может, потому, что это был мой последний разговор со Станиславским.

7 августа 1938 года скончался Станиславский. На другой день я получил из Кисловодска короткую телеграмму: «Прошу Вас заказать мой счет и возложить венок. Доверяю Вашему вкусу. Надпись такая лентах: “Дорогому великому учителю К. С. Станиславскому. Всеволод Мейерхольд”». А через несколько дней после похорон Всеволод Эмильевич был уже в Москве. Вот здесь-то он и передал мне свое письмо. «Как видите, — я вам ответил, — сказал он, — но, по здравому размышлению, решил письмо не отправлять».

В конце 1938 года Мейерхольд уехал надолго в Ленинград, где он должен был возобновить свою постановку «Маскарада» в бывшей Александринке. Он поехал договариваться. По своем возвращении он как-то сказал мне: «Сейчас я буду возобновлять “Маскарад” в Ленинграде. Ведь я его в свое время ставил в период большого увлечения Блоком и напустил туда много “блоковщины”. В особенности во вторую картину. Сейчас я стал снимать “блоковщину” и вижу, что благодаря этому теперь будет больше Лермонтова».

Как-то, сидя вечером у Мейерхольда, я спросил его об обстоятельствах ликвидации театра его имени. «Все, что произошло со мной и с моим театром, — это какой-то непонятный кошмар, — в его голосе слышались горькие интонации. — Я шел планомерно в своих исканиях, я уже на “Пиковой даме” почувствовал, что что-то не то. Кто видел “Лес”, “Ревизора”, “Горе уму” и “Даму с камелиями” знает, как я повернул. Последние две постановки “Наташа” и “Как закалялась сталь” были задуманы совсем иначе — чисто реалистически. И их все равно провалили. Когда я показал Белиловскому свои макеты и эскизы к “Наташе” — совершенно реалистические, он мне заявил: “Это еще ничего не доказывает. Вы нарочно выбрали такие декорации, чтобы глумиться над реализмом”. Не мое дело судить, кто прав, кто виноват, — это рассудит история».

## **{****590}** П. Румянцев В оперном театре имени К. С. Станиславского

Всеволод Эмильевич Мейерхольд последний год своей многообразной творческой деятельности провел в оперном театре имени К. С. Станиславского в качестве заместителя Константина Сергеевича по художественной части, а после его смерти стал главным режиссером театра. Начав артистическую работу под руководством Станиславского в Художественно-общедоступном театре, разойдясь затем со Станиславским на долгие годы, Мейерхольд вернулся в конце жизни к своему первоучителю. Эта встреча двух замечательных мастеров русского театра свидетельствует о высокой принципиальности обоих, об умении подчинить даже свои разногласия интересам искусства.

Нам, артистам оперного театра имени К. С. Станиславского, было почти невозможно представить себе совместную работу Станиславского с Мейерхольдом. Мы привыкли думать, что Станиславский и Мейерхольд — художники разных школ, разных художественных взглядов. И вдруг весной 1938 года произошло то, что до сих пор казалось нам немыслимым и невозможным. Это было 8 марта, а почему я говорю так точно, — этому будет объяснение.

В то время мы репетировали оперу «Риголетто». Спектакль был выпущен уже после смерти Станиславского и в осуществлении его на сцене нам помогал Всеволод Эмильевич.

У Станиславского было правило — все оперные спектакли готовились с певцами в студийном зале в Леонтьевском переулке, 6, на квартире Константина Сергеевича. Там без декораций, в очень приблизительной «выгородке», без гримов и костюмов надо было сыграть-спеть все роли и несколько раз «прокатать» полные репетиции, иногда приглашая публику.

К марту спектакль был в основном «слеплен» и начались «прокатки» для окончательной отделки перед переносом на сцену. На 8 марта и была назначена такая просмотровая репетиция, на которой должен был быть сам Константин Сергеевич.

В то время он был уже слаб здоровьем и иногда отменял репетиции, поэтому накануне вечером с ним обычно еще раз уславливались. Так было и в этот раз. 7 марта вечером я позвонил Константину Сергеевичу, напомнил ему, что на завтра назначена полная репетиция «Риголетто», из спросил, будет ли он. И вот что я услышал в ответ:

{591} — Нет, завтра я на репетиции не буду, а вместо меня будет смотреть, ее Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

От неожиданности я на минуту растерялся и глупо спросил: «Как Мейерхольд? Какой Мейерхольд?»

— Ну, тот самый обыкновенный, настоящий Мейерхольд, — ответил Константин Сергеевич.

Я пытался протестовать: — Да у нас, Константин Сергеевич, все с перепугу растеряются и каша получится.

— А вы никому ничего не говорите. Пока это секрет. Объявите об этом перец самым началом репетиции. Скажите, что я не буду, а вместо себя посылаю Всеволода Эмильевича. И скажите всем, чтобы не посрамили меня перед Мейерхольдом. Он великий знаток ритма и пластики актера. Потом расскажете мне, как пройдет репетиция.

Хорошо представляя себе тревожное состояние актеров на таком.; ответственном просмотре, я стал думать, как бы разрядить перед репетицией атмосферу и создать исполнителям бодрое, смелое настроение. В этом мне немного помогло следующее обстоятельство.

Был у нас в числе электротехников осветитель Коля Шабельников. Этот Шабельников работал в театре имени Мейерхольда, а потом перешел к нам, и поэтому мы все шутливо звали его «Коля Мейерхольд», а иногда и просто — «Мейерхольд». Так и слышалось иногда на репетициях: «Мейерхольд, а что же у тебя из правой ложи фонарь не светит?» К этому все в театре привыкли и никак не связывали с настоящим Всеволодом Эмильевичем. И если кто в театре спрашивал: «Вы не видели Мейерхольда?» — ни у кого не возникало ассоциации с настоящим Мейерхольдом, а все сразу вспоминали Колю Шабельникова — мейерхольда с маленькой буквы.

Вот это обстоятельство действительно и помогло началу той памятной репетиции. Смею думать, что шутнику, веселому мистификатору, артистичному Мейерхольду это не могло бы показаться неуместным или шокирующим. Впрочем, впоследствии я обо всем этом рассказывал Всеволоду Эмильевичу, и он весело смеялся.

Итак, утром 8 марта к половине двенадцатого все собрались на репетицию. За десять минут до начала я опять позвонил Константину Сергеевичу и спросил, все ли остается так, как он сказал вчера. Он подтвердил, что Мейерхольд будет. Потом оказалось, что в это время Мейерхольд уже сидел в кабинете у Станиславского.

Перед самым началом репетиции, когда все напряженно поглядывали на дверь, ожидая, что вот‑вот войдет Константин Сергеевич, я попросил у присутствующих внимания. Дисциплина была крепкая — гудящий зал мгновенно затих, и я сказал: «Сегодня Константин Сергеевич на репетиции не будет. Он просил передать всем женщинам поздравления с Международным женским днем и в качестве сюрприза посылает вместо себя Мейерхольда». Я нарочно не сказал сначала — «Всеволода Эмильевича», рассчитывая на внутритеатральную ассоциацию. И действительно, раздался дружный хохот, потому что все подумали о Коле Шабельникове. Тогда наступил момент все разъяснить.

— Я знаю, кого вы вспомнили, но Константин Сергеевич приготовил вам действительно сюрприз — сейчас придет настоящий Мейерхольд, Всеволод Эмильевич.

{592} Сразу воцарилась такая тишина, какая бывает только перед грозным событием, и в этот момент в зал вошел Всеволод Эмильевич. Он шел, слегка понурившись, опустив свою взъерошенную голову и исподлобья оглядываясь. Я сразу провел его к креслу, на котором всегда сидел Константин Сергеевич. Он молча поклонился и быстро сел. Это продолжалось несколько секунд, но казалось очень долгим. Впечатление молчаливого оцепенения, с которым все смотрели на Мейерхольда, меня внутренне несколько развеселило, во-первых, потому, что я был уже к этому подготовлен и был единственным зрителем, смотревшим на происходящее со стороны, а во-вторых, все разглядывали гостя с таким смешанным чувством любопытства и страха как будто в зал вошел… тигр…

Не давая актерам опомниться, я сразу спросил, можно ли начинать, на что Всеволод Эмильевич мотнул головой в мою сторону. Сразу же вступила музыка первой картины, и все пришло в движение.

По экспозиции Станиславского действие на сцене развивается необычно и непохоже на все предыдущие постановки. В режиссерском плане Константина Сергеевича сказано: «Во всех окнах замка силуэты танцующих. Под аркадой в проходах танцуют. Посреди на авансцене стол герцога. Пир. Герцог сидит на среднем кресле, вокруг — стоят и сидят — почти одни женщины. Развратный юноша облеплен дамами… Кокетство, лесть, подлизывание, пьянство, обжорство…»

К тому же вместе с шутом Риголетто была и вся его «труппа» шутов — шесть человек. Они кривлялись, прыгали, кувыркались. Все вместе создавало на сцене большое оживление, соответствующее стремительному темпу музыки. Смелая новизна постановки была очень далека от обычных оперных постановок, где артист поет, стоя у рампы. В спектаклях Станиславского актерам-певцам приходилось очень много двигаться и петь во всяких положениях. «Должно же это понравиться Мейерхольду», — думалось нам.

В особенности я рассчитывал на группу шутов, так как в этой постановке было нечто «мейерхольдовское». Мы воскрешали на сцене целые представления шутов и шутих — актеров средневековья. Вся эта линия в спектакле была придумана Константином Сергеевичем совсем в духе Мейерхольда. В третьем акте, например, после похищения Джильды, где обычно одинокий Риголетто бродит по замку со своим грустным припевом: «Ля‑ля, ля‑ля…» — и украдкой осматривает все углы, ища Джильду, что всегда выглядит наивно и смешно, у Станиславского было создано шутовское представление. В постановочном плане Константина Сергеевича оно изложено так:

«Целая шутовская процессия: Риголетто, одетый шутовским королем, ведет за руку шутовскую королеву — карлика с бородой. Вокруг них три-четыре шутовских низкопоклонных придворных (тоже шуты). Двое несут сзади хвост-мантию короля и королевы (шлейф). Король и королева шествуют клоунской походкой, потом почти танцуют какой-то танец и часто пьют из деревянных кубков, чтобы к третьему куплету якобы напиться и шататься (в ритм музыке). Двое шутов придворных впереди подобострастно пятятся и кувыркаются в такт музыке (назад), якобы от усердия и низкопоклонства…

В промежутках (где трагическая реплика у Риголетто) он выходит из роли, очевидно, пропуская какие-то срепетированные куски своего шутовского {593} выхода. От этого смущение у всех участников пантомимы. Они одергивают Риголетто, стараясь его успокоить и направить. Но Риголетто останавливается и плачет: слезы льются из глаз — он утирает их своей шутовской мантией. Общее смущение шутов.

Потом Риголетто понимает, что забылся, и снова через силу начинает представлять…

Для придворных горе Риголетто — спектакль, и они расселись по коридору, чтобы посмотреть на это “представление”».

Мы приводим эту длинную цитату, чтобы показать смелую фантазию семидесятилетнего Станиславского, настоящего режиссера-постановщика, который вместо сухой ремарки в клавире («входит озабоченный Риголетто») сочиняет целую сцену, чтобы усилить смысл спектакля, сделать его более понятным.

«Это должно понравиться Мейерхольду, это совсем в его стиле», — думал я, сидя рядом с ним, и, искоса поглядывая на него, старался понять по его лицу, как он относится к тому, что перед ним разыгрывают. Но понять пока ничего нельзя было — Мейерхольд был непроницаем. Иногда я отвлекался от происходящего на сцене и, глядя на сероватую седину Всеволода Эмильевича, вспоминал историю отношений Станиславского и Мейерхольда.

Пришло мне на память, как за двенадцать лет до этого момента Станиславский сказал нам на репетиции «Царской невесты» еще в 1926 году:

«Начнем упражнения с простых физических задач. Нужно жить увлекательными задачами, уметь подавать их в разных соусах. *Иметь право быть на сцене*. Вся техника актера в том, чтобы эти задачи были ему нужны на самом дело, действительно. Задача помогает не отвлекать внимание на публику. И тут все может быть нужно — и реализм, и импрессионизм, и футуризм — все формы. Но в основе лежит ультранатурализм физической природы человека. Мне говорят — а Мейерхольдовский театр? Что же, я подписываюсь под ним, того же хочу. С той только разницей, что они дают самый результат жизни, а не процесс жизни человеческого духа. Значит, только зрительные впечатления. Но это же самое [то есть “результат”, который показывает театр Мейерхольда. — *П. Р*.] представленное на сцене, как *жизнь*, будет высочайшее достижение». И, немного помолчав, добавил: «Я знаю только одного настоящего режиссера-постановщика у нас в России — это Мейерхольд, потому, что он обладает той фантазией, которая нужна в театре режиссеру».

Станиславский был очень смелым человеком в искусстве и поэтому не мог не ценить этого же качества в Мейерхольде.

Все эти мысли пробегали в моей голове на той репетиции, когда впервые происходило знакомство Мейерхольда с нашей труппой.

Но, как я уже сказал, в продолжение всей репетиции он был непроницаем и, казалось, очень серьезно наблюдал за тем, что перед ним происходило. Сидел почти все в одной и той же понурой позе, иногда только вдруг откидывая далеко назад и направо вихрастую голову. После репетиции он очень вежливо поблагодарил исполнителей, но никаких комплиментов не говорил. Мне же сказал, что шуты ему нравятся, но надо добиться, чтобы они все делали еще легче, а главное, не {594} столько на полу сцены, сколько в вертикальном направлении. Нужны жонглеры, стойки на головах, чтобы весь «букет» вверх шел. Шуты должны еще потренироваться в акробатике.

Относительно внутренней линии спектакля и актерских ролей ничего не сказал. Тут у него, видимо, не было возражений. Но некоторые мизансцены, внешний композиционный рисунок он понимал и видел по-своему, что впоследствии выяснилось при его работе на сцене.

О своих впечатлениях я доложил Константину Сергеевичу, который мне сказал только, что Всеволод Эмильевич поможет перенести спектакль на сцену, а сам будет ставить у нас «Дон-Жуана» Моцарта в будущем сезоне. Такая весть всех нас очень обрадовала.

А пока мы продолжали репетировать «Риголетто». Константин Сергеевич работал с певцами — исполнителями главных ролей, вызывая их в свой рабочий кабинет. Девятого и одиннадцатого мая 1938 года были последние в сезоне репетиции «Риголетто» со Станиславским. Театр уезжал на летние гастроли в Кисловодск и Сочи. И к величайшему нашему горю, эти встречи со Станиславским оказались последними. 7 августа К. С. Станиславский умер. Горечь этой утраты пережила вся страна, но для нас, проживших с ним почти двадцатилетнюю жизнь в искусстве, начиная от самых первых шагов, эта утрата была еще тяжелей. Но было и утешение в нашем горе. Станиславский оставил нам в руководители после своей смерти Вс. Э. Мейерхольда. И это нас ободряло в такой тяжелый момент. Ободряло, во-первых, потому, что такова была воля нашего учителя, а во-вторых, потому, что нам оставлялся в руководители один из выдающихся деятелей театра. Мы, оперный театр, надо признать, немного топтались на одном месте. Были, правда, значительные спектакли в 30‑х годах — «Севильский цирюльник», «Кармен», но Константин Сергеевич из-за болезни уже не мог работать с тем размахом и энергией, которыми он отличался раньше. Самый темпоритм его работы, естественно, стал более спокойным и осторожным, а главное заключалось в том, что он уже не выезжал в театр и не видел тех спектаклей, которые были им заготовлены в студийном зале Леонтьевского переулка. Его внимание сосредоточилось главным образом на работе актера. Уже не было того Станиславского, который, придя в театр и просмотрев почти готовый спектакль, или совсем его забраковывал и снимал, или переделывал с бурной энергией все, начиная с планировки декораций и кончая мизансценами и даже рисунками ролей. И спектакль становился неузнаваемым, как бы новым. Это была его знаменитая деятельность режиссера-постановщика, художника, который последними ударами кисти завершает всю картину.

Вот такого художника-постановщика и оставлял Константин Сергеевич в театре своего имени в лице Всеволода Эмильевича. Такой именно художник-режиссер и нужен был театру, который умел создавать живые образы в оперном спектакле, но недостаточно владел выразительностью театральной формы, хотя Станиславский и твердил мне об этом неустанно.

Мы кое в чем начали повторять самих себя. В этом отношении предстоявшее содружество с Мейерхольдом было, конечно, исключительно важным. В выборе своего заместителя для продолжения полюбившейся ему работы в области музыки Станиславский проявил смелую широту {595} взглядов на искусство. Он как бы говорил нам, оставляя вместо себя Мейерхольда: «Ищите постоянно нового, не останавливайтесь на достигнутом. Тот, кто стоит на месте в искусстве, обязательно отстает».

Имя Мейерхольда было, конечно, твердой гарантией движения вперед.

Забегая несколько вперед, не могу здесь не привести слов самого Мейерхольда о своей деятельности в театре. Его определение мне кажется существенным, если принять во внимание, что в пылу полемики с Мейерхольдом многое или не понималось, или истолковывалось совсем неверно.

— Вот все считают меня «формалистом» в искусстве, — сказал он однажды на репетиции «Риголетто» уже в театре.

Он только что сошел со сцены, где показал новую оригинальную мизансцену для Джильды и Герцога.

— А я — чистейший реалист, но *острой формы*, понимаете, — спросил он меня, хитровато прищурив глаза, — реалист *острой формы*.

Когда я рассказал этот эпизод художнику Н. П. Ульянову, которого одинаково ценили как Станиславский, так и Мейерхольд, Николай Павлович, смеясь, сказал:

— А ведь крепко сказано. И коротко и ясно. Умная голова… Осенью 1938 года начался первый сезон Оперного театра без Станиславского.

В конце января 1939 года наступило время выпуска оперы «Риголетто». Все репетиции с актерами в выгородках, монтировочные с художником М. П. Бобышевым, а также все генеральные прошли при ближайшем участии Мейерхольда.

И тут мы увидели первый раз Мейерхольда в его привычной стихии, Мейерхольда-постановщика, строящего композицию всей картины, Мейерхольда-художника, лепящего из человеческих фигур на сцене выразительную скульптурную группу, и, наконец, Мейерхольда-артиста, показывающего певцам смелую и выразительную игру на сцене.

Нам всем, привыкшим к Станиславскому, к его манере работы (хотя, надо признаться, что она была очень прихотлива и не имела никогда установленного порядка — это всегда была очень умная и логичная импровизация), нам всем, повторяю, было очень любопытно увидеть: а как же работает с актерами Мейерхольд?

Обычно считалось, что Станиславский идет от внутреннего, то есть от переживания, от чувства, к внешнему, а Мейерхольд идет к внутреннему от внешнего, от формы.

Однако сам Станиславский неоднократно указывал своим ученикам, что закономерен и тот и другой путь, лишь бы он привел к правдивому, естественному самочувствию на сцене. Хороню, если актер умеет правильно почувствовать и глубоко пережить обстоятельства своей роли и затем искать воплощение или форму этого переживания. Но можно идти и обратным путем, то есть найти позу или мизансцену, выражающую какое-либо чувство, и это физическое состояние вызовет в актере необходимое живое чувство.

Мейерхольд не искал внутренних путей в ролях «Риголетто», когда работал с нами, так как внутренний рисунок каждой роли был тщательно разработан Станиславским. Но в зрительный образ спектакля, в рисунок {596} мизансцены Мейерхольд вложил много своего, интересного, обостряющего суть происходящего на сцене. Можно сказать, внутреннюю жизнь действующих лиц он доводил до «острой формы».

Здесь нет возможности детально описывать всю работу Мейерхольда; можно только охарактеризовать его манеру, стиль, его режиссерское мышление несколькими наиболее выпуклыми примерами, начав хотя бы с первого момента, когда раскрывался занавес.

«Пир феодала под открытым небом на верхней террасе замка при свете факелов», — так задумана первая сцена Станиславским.

Мейерхольд целым рядом деталей придал началу этой сцены очень большую динамичность, несмотря на то, что центром здесь является большой стол на авансцене с сидящими за ним нарядными дамами и Герцогом, то есть большое, мало подвижное статическое пятно. Во-первых, Мейерхольд заставил «работать» шутов. Полетели вверх разноцветные мячи, которыми жонглировали шуты. Весь стол закипел, зашевелился. Дамы тянутся чокаться к Герцогу. Шуты катаются по авансцене, влезают друг на друга и с высоты смело катятся на пол. Над всем этим разноцветным сборищем Герцог в ослепительно белом с золотом костюме.

Музыкальное вступление до первой реплики Герцога давало возможность развить эту безмолвную, но такую динамичную и шумную картину пира благодаря многим деталям, подсказанным Мейерхольдом.

… Вот приближается встреча графини Чепрано с Герцогом, который развязно и нахально ухаживает за ней на глазах у супруга. Встреча происходит на авансцене, перед столом. Она встает из-за стола и направляется к выходу, но тут дорогу ей загораживает Герцог.

— Давайте раздвинем эту сцену, — говорит Мейерхольд. — Пусть графиня — она красивая, у нее такое замечательное платье, — пусть она пройдет по всей авансцене. Пусть она пройдет даже немного дальше, чем ей нужно, к выходу. Мы найдем оправдание.

Короткий эпизод делается более значительным, и это совсем в духе Станиславского, хотя можно бы и возразить, что это чересчур «театрально».

В конце акта разыгрывается скандал между Монтероне (старый почтенный полководец, по мысли Станиславского) и Герцогом, похитившим у него дочь. Шут Риголетто, раболепно угождающий Герцогу, издевается над поруганным стариком. Монтероне проклинает и Герцога и Шута. Стража хватает Монтероне, среди общего смятения и ужаса тащит его в тюрьму.

Мейерхольд усилил сцену, доведя до яркой степени грубость нравов и произвол феодала. Монтероне не просто уводят в тюрьму, как делали мы, хотя и старались сделать это погрубей. Его, как связанное животное, волокут по лестнице вверх (тюрьма наверху, в башне), зажимают ему рот, когда он продолжает выкрикивать свои проклятия. Но все делалось музыкально, ритмически тонко и почти без физических и мускульных усилий, как именно и рекомендовал всегда Станиславский делать драку на сцене.

Этот эпизод — беспомощная борьба старика с издевающимися над ним солдатами и высоко стоящий над всей сценой самодовольный мальчишка Герцог — звучал сильным заключительным аккордом.

{597} Во второй картине — жилище Джильды. Ее скромный деревенский домик стоял под горой, наверху которой проходила дорога. С горы, через калитку, вела вниз большая лестница из камней, а у самого домика было небольшое крылечко в пять ступенек. Сцены Джильды с Герцогом происходили около домика. Герцог, переодетый студентом, поет арию, он успокаивает испуганную Джильду, притворно объясняется ей в любви и постепенно подкрадывается по лестнице, чтобы проникнуть в дом.

Вся «гамма» подходов к окну — передача цветочков, поднимание по лестнице — это был длинный и очень осторожный путь. «Не спугните куропаточку», — говорил Станиславский. Весь этот путь Мейерхольд разработал и показал с виртуозной отчетливостью. Здесь было очень ясно видно, какое значение придает он малейшему повороту, наклону, шагу; как каждое еле заметное движение скульптурно рассчитано, как нужно уметь чувствовать свою фигуру, ее положение в пространстве сцены, около декорации. Большой серый плащ Герцога тоже «жил» вместе с Герцогом, постепенно сползая с его фигуры и, наконец, ложился во всю длину крыльца, наподобие ковра.

Это был образцовый, тонкий пластический и ритмический этюд. Стройная фигура Герцога в темно-синем колете хорошо рисовалась на сером фоне стоны домика, напоминая фреску итальянского Возрождения.

В этой же декорации при наступлении ночи Джильду похищают придворные Герцога. Девушку с завязанным ртом надо было протащить из домика вниз по ступенькам крыльца, через дворик, и потом втащить по лестнице вверх, на дорогу. Мы долго пробовали это на разные лады. Тащили и двое, и трое, и разными способами. Получалась неловкая толкотня, особенно на лестнице. Музыки же на это похищение отведено композитором мало.

Надо было все сделать быстро, а главное — легко, ритмично. Обратились к Всеволоду Эмильевичу за советом.

Мейерхольд посмотрел наши варианты, прослушал несколько раз музыку и решительно пошел на сцену. Там схватил Джильду (артистка Л. Воздвиженская) за правую руку выше локтя, немного присел, положил актрису себе на спину, как мешок. Она оказалась лежащей навзничь на спине своего носильщика — было ясно видно ее лицо с завязанным ртом и беспомощно свисающая рука. С этим грузом Мейерхольд стремительно сбежал с крыльца, а затем легко взбежал по высокой лестнице и скрылся за калиткой. Все было неожиданно и блестяще, как фейерверк, и мы невольно зааплодировали. Было ему тогда шестьдесят пять лет. А наши молодые сотрудники говорили: «Ну как я один потащу, я свалюсь под ее тяжестью». Теперь вопрос был категорически разрешен.

Мейерхольд с большим пиететом относился к общему замыслу Станиславского и всюду старался подчеркнуть и усилить его основную линию, но это все-таки не значит, что он полностью «растворился» в Станиславском и стал смотреть на спектакль только его глазами. Наоборот, в некоторых и даже очень важных моментах он подчеркивал свое видение происходящего на сцене, предлагал и изменял некоторые мизансцены, указанные Станиславским в его экспозиции и сделанные, нами в студийном зале Леонтьевского переулка. Сказывалось различие их сценического мышления, главным образом в отношении внешней формы.

{598} Это различие, может быть, наиболее ярко сказалось на одной из центральных сцен оперы — финале третьего действия.

Сцена представляет собой внутренность замка. Налево от зрителя длинный коридор с лестницей на первом плане, ведущей в покои Герцога; справа небольшая угловая комната с нишей в толстой стене, где стоит богато убранная тахта. Посредине в стене большой камин, перед ним яркий ковер. Коридор отделен от комнаты золотым занавесом на кольцах. Он идет прямо на публику, почти до рампы. Стены замка из серого камня. Узкие стрельчатые окна. Из покоев Герцога выбегает Джильда. Она рыдает и кидается к отцу. Происходит их дуэт и затем заключительная ария Риголетто о мщении.

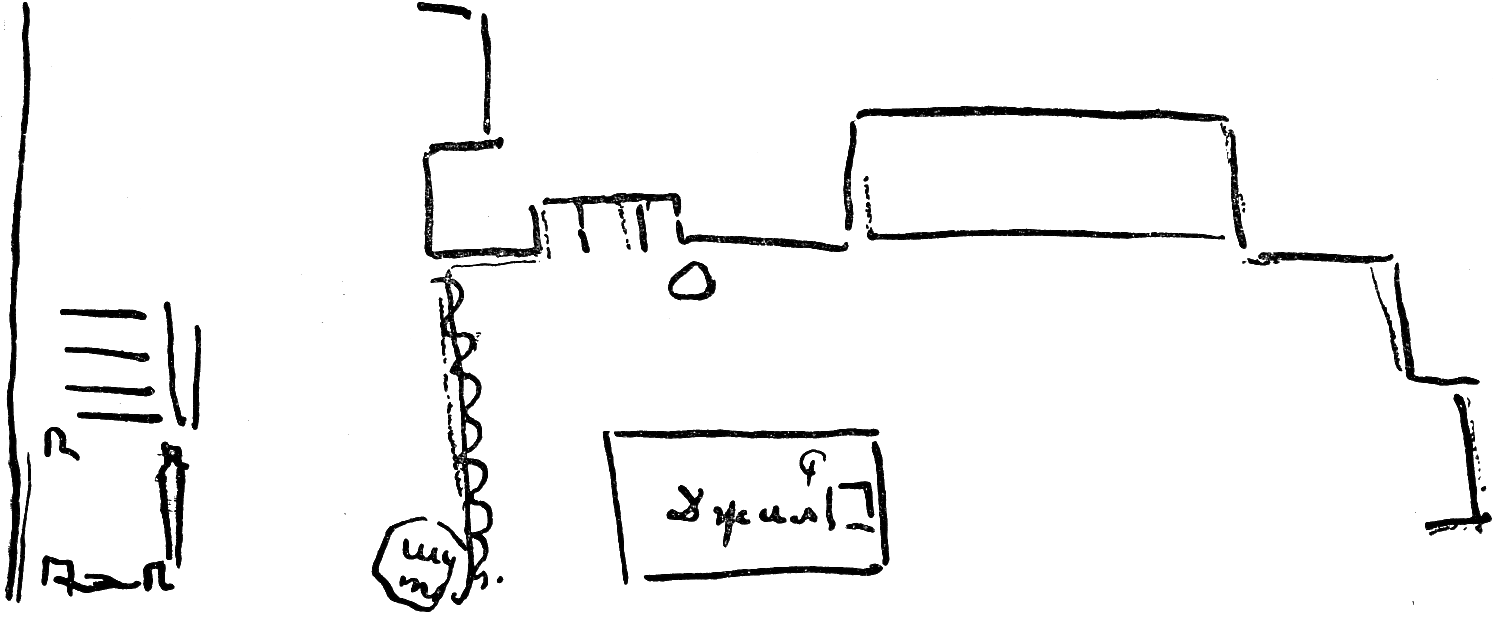
Эта сцена в экспозиции Станиславского изложена так:

«В одной рубашке, голые ножки, растерзанная, с распущенными волосами выбегает Джильда.

Риголетто стремительно бросился к ней, растолкал всех [то есть придворных. — *П. Р*.], кого-то уронил (в нем проснулся тигр). Он берет ее на руки, как ребенка. Несет к себе на шутовской ковер, кладет, накрывает шутовской царской мантией. Подкладывает подушки под голову. Остальные шуты ему усердно помогают. Они необычайно нежны к Джильде, которая вначале их боится и закрывается с головой.

Сконфуженные придворные расходятся по коридору… Риголетто, дойдя до крайней степени злобы и отчаяния, схватил шутовскую булаву и ею выгоняет всех из комнаты. Задергивает занавеску. (“Прочь все теперь идите”)…

… Джильда высунула голову из-под шутовской мантии. Лежит на полу. У изголовья сидит на полу Риголетто… Во время дуэта, в каком-то месте, где позволит музыка и почувствуют исполнители, Риголетто кладет голову Джильды к себе на колени или сам наклоняется над ней и любовно ласкает…» В пояснительном плане экспозиции Константина Сергеевича сцена выглядит так.



«Риголетто», III акт, явление 5.  
Чертеж мизансцены К. С. Станиславского. 1939.

Как видим, у Станиславского действие происходит на полу у самой рампы. Мейерхольд предложил сделать иначе. Изменение началось с костюма Джильды.

{599} — Нет, бежать в рубашке через всю сцену нехорошо. Пусть она схватит у Герцога первый попавшийся кусок какой-нибудь ткани и завернется в него, а рубашка будет немного видна из-под этого яркого покрывала.

Нашелся кусок темно-вишневого бархата, в который Джильда и завернулась.

— А теперь Джильда в ярком покрывале, на пестром ковре и рядом с шутовским, тоже ярким по краскам нарядом отца, пропадает, сливается в пестроте красок, да еще на полу, где зрителям трудно все рассмотреть (он, видимо, не любил мизансцен на полу). Ей нужен нейтральный фон, где бы она хорошо выделялась, — добавляет он.

Вся мизансцена переносится к серой стене и строится в виде горельефа. С одной стороны камина главная группа — прислонившийся к стене в изнеможении Риголетто и у его ног прильнувшая к нему Джильда. С другой стороны камина группа шутов, с напряженным вниманием следящая за главными действующими лицами.

На сером фоне стены вся мизансцена выглядит красиво и эффектней, чем на полу. Но все же, надо признать, что той интимности между дочерью и отцом, которой добивался Константин Сергеевич в этой мизансцене, меньше, чем в первоначальной.

— Все остальное доскажет музыка и их пение. Пусть так неподвижно и поют, — добавляет Всеволод Эмильевич в ответ на наше замечание.

Может быть, сам Станиславский и добился бы того, чтобы его мизансцена «зазвучала», но мы согласились с Мейерхольдом, так как у нас она не получалась выразительной.

Самый финал акта также завершался новой, неожиданно яркой точкой, найденной по мгновенному озарению Мейерхольда. Основная мысль Константина Сергеевича была следующая:

«Последняя часть финала — настоящий бунт. Герцог прошел. Коридор опустел. Риголетто отдернул полог и поет слова мести на весь пустой дворец. Шуты от ярости неистовствуют. Только один из них подошел к Джильде, ласкает ее, успокаивает и дает вина».

Бунт и неистовство шутов Мейерхольд выразил одним очень сильным действием. Слова о мести Риголетто пел, стоя на авансцене, держась за золотой занавес и яростно им размахивая. На одной из репетиций, где мы искали «бунт» — тут было и опрокидывание мебели, и битье посуды, и прочие «буйные» действия, — Мейерхольд вдруг пошел на сцену, стал рядом с поющим Риголетто и, когда тот закончил пенис торжествующим ля бемоль, взял в свою руку золотой занавес и побежал за кулисы.

Драгоценный занавес с треском разорвался по диагонали, и остаток его Мейерхольд поволок за собой.

Это неожиданное действие оказалось самым сильным для выражения бунта и гнева.

Так и было установлено в спектакле. Занавес каждый раз сшивался, чтобы в нужный момент эффектно разорваться по намеченной линии.

Участвуя в монтировочных и световых репетициях, Мейерхольд работал над «живописным» спектаклем после двадцатилетнего перерыва со времени сотрудничества с Головиным. Большой знаток живописи, он оценил по достоинству работу художника М. П. Бобышева, который для {600} каждого акта нашел свою цветовую тональность, соответствующую музыкальному строю оперы. В общем получалась живопись тонкая и по замыслу и по выполнению.

Мейерхольд много помогал художнику искать в освещении — и буйный пир при свете дымных факелов под темно-синим ночным небом, и задумчивую мирную тишину итальянского пейзажа, среди которого живет Джильда, и суровую, жестокую мрачность интерьера средневекового замка, и, наконец, зловещую таинственность развалин старого монастыря, где происходит убийство Джильды.

Однажды при освещении последнего акта в окне убийцы Спарафучиле — оно прикрывалось дощатой ставней — случайно остался от какого-то фонаря за кулисами узкий, еле заметный красноватый лучик.

— Вот, вот что нужно! — вдруг выкрикнул из зала Всеволод Эмильевич. — Эта зловещая багровая щелочка пусть светит в течение всего акта. Она дает впечатление какой-то опасности. А когда убьют Джильду, пусть она погаснет. Значит, убийцы скрылись.

Он ходил довольный по партеру и говорил, обращаясь к сидящим:

— Правда, какая хорошая черточка?

Подобными штрихами Мейерхольд оживлял и другие картины спектакля.

В постановку «Риголетто» Всеволод Эмильевич внес свою, хотя и небольшую, но очень ценную художественную долю, ценную тем более, что это была посмертная работа К. С. Станиславского, посвященная его памяти.

И можно только глубоко сожалеть, что творческая встреча двух выдающихся деятелей русского театра произошла слишком поздно…

## **{****601}** Г. Крыжицкий Страницы из ненаписанной книги

### 1

Я было написал: «В жизнь моего поколения Мейерхольд вошел…» и запнулся. «Вошел»? Нет, конечно, это совсем не то слово! Не вошел, а ворвался, вклинился, вернее даже, постоянно вторгался, властно и трудноодолимо, и хотя я, марджановец, никогда не держал равнения на Мейерхольда в шеренгах его безоговорочных приверженцев, он все же прорезал в сознании моем и моих сверстников глубокую, неизгладимую борозду.

Первое «вторжение» произошло 15 мая 1922 года на диспуте о «Великодушном рогоносце» в Театре актера на Старой Триумфальной площади, где ныне зал имени Чайковского. На этом диспуте… Но сначала небольшое отступление.

Вынося приговор явлениям прошлого, историк искусства, мне кажется, не может расценивать их в отрыве от того, как они воспринимались современниками. Необходим точный учет их звучания в окружавшей атмосфере. Сейчас, сорок лет спустя, многое в театральной жизни того времени представляется нам странным, курьезным, может быть, даже нелепым, но одного бесстрастного осуждения мало. Молодое вино бродило и соки его вовсе не были так ядовиты, как думают многие в наши дни…

Итак, шел пятый год революции. Время было горячее, бурное, страстное, время ожесточенных споров и схваток старого с новым, время диспутов, на которых отстаивались резко противоположные мнения. Надо сказать правду: «правые» чаще всего отмалчивались, зато «левые» неистово громили их со всем задором молодости. Помню, как на одном из диспутов какой-то оратор громогласно заявлял, что «красота — понятие контрреволюционное». Схватки между Мейерхольдом и Таировым происходили не на живот, а на смерть, и Мейерхольд, неистовый враг эстетского театра, помнится, предлагал учредить театральную чека для расправы с представителями буржуазных театральных течений.

Мы, «факсы»[[58]](#footnote-59), принадлежали к самым ярым ниспровергателям старого театра, в особенности «аков» (академических театров). Что говорить о МХАТ, если даже вахтанговская «Турандот» казалась нам тогда чересчур эстетской, ну а о Камерном с его мистическим «Благовещением» Клоделя и гофманской «Принцессой Брамбиллой», разумеется, и толковать нечего! Зато Мейерхольд — наш, свой, самый передовой. И вот, проездом в Москве, я на спектакле «Великодушный рогоносец».

Несмотря на некоторые грубости, спектакль дышал жизнерадостным весельем и молодым задором. Пользуясь удачным термином Н. В. Петрова, {602} хочется назвать «Великодушного рогоносца» настоящим «озорным спектаклем». Озорство и подкупало.

Это действительно был «театр дыбом» — как, помните, в «прологе семи нечистых пар» к «Мистерии-буфф» Маяковского:

Сегодня  
над пылью театров  
наш загорится девиз:  
«Все заново!»  
Стой и дивись!  
Занавес!

Но занавеса вообще нет, занавес сорван, сцена оголена: облупленные стены красного кирпича — ни кулис, ни падуг. На планшете — впервые в мире! — конструктивная установка: легкие станки, крутые лесенки, двери-турникеты, вращающиеся колеса. И только два крыла напоминают о том, что действие происходит на мельнице.

Действие? Нет, это, скорее, какое-то непрерывное движение, вихрь и каскад взлетов, взбегов и падений, точно и четко отточенных, это — тоже впервые в мире — *биомеханика в действии*.

Надо все же сказать правду: вся эта бешеная динамика разбрызгивала содержание кроммелинковского фарса, этого «Отелло» наизнанку. Но когда в самые накаленные драматические или рискованные моменты приходили в движение круги, колеса и мельничные крылья — зал разражался хохотом и аплодисментами: это воспринималось как вызов «психоложеству» старого театра. И у всех на устах были совсем новые, только что впервые для нас прозвучавшие имена Ильинского — Брюно, Бабановой — Стеллы и Зайчикова — Эстрюго.

С тех пор прошло четыре десятилетия, а спектакль запомнился — не целиком, конечно, но наиболее яркими пятнами, а вот сотни других бесследно изгладились из памяти. Ибо то было подлинное мастерство, ошарашивающее, новое, молодое и задорное.

И вот я на диспуте об этом необыкновенном спектакле. Сейчас уже не много живых свидетелей этой — одной из самых кровопролитных — театральных битв тех горячих лет, и потому, может быть, не бесполезно попытаться закрепить некоторые ее моменты.

Как все мы были тогда преступно легкомысленны, не ведя дневников, не делая записей, да и не было тогда среди нас на беду ни одного стенографа! Но кое-что память все-таки сохранила.

Накануне диспута появилась статья А. В. Луначарского, в которой он с необычной для него резкостью отзывался о «Великодушном рогоносце», говоря, что этой постановкой Мейерхольд словно ему «в душу наплевал». Эта статья и стала мишенью обстрела как со стороны самого постановщика, так и громовой отповеди Маяковского.

Сначала что-то очень умно и длинно говорил И. А. Аксенов, поэт, искусствовед, переводчик «Великодушного рогоносца», — говорил о пьесе Кроммелинка и о принципах ее постановки Мейерхольдом. Доклад изобиловал иностранными терминами и был неизмеримо бледнее того спектакля, которому посвящался.

Затем выступил Мейерхольд. Я видел его впервые в жизни. Он говорил, насколько помню, довольно сдержанно, я бы сказал, рассудочно, и, {603} может быть, именно поэтому нас не очень захватил. После такого невероятного спектакля мы — молодежь — ожидали такой же сокрушительной, «сногсшибательной» полемики с Луначарским. Ее не последовало Поэтому гвоздем диспута, «героем дня», оказался Маяковский.

На сцену вышел огромный, широкоплечий «человечище» и огласил зал раскатами своего великолепного голоса. Все выступавшие до него что-то говорили, о чем-то спорили, что-то пытались доказать или опровергнуть обменивались колкостями.

Маяковский ни с кем не спорил в обычном смысле слова. Он решительно утверждал, и сама манера его речи, сама подача слова исключала возможность полемики и возражений. Это трудно объяснить или описать, но думаю, что со мной согласятся все слышавшие Маяковского: он припечатывал словами, бросая реплики, словно бил раскаленным молотом по наковальне. Речь его не «лилась плавно» — фразы выбрасывались мощными ударами.

Было бы нелепо пытаться передать выступление Маяковского его словами, его стилем, имитировать его манеру речи. Но смысл выступления врезался в память.

Он говорил, что Луначарскому, естественно, не могут нравиться ни выстроенные Мейерхольдом конструкции, станки, лестницы, скаты и прочие сценические сооружения, ни прозодежда, в которую он облачил исполнителей.

— Анатолий Васильевич, — говорил Маяковский, — не только нарком, но еще и драматург, и в своих пьесах он чаще всего любит выводить на сцену венценосных королей и иных величественных и важных персонажей. А теперь представьте себе его негодование и ужас, — продолжал он, — если Всеволод Эмильевич вздумает нарядить этих царственных особ в прозодежду. Мало того, а вдруг ему придет фантазия заставить всех этих королей и героев кувыркаться, карабкаться по лестницам или скатываться по этим скользким трапам… на собственной мягкой части тела! Как тут не вознегодовать? Это ли не плевки в душу?

Каждая реплика Маяковского вызывала бурю в зале. Полемика? Нет, это была блестящая *расправа* — как первоклассный борец, он положил противника несколькими ударами на обе лопатки. При этом он держал себя на сцене совершенно свободно и спокойно, ходил взад-вперед и *просто разговаривал с нами*, как, вероятно, разговаривал где-нибудь в редакции, разве что погромче. Он чувствовал себя на сцене хозяином и держал в руках своих не только нас, молодежь-энтузиастов, но и всю безоговорочно подчинившуюся ему аудиторию.

Так вклинились тогда в нашу жизнь два события — «Великодушный рогоносец» Мейерхольда и выступление Маяковского.

### 2

Боевые постановки Мейерхольда, оказавшие огромное влияние не только на советский театр того времени, но и на все театры мира, достаточно хорошо известны и изучены. Совсем другое дело — его публичные выступления по общим театральным проблемам; об этом, насколько я знаю, написано сравнительно мало. И потому, думается, на этих выступлениях стоит (хотя бы вскользь) остановиться, тем более что именно в них до конца раскрывались его реформаторские замыслы.

{604} Я пишу не как историк театра, а как мемуарист. Моя задача скромна — мне только хочется попытаться воссоздать некоторые черты неповторимо своеобразного облика Мейерхольда.

Сначала несколько слов о том, каким запомнился Мейерхольд в зрительном зале и на трибуне общественных диспутов.

У каждого режиссера свои повадки смотреть собственные постановки… Идет спектакль, и вот Мейерхольд неслышно появляется в боковом проходе партера или (во время гастролей в Ленинграде) в глубине директорской ложи.

Он пристально смотрит на сцену, скрестив на груди руки. Лицо его хранит бесстрастно спокойное выражение, он совершенно невозмутим — никак не поймешь, есть ли ему дело до того, как мы, зрители, воспринимаем спектакль, доволен ли он игрой исполнителей.

Вот еще небольшая зарисовка: Мейерхольд на диспуте о «Ревизоре» в ленинградском ЦДРИ. Театровед, разбирающий спектакль, буквально захлебывается от восторга, доказывает музыкальность постановки, видит в ней чуть ли не зародыш новой оперы.

А Мейерхольд? Его «мизансцена тела», пользуясь словами Немировича-Данченко, а попросту говоря, поза — совершенно необыкновенна, уникальна.

Всеволод Эмильевич занял место сбоку стола президиума. Он развалился на стуле, сложив на груди руки и далеко вытянув вперед ноги. Голова запрокинута назад, а лицо закрыто носовым платком, который он поддувает своим дыханием, и платок надувается и колышется, словно парус на ветру… Что это должно обозначать? Безразличие, бесстрастие, пренебрежение, усталость?..

Необычайной была и манера его держаться на эстраде во время своих докладов и лекций. Стенограммы его публичных выступлений, даже правленные им самим, не дают никакого представления о его манере говорить, держаться и «жить» на аудитории.

Мне много раз довелось слушать его выступления в Ленинграде в 20 – 30‑х годах. Мейерхольд не был блестящим оратором, речь его не лилась размеренно, плавно. Часто вырывались рваные, корявые фразы. Говорил он, запинаясь, начинал спокойно, но постепенно все более разгорячался. Большой палец левой руки оказывался в пройме жилета, четыре остальные бегали и барабанили по борту жилета, резко жестикулировала правая рука. Иногда обе руки забирались под жилет, а пиджак… но об этом скажу ниже.

Публичные выступления Мейерхольда обычно состояли из двух разделов: критики «старого» (или современного) театра и планов создания театра реформированного, совершенно нового.

На трибуне было как бы два Мейерхольда: большой, очень большой, ставивший и трактовавший важнейшие вопросы театрального строительства, и маленький, пользовавшийся общественной трибуной и своим авторитетом для сведения личных счетов с инакомыслящими[[59]](#footnote-60). Отметем этот мусор.

{605} Помню два его выступления в середине 20‑х годов в Ленинградской филармонии и в Пассаже. Он резко обрушивался на актеров старого театра, прибегавших, по его словам, перед спектаклями для создания нужного самочувствия к крепчайшему кофе, коньяку или водке. Этому типу актеров он противопоставил нового актера, здорового, сильного, физически натренированного, обладающего блестящей внешней техникой. Поэтому — да здравствует физическое воспитание молодого актера! Систему Станиславского он тогда обходил молчанием, но никогда не порицал. Признавал он заслуги С. М. Волконского, добивавшегося совершенствования речевой техники «человека на сцене».

Хорошо запомнилось его выступление на диспуте в большом зале Ленгубпрофсовета. Театральный диспут собрал тогда весь цвет ленинградской режиссуры и артистического мира, художественной самодеятельности, критики и журналистики.

Доклад впоследствии был им значительно расширен. Мейерхольд повторял его в Киеве и Харькове, а затем издал отдельной брошюрой под заголовком «Реконструкция театра». Однако далеко не все, о чем говорил тогда Мейерхольд, вошло в печатный текст. А главное — хочется передать его «живую речь».

У меня случайно сохранился листок, датированный 1927 годом, на котором я под свежим впечатлением записал его выступление — быть может, эта запись даст хоть некоторое представление о его манере публично выступать.

Начал он на этот раз с критики классического балета. Он говорил:

— На днях, товарищи, мне довелось, знаете ли, быть в бывш. Мариинском театре на балетном спектакле «Спящая красавица», который я бы скорее назвал «Красавица — для спящих»[[60]](#footnote-61). И вот тут-то я, понимаете ли, черт возьми, понял, что кордебалет и есть подлинный носитель коллективизма на сцене.

Дальше он развернул широкую программу, вернее, план конструкции театра нового типа.

«Все несчастья, — утверждал он, засовывая пальцы в проймы жилета, — все зло современного театра, понимаете ли, совсем не в отсутствии новых пьес или хороших актеров, — нет! — а дело, понимаете ли, в том, что наши театральные здания ни к черту не годятся. Вот, например, построили в Ленинграде два новых дома культуры — а они ни черта не стоят. Это, в сущности говоря, просто хорошие здания, а нужны новые театральные здания. Ну вот, например, черт побери, такие (при этом для вящей убедительности пиджак сбрасывается на одно плечо): никакого партера нет. Вместо партера — улица. Там, где сейчас проходы между рядами, линии трамваев — вдруг, неожиданно, среди действия, проезжает, позванивая, какой-нибудь 16‑й или 31‑й. Вот это динамика, вот это — черт побери! — что надо!

Или, скажем, вам нужна массовка. Вы набираете сотрудников, возитесь со статистами, а тут — на тебе — готовая толпа, да еще какая, самая настоящая, живая! Масса прохожих — и все.

Куда девать публику?

Пустяки!

{606} Вы знаете, какое у нас самое лучшее место в театре? Совсем не партер, а там, наверху, около осветителя, подле главного прожектора. Надо вздыбить публику, взметнув ее вверх, — тоже, черт ее побери, засиделась и зажирела!»

В своих публичных выступлениях Мейерхольд, увлекаясь, доходил до преувеличений и крайностей, стремясь, иногда даже умышленно, сделать свои планы впечатляющими, «броскими» для более яркого их восприятия аудиторией.

Как известно, план будущего театра много раз перерабатывался Мейерхольдом — начатое постройкой здание ТИМа было впоследствии приспособлено под зал имени Чайковского.

Грандиозным замыслам Мейерхольда не суждено было осуществиться. Но без влияния его идей не обошлись проекты новых театральных зданий, разрабатываемые в наши дни Охлопковым и Акимовым.

Осенью 1938 года редакция издававшегося в Москве французского журнала «Revue de Moscou» предложила мне побеседовать с рядом ведущих режиссеров столицы об их планах и дать обзор к предстоящему сезону. В списке стояла и фамилия Мейерхольда, после смерти Константина Сергеевича (7 августа того же года) ставшего во главе оперного театра имени Станиславского.

Большие люди, в особенности люди театральные, — обычно трудные люди.

Трудным — и даже очень — был и Мейерхольд. Зная об этом от близко стоявших к нему лиц, я не искал личного знакомства с ним, хотя к тому зачастую представлялись удобные случаи и поводы. Поэтому, позвонив Мейерхольду по телефону от имени редакции, я не назвал своей фамилии.

Отклик был немедленный и чрезвычайно любезный — женский голос (это была Зинаида Николаевна Райх) позвал Всеволода Эмильевича к аппарату. Я изложил суть моего поручения и спросил, когда он мог бы меня принять.

— Когда хотите. В любое удобное для вас время, — последовал ответ.

Ровно в условленный час я был в доме № 12 по Брюсовскому переулку. Отворил сам Мейерхольд.

Кабинет Всеволода Эмильевича представлял собой небольшую комнату, кажется, с двумя окнами на улицу. У одной стены книжный шкаф, в углу на столике большой серый подмакетник с фрагментами декорационного оформления, какими-то склеенными из картона деталями монтировки. На письменном столе подле окна бумаги, книги, газеты. Общее впечатление не уюта, а деловой, рабочей обстановки.

Всеволод Эмильевич усадил меня в удобное мягкое кресло подле книжного шкафа, а сам расположился на стуле у письменного стола, боком к свету. На этот раз поза его отнюдь не напоминала «мизансцену тела» во время диспута в ЦДРИ — он весь потянулся вперед, облокотившись одной рукой о письменный стол, пристально всматриваясь в меня.

{607} Он стал расспрашивать, для какого издания я собираю материал, — визит мой был ему, видимо, приятен; особенно же он заинтересовался, узнав, что тираж издания почти целиком поступает за границу. Мой приход он, очевидно, расценивал как своего рода шаг к реабилитации в прессе после закрытия ТИМа в январе того же, 1938 года.

Сначала разговор носил чисто деловой характер. Мейерхольд говорил о своих творческих планах (как бесконечно досадно, что мой блокнот с записью беседы затерялся!). Помню, что он рассказывал о работе в оперном театре имени К. С. Станиславского над «Риголетто» — этот спектакль он выпускал уже после смерти Константина Сергеевича. Затем предполагалась работа над оперой С. Прокофьева «Шел солдат с фронта» («Семен Котко»). Помнится, говорил он о замысле постановки какой-то большой пантомимы… Маячили образы из поэмы Лермонтова…

Беседа наша становилась все оживленнее. Мейерхольд все время зорко ко мне приглядывался и наконец попросил меня назвать мою фамилию. Я сделал это не без робости, так как не раз критиковал его в печати.

— Крыжицкий? — повторил Всеволод Эмильевич. — Так ведь я же вас хорошо знаю!

Он быстро встал, подошел к книжному шкафу и начал перебирать книги.

— Черт возьми, нету! Кто-нибудь зачитал.

Я с удивлением глядел на него.

— Короче говоря: «Режиссерские портреты» — ваша книга?

— Моя, — сказал я с облегчением.

Вслед за портретами К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко большой очерк посвящен в этой книге Мейерхольду. Мой портрет, видимо, удовлетворил его.

Тут произошла полная метаморфоза. Весь налет официального «интервью» мигом слетел и завязалась самая откровенная, задушевная беседа, когда раскрываются души и падают всяческие перегородки.

Темой служила разразившаяся над ним недавно катастрофа и крушение его театра. Всеволод Эмильевич откровенно говорил о силе шока (я хорошо запомнил именно это слово), от которого он никак не мог сначала оправиться. И вот тут-то крепкую дружескую руку помощи протянул ему «старик», как он выразился, — К. С. Станиславский.

Мне думается, что всегда несколько рассудочно-холодный (несмотря на весь свой темперамент), Всеволод Эмильевич не часто бывал таким эмоционально растроганным, как в этот раз. Взволнованно рассказал он о том, как в самые тяжелые для него дни ему позвонил Станиславский с предложением работать в его оперном театре — и глаза Мейерхольда стали влажными.

— Надо понять, — говорил он, — что значила для меня в тот момент протянутая дружеская рука, да еще рука Станиславского.

Я (да и все мы, пожалуй) тогда не мог понять, почему Константин Сергеевич обратился к Всеволоду Эмильевичу, но, видимо, он внимательно следил за работой Мейерхольда, а может быть, тут сыграла роль и постановка Мейерхольдом «Пиковой дамы» Чайковского в Ленинградском Малом оперном театре. Впрочем, причины обращения Константина Сергеевича к Мейерхольду лежали, видимо, гораздо глубже. Туннель {608} прокладывают с двух концов — Станиславский добивался овладения актерами внутренней техники, Мейерхольд блистательно демонстрировал внешнее техническое мастерство. Это подтверждает обнаруженный теперь документ, дающий ясный и четкий ответ на этот вопрос: «Я ему “систему”, — написал Станиславский, — а он мне биомеханику», то есть ту культуру тела, тот физический тренаж актера, который великий реформатор театра считал совершенно необходимым наряду с внутренней техникой перевоплощения.

Протянутая Станиславским Мейерхольду рука помощи казалась мне тогда, скорее всего, только «красивым жестом», просто проявлением присущего Константину Сергеевичу джентльменского благородства. Мейерхольд рассеял мои сомнения — с необычайным теплом говорил он о сердечности и необыкновенной чуткости Станиславского. И в несколько холодной обстановке рабочей комнаты Мастера воцарилась теплая, дружеская атмосфера. То, что говорил Мейерхольд, было уже не материалом для официальной публикации, не деловым интервью, а свободно вылившимся потоком большой любви и благодарности к Станиславскому. И эта «исповедь» глубоко запала мне в память сердца.

— Мне думается, — сказал он, прощаясь, — что мы стоим на пороге новых норм человеческих взаимоотношений, зарождающихся между нами, людьми театра, искусства. Мы вступаем в полосу благожелательных, дружеских связей…

Вскоре я уехал работать в один из национальных театров, оставив Мейерхольду телефон редакции. Мне говорили, что он потом справлялся о судьбе интервью, которое, к сожалению, в печать не попало…

# **{****609}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Адельгейм, Рафаил Львович — [301](#_page301)

Акимов, Николай Павлович — [237](#_page237), [604](#_page604)

Аксенов, Иван, Александрович — [193](#_page193), [211](#_page211), [220](#_page220), [461](#_page461), [602](#_page602)

Александров, Григорий Васильевич — [461](#_page461)

Александров, Николай Григорьевич — [29](#_page029), [30](#_page030)

Александровский, Владимир Васильевич — [32](#_page032)

Алексеев, Владимир Сергеевич — [582](#_page582)

Алексеев, Павел Алексеевич — [176](#_page176)

Алперс, Борис Владимирович — [119](#_page119), [123](#_page123)

Алперс, Сергей Владимирович — [89](#_page089), [96](#_page096)

Алчевский, Иван Алексеевич — [110](#_page110), [334](#_page334)

Альборти, Рафаэль — [194](#_page194)

Альмединген, Борис Алексеевич — [142](#_page142)

Амп, Пьер — [352](#_page352), [356](#_page356)

Анджелико, Беато — [102](#_page102)

Андреев, Леонид Николаевич — [39](#_page039), [42](#_page042), [44](#_page044), [46](#_page046), [56](#_page056)

Андреева, Мария Федоровна — [34](#_page034)

Андроников, Ираклий Лаурсабович — [252](#_page252), [258](#_page258)

Антонов, Федор Васильевич — [559](#_page559), [584](#_page584)

Аполлинер, Гийом — [352](#_page352)

Аполлонский, Роман Борисович — [48](#_page048)

Арбатов, Николай Николаевич — [37](#_page037)

Ардов, Виктор Ефимович — [255](#_page255)

Аркадьев, Андрей Иванович — [42](#_page042), [43](#_page043), [45](#_page045) – [47](#_page047)

Арнштам, Лео Оскарович — [120](#_page120)

Артем, Александр Родионович — [28](#_page028)

Артюшков — [576](#_page576)

Асафьев, Борис Владимирович — [345](#_page345), [351](#_page351), [497](#_page497)

Асеев, Николай Николаевич — [192](#_page192), [193](#_page193)

Атьясова, Антонина Яковлевна — [436](#_page436)

Ауэр, С. В. — [144](#_page144)

Ахматова, Анна Андреевна — [59](#_page059)

Бабанова, Мария Ивановна — [5](#_page005), [115](#_page115), [185](#_page185), [215](#_page215), [222](#_page222), [248](#_page248), [262](#_page262), [300](#_page300), [302](#_page302), [315](#_page315), [318](#_page318), [321](#_page321), [326](#_page326), [327](#_page327), [433](#_page433), [494](#_page494), [510](#_page510), [602](#_page602)

Багорская, Евгения Петровна — [527](#_page527), [552](#_page552), [553](#_page553)

Багрицкий, Эдуард Георгиевич — [354](#_page354)

Байрон, Джордж Ноэль Гордон — [79](#_page079)

Бакрылов, Владимир Васильевич — [145](#_page145)

Бакст, Лев Самойлович — [41](#_page041), [352](#_page352)

Бальмонт, Константин Дмитриевич — [36](#_page036)

Барбюс, Анри — [194](#_page194)

Барнум, Финеас Тейлор — [222](#_page222)

Бархин, Михаил Григорьевич — [519](#_page519), [533](#_page533), [570](#_page570) – [578](#_page578)

Басилов, Николай Александрович — [12](#_page012), [365](#_page365) – [381](#_page381), [423](#_page423), [580](#_page580)

Басов, Осип Николаевич — [281](#_page281), [286](#_page286)

Бати, Гастон — [358](#_page358)

Бах, Иоганн Себастьян — [497](#_page497)

Бахрушин, Юрий Алексеевич — [10](#_page010), [13](#_page013), [584](#_page584) – [590](#_page590)

Бахтин, Николай Николаевич — [138](#_page138)

Бебутов, Валерий Михайлович — [8](#_page008), [10](#_page010), [67](#_page067) – [83](#_page083), [181](#_page181), [183](#_page183), [211](#_page211), [292](#_page292), [299](#_page299), [500](#_page500)

Бейли, Джордж — [222](#_page222)

Безыменский, Александр Ильич — [20](#_page020), [571](#_page571)

Белиловский, Василий Васильевич — [589](#_page589)

Белинский, Виссарион Григорьевич — [502](#_page502)

Белый, Андрей — [358](#_page358)

Бельский, Борис Васильевич — [321](#_page321), [494](#_page494)

Беляев, Юрий Дмитриевич — [159](#_page159)

Бентис, Евгения Бенциановна — [326](#_page326)

Бенуа, Александр Николаевич — [97](#_page097), [586](#_page586)

Беранже, Пьер-Жан — [467](#_page467), [473](#_page473), [513](#_page513)

Беркли, Джордж — [239](#_page239)

Бернар, Сара — [57](#_page057), [465](#_page465), [474](#_page474)

Берсенева, Елена Михайловна — [292](#_page292)

{610} Бетховен, Людвиг ван — [53](#_page053)

Бецкий, Михаил Александрович — [32](#_page032), [39](#_page039), [41](#_page041)

Бирман, Серафима Германовна — [582](#_page582)

Бихтер, Михаил Алексеевич — [124](#_page124)

Блок, Александр Александрович — [9](#_page009), [16](#_page016), [34](#_page034) – [36](#_page036), [39](#_page039), [41](#_page041), [42](#_page042), [46](#_page046), [50](#_page050), [54](#_page054), [56](#_page056), [59](#_page059), [61](#_page061) – [66](#_page066), [77](#_page077), [81](#_page081), [85](#_page085), [97](#_page097), [113](#_page113), [119](#_page119), [122](#_page122), [124](#_page124), [127](#_page127), [130](#_page130) – [132](#_page132), [136](#_page136) – [138](#_page138), [212](#_page212), [226](#_page226), [359](#_page359), [392](#_page392), [463](#_page463), [478](#_page478), [589](#_page589)

Блок (Басаргина), Любовь Дмитриевна — [46](#_page046), [47](#_page047), [50](#_page050) – [52](#_page052), [55](#_page055), [57](#_page057), [59](#_page059), [66](#_page066), [123](#_page123), [125](#_page125), [135](#_page135), [137](#_page137)

Блюм, Владимир Иванович — [307](#_page307)

Бобышев, Михаил Павлович — [595](#_page595), [599](#_page599)

Богданова, Анна Васильевна — [300](#_page300)

Боголюбов, Николай Иванович — [5](#_page005), [11](#_page011), [186](#_page186), [187](#_page187), [248](#_page248), [326](#_page326), [327](#_page327), [399](#_page399), [402](#_page402), [441](#_page441) – [445](#_page445), [452](#_page452), [495](#_page495), [500](#_page500), [510](#_page510), [536](#_page536)

Бонди, Алексей Михайлович — [120](#_page120), [123](#_page123), [126](#_page126), [134](#_page134), [136](#_page136)

Бонди (Наврозова), Наталья Михайловна — [120](#_page120), [126](#_page126), [137](#_page137)

Бонди, Сергей Михайлович — [57](#_page057), [58](#_page058), [120](#_page120) – [123](#_page123), [125](#_page125), [130](#_page130), [137](#_page137), [142](#_page142), [145](#_page145)

Бонди, Юрий Михайлович — [50](#_page050), [54](#_page054), [56](#_page056), [57](#_page057), [89](#_page089), [120](#_page120) – [123](#_page123), [125](#_page125), [129](#_page129) – [132](#_page132), [135](#_page135), [137](#_page137), [141](#_page141), [142](#_page142), [145](#_page145)

Бородай, Михаил Матвеевич — [28](#_page028)

Бородин, Александр Порфирьевич — [334](#_page334)

Боттичелли, Сандро — [102](#_page102)

Бочарникова, Нина — [60](#_page060), [85](#_page085), [91](#_page091), [93](#_page093), [95](#_page095), [123](#_page123)

Боярский, Федор Леонтьевич — [168](#_page168)

Бравич, Казимир Викентьевич — [37](#_page037), [43](#_page043), [46](#_page046)

Брейгель, Питер — [427](#_page427)

Брехт, Бертольт — [6](#_page006), [120](#_page120), [181](#_page181), [237](#_page237)

Брик, Лиля Юрьевна — [168](#_page168)

Брик, Осип Максимович — [168](#_page168), [193](#_page193)

Брюллов, Карл Павлович — [505](#_page505)

Брусилов, Алексей Алексеевич — [222](#_page222)

Брюсов, Валерий Яковлевич — [36](#_page036), [124](#_page124), [231](#_page231)

Будкевич, Наталья Антоновна — [44](#_page044), [45](#_page045), [46](#_page046), [66](#_page066)

Булгаков, Михаил Афанасьевич — [417](#_page417), [460](#_page460)

Бурджалов, Георгий Сергеевич — [29](#_page029), [30](#_page030), [32](#_page032)

Буриан, Эмиль Франтишек — [6](#_page006), [120](#_page120)

Буторин, Николай Николаевич — [463](#_page463)

Бычков, Николай Павлович — [50](#_page050), [52](#_page052), [57](#_page057), [59](#_page059)

Варламов, Константин Александрович — [80](#_page080), [115](#_page115), [520](#_page520)

Варпаховский, Леонид Викторович — [5](#_page005), [120](#_page120), [248](#_page248), [459](#_page459) – [479](#_page479)

Василенко, Сергей Никифорович — [478](#_page478)

Вахтангов, Евгений Богратионович — [6](#_page006), [12](#_page012), [120](#_page120), [137](#_page137), [146](#_page146), [215](#_page215), [216](#_page216), [222](#_page222), [229](#_page229), [240](#_page240), [247](#_page247) – [249](#_page249), [260](#_page260) – [262](#_page262), [264](#_page264), [265](#_page265), [278](#_page278), [279](#_page279), [281](#_page281), [291](#_page291), [292](#_page292), [359](#_page359), [365](#_page365), [424](#_page424), [519](#_page519)

Вахтангов, Сергей Евгеньевич — [361](#_page361), [389](#_page389), [519](#_page519), [533](#_page533), [570](#_page570) – [578](#_page578)

Ведекинд, Франк — [44](#_page044), [46](#_page046), [64](#_page064), [70](#_page070)

Вельде, ван де — [571](#_page571), [572](#_page572)

Венгеров, Семен Афанасьевич — [82](#_page082), [145](#_page145)

Венециано, Доменико — [39](#_page039)

Веригина, Валентина Петровна — [8](#_page008), [31](#_page031) – [60](#_page060), [91](#_page091) – [93](#_page093), [123](#_page123), [126](#_page126)

Верлен, Поль — [514](#_page514)

Вермель, Самуил Матвеевич — [173](#_page173) – [175](#_page175)

Верстовский, Алексей Николаевич — [292](#_page292)

Верхарн, Эмиль — [17](#_page017), [19](#_page019), [36](#_page036), [141](#_page141), [166](#_page166), [181](#_page181), [208](#_page208), [209](#_page209), [238](#_page238), [261](#_page261), [310](#_page310), [315](#_page315)

Вершилов, Борис Ильич — [423](#_page423)

Вивьен, Леонид Сергеевич — [107](#_page107), [123](#_page123), [138](#_page138), [139](#_page139), [144](#_page144)

Вилар, Жан — [120](#_page120)

Вильсон, Вудро — [498](#_page498)

Вин, Захарий Ефимович — [120](#_page120)

Винер, Александр Борисович — [120](#_page120), [173](#_page173) – [178](#_page178)

Виноградов-Мамонт, Николай Глебович — [140](#_page140)

Вишневецкая, Софья Касьяновна — [11](#_page011), [397](#_page397) – [414](#_page414)

Вишневский, Александр Леонидович — [28](#_page028)

Вишневский, Всеволод Витальевич — [1](#_page001), [13](#_page013), [20](#_page020), [21](#_page021), [203](#_page203), [208](#_page208), [313](#_page313), [314](#_page314), [364](#_page364), [397](#_page397) – [413](#_page413), [424](#_page424), [442](#_page442) – [444](#_page444), [464](#_page464)

Вогак, Константин Андреевич — [60](#_page060), [84](#_page084), [91](#_page091), [121](#_page121) – [123](#_page123), [129](#_page129)

Воздвиженская, Л. — [597](#_page597)

Волков, Николай Дмитриевич — [115](#_page115)

Волконский, Николай Осипович — [521](#_page521)

Волконский, Сергей Михайлович — [605](#_page605)

Волохова, Наталья Николаевна — [32](#_page032), [39](#_page039), [45](#_page045) – [47](#_page047), [59](#_page059), [66](#_page066)

Волькенштейн, Владимир Михайлович — [299](#_page299)

Вольтер, Франсуа-Мари-Аруэ — [81](#_page081), [554](#_page554)

Вольф-Израэль, Евгения Михайловна — [164](#_page164)

Всеволодский-Гернгросс, Всеволод Николаевич — [138](#_page138), [142](#_page142)

Вагнер, Зигфрид — [74](#_page074)

Вагнер, Рихард — [71](#_page071), [73](#_page073), [74](#_page074), [77](#_page077)

Вагрина, Валентина Григорьевна — [281](#_page281)

Вайнштейн, А. И. — [403](#_page403)

Варламов, Александр Егорович — [335](#_page335)

Габрилович, Евгений Иосифович — [13](#_page013), [248](#_page248), [535](#_page535), [563](#_page563)

Гаварни, Поль — [434](#_page434)

Гайдаров, Владимир Георгиевич — [173](#_page173)

Галаджев, Петр Степанович — [297](#_page297)

{611} Гамсун, Кнут — [46](#_page046), [47](#_page047), [146](#_page146)

Ганон — [323](#_page323), [324](#_page324)

Гарбо, Грета — [222](#_page222)

Гарин, Эраст Павлович — [5](#_page005), [12](#_page012), [115](#_page115), [117](#_page117), [120](#_page120), [179](#_page179), [248](#_page248), [275](#_page275), [309](#_page309) – [331](#_page331), [398](#_page398), [433](#_page433), [447](#_page447), [494](#_page494), [510](#_page510)

Гауптман, Герхарт — [29](#_page029), [46](#_page046)

Гвоздев, Александр Александрович — [334](#_page334), [426](#_page426)

Ге, Григорий Григорьевич — [78](#_page078)

Гейнц, Анна Федоровна — [93](#_page093), [121](#_page121), [123](#_page123), [125](#_page125)

Герман, Юрий Павлович — [8](#_page008), [11](#_page011), [20](#_page020), [21](#_page021), [442](#_page442), [443](#_page443), [446](#_page446) – [453](#_page453), [454](#_page454), [458](#_page458), [530](#_page530)

Герцен, Александр Иванович — [29](#_page029)

Гершвин, Джордж — [222](#_page222)

Гете, Иоганн Вольфганг — [434](#_page434), [457](#_page457)

Гибшман, Константин Эдуардович — [39](#_page039), [46](#_page046), [48](#_page048), [49](#_page049), [123](#_page123)

Гильбер, Иветт — [222](#_page222)

Гиппиус, Зинаида Николаевна — [62](#_page062), [101](#_page101), [115](#_page115), [159](#_page159)

Глаголин, Борис Сергеевич — [298](#_page298), [300](#_page300), [301](#_page301)

Гладков, Александр Константинович — [8](#_page008), [13](#_page013), [468](#_page468), [489](#_page489) – [503](#_page503)

Глазунов, Александр Константинович — [119](#_page119), [124](#_page124), [159](#_page159), [195](#_page195), [332](#_page332)

Глинка, Михаил Иванович — [335](#_page335)

Глиэр, Рейнгольд Морицевич — [478](#_page478)

Глубоковский, Борис — [188](#_page188)

Глюк, Христофор Виллибальд — [16](#_page016), [77](#_page077), [497](#_page497)

Гнедич, Петр Петрович — [145](#_page145)

Гнесин, Михаил Фабианович — [57](#_page057), [58](#_page058), [84](#_page084), [118](#_page118), [120](#_page120) – [123](#_page123), [129](#_page129), [198](#_page198), [335](#_page335)

Гоарик, Гоаринэ Михайловна — [552](#_page552)

Говоркова, Татьяна Алексеевна — [375](#_page375)

Гоголь, Николай Васильевич — [21](#_page021), [22](#_page022), [72](#_page072), [108](#_page108), [128](#_page128), [152](#_page152), [220](#_page220), [236](#_page236), [237](#_page237), [242](#_page242) – [245](#_page245), [313](#_page313), [314](#_page314), [334](#_page334), [336](#_page336), [357](#_page357), [358](#_page358), [398](#_page398), [416](#_page416) – [422](#_page422), [471](#_page471), [494](#_page494), [495](#_page495), [496](#_page496)

Гойя, Франсиско — [43](#_page043)

Голейзовский, Касьян Ярославович — [199](#_page199)

Голованов, Николай Семенович — [581](#_page581), [588](#_page588), [592](#_page592)

Головин, Александр Яковлевич — [58](#_page058), [75](#_page075), [79](#_page079) – [81](#_page081), [89](#_page089), [101](#_page101), [107](#_page107), [110](#_page110), [119](#_page119), [124](#_page124), [146](#_page146), [147](#_page147), [153](#_page153), [158](#_page158), [161](#_page161) – [163](#_page163), [174](#_page174), [334](#_page334), [584](#_page584), [599](#_page599)

Головина, Вера Леонидовна — [292](#_page292)

Голубев, Андрей Андреевич — [39](#_page039), [42](#_page042), [45](#_page045), [46](#_page046), [123](#_page123), [134](#_page134), [136](#_page136)

Голубенцев, Александр Александрович — [167](#_page167)

Голубенцев, Николай Александрович — [164](#_page164) – [172](#_page172)

Голубинский, Дмитрий Михайлович — [168](#_page168)

Голубовский, Борис — [188](#_page188)

Гольденвейзер, Александр Борисович — [478](#_page478)

Гольдина, Мария Соломоновна — [581](#_page581)

Гольдони, Карло — [27](#_page027), [50](#_page050)

Гольст, Ф. Г. — [32](#_page032)

Гольцева, Ксения Ивановна — [497](#_page497)

Горбунов, Иван Федорович — [463](#_page463)

Горенский, актер — [39](#_page039)

Горин-Горяинов, Борис Анатольевич — [102](#_page102), [164](#_page164)

Городецкий, Сергей Митрофанович — [66](#_page066)

Городовиков, Ока Иванович — [405](#_page405)

Горький, Алексей Максимович — [29](#_page029), [34](#_page034), [289](#_page289), [446](#_page446), [482](#_page482), [566](#_page566), [567](#_page567), [568](#_page568), [571](#_page571)

Горюнов, Анатолий Иосифович — [292](#_page292)

Гофман, Эрнст Теодор Амадей — [37](#_page037), [63](#_page063), [72](#_page072), [207](#_page207), [221](#_page221), [601](#_page601)

Гофмансталь, Гуго фон — [46](#_page046), [47](#_page047)

Гоцци, Карло — [63](#_page063), [221](#_page221)

Грассо, Джованни — [76](#_page076), [258](#_page258), [301](#_page301), [323](#_page323), [549](#_page549)

Грей, В. — [60](#_page060)

Грибоедов, Александр Сергеевич — [23](#_page023), [128](#_page128), [152](#_page152), [315](#_page315), [464](#_page464), [494](#_page494), [497](#_page497), [517](#_page517)

Грибунин, Владимир Федорович — [29](#_page029), [30](#_page030)

Григорьев, Борис Дмитриевич — [97](#_page097), [124](#_page124), [197](#_page197), [207](#_page207), [250](#_page250), [277](#_page277)

Грипич, Алексей Львович — [8](#_page008), [10](#_page010), [96](#_page096), [114](#_page114) – [145](#_page145), [409](#_page409), [411](#_page411)

Грок, клоун-эксцонтрик — [258](#_page258)

Громов, Виктор Алексеевич — [480](#_page480) – [488](#_page488), [547](#_page547)

Гропиус, Карл Вильгельм — [572](#_page572)

Гросс, Георг — [321](#_page321)

Грузинский, Александр Павлович — [39](#_page039)

Гуревич, Любовь Яковлевна — [128](#_page128), [422](#_page422), [423](#_page423)

Гурилев, Александр Львович — [335](#_page335)

Гутман, Давид Григорьевич — [305](#_page305)

Гюго, Виктор — [291](#_page291), [294](#_page294)

Давидовский, Константин Алексеевич — [46](#_page046)

Давыдов, Владимир Николаевич — [111](#_page111), [195](#_page195)

Давыдова, Елена Васильевна — [474](#_page474)

Далматов, Василий Пантелеймонович — [112](#_page112), [115](#_page115)

Дальский, Мамонт Викторович — [76](#_page076), [258](#_page258), [301](#_page301), [492](#_page492), [494](#_page494)

Д’Аннунцио, Габриеле — [61](#_page061), [212](#_page212), [352](#_page352)

Даргомыжский, Александр Сергеевич — [108](#_page108), [110](#_page110), [335](#_page335), [340](#_page340), [342](#_page342)

Дебюсси, Клод-Ашиль — [52](#_page052), [306](#_page306)

Дега, Эдгар — [386](#_page386)

Дейнека, Александр Александрович — [489](#_page489)

Дейч, Александр Иосифович — [61](#_page061) – [66](#_page066)

Делакруа, Эжен — [474](#_page474)

Денисов, Владимир Алексеевич — [32](#_page032), [44](#_page044)

Дерен, Андре — [358](#_page358)

{612} Державин, Константин Николаевич — [120](#_page120), [144](#_page144), [145](#_page145)

Джолсон, Ол — [222](#_page222)

Джотто — [398](#_page398), [433](#_page433)

Диккенс, Чарлз — [354](#_page354), [495](#_page495)

Дитрих, Марлен — [222](#_page222)

Дмитриев, Владимир Владимирович — [129](#_page129), [140](#_page140), [141](#_page141), [181](#_page181), [208](#_page208), [238](#_page238), [252](#_page252), [420](#_page420), [421](#_page421)

Домрачев, Макарий Федорович — [140](#_page140)

Домье, Оноре — [386](#_page386)

Донаньи, Эрне — [106](#_page106), [159](#_page159)

Донской, Георгий Константинович — [51](#_page051), [52](#_page052)

Д’Оревильи, Барбе — [144](#_page144)

Достоевский, Федор Михайлович — [74](#_page074), [358](#_page358), [419](#_page419), [496](#_page496)

Дюллен, Шарль — [358](#_page358)

Дузе, Элеонора — [67](#_page067) – [71](#_page071), [75](#_page075), [128](#_page128), [301](#_page301), [465](#_page465)

Дюма (сын), Александр — [23](#_page023), [459](#_page459), [464](#_page464) – [466](#_page466), [501](#_page501), [504](#_page504)

Евреинов, Николай Николаевич — [33](#_page033), [97](#_page097)

Евсеев, Сергей Александрович — [141](#_page141), [142](#_page142)

Егорычев, Василий Иванович — [370](#_page370)

Елагин, Николай Дмитриевич — [91](#_page091), [98](#_page098), [123](#_page123), [126](#_page126)

Ермолова, Мария Николаевна — [195](#_page195), [359](#_page359), [442](#_page442), [464](#_page464), [497](#_page497), [504](#_page504) – [506](#_page506), [508](#_page508)

Ершов, Иван Васильевич — [74](#_page074), [334](#_page334)

Есенин, Константин Сергеевич — [535](#_page535)

Есенин, Сергей Александрович — [535](#_page535), [542](#_page542)

Есипович, Анна Петровна — [59](#_page059), [123](#_page123)

Ефимов, Борис Ефимович — [542](#_page542)

Жабровский, актер — [39](#_page039)

Жаров, Михаил Иванович — [5](#_page005), [185](#_page185), [248](#_page248), [319](#_page319), [326](#_page326)

Желобинский, Валерий Викторович — [581](#_page581)

Жемье, Фирмен — [194](#_page194)

Жихарева, Елизавета Тимофеевна — [32](#_page032)

Жувэ, Луи — [358](#_page358), [359](#_page359)

Жулавский, Юрий — [61](#_page061)

Завадский, Юрий Александрович — [246](#_page246) – [249](#_page249)

Загаров, Александр Леонидович — [108](#_page108)

Загоскин, Михаил Николаевич — [363](#_page363)

Зайчиков, Василий Федорович — [115](#_page115), [185](#_page185), [215](#_page215), [232](#_page232), [262](#_page262), [263](#_page263), [316](#_page316), [317](#_page317), [328](#_page328), [380](#_page380), [433](#_page433), [447](#_page447), [497](#_page497), [510](#_page510), [524](#_page524), [526](#_page526), [536](#_page536), [537](#_page537), [602](#_page602)

Закушняк, Александр Яковлевич — [44](#_page044)

Зандин, Михаил Павлович — [141](#_page141) – [143](#_page143)

Захава, Борис Евгеньевич — [12](#_page012), [13](#_page013), [260](#_page260) – [290](#_page290), [321](#_page321)

Захаров, актер — [39](#_page039)

Земятчинская, Н. — [123](#_page123), [126](#_page126)

Зигфельд, Флоренц — [222](#_page222)

Зимин, Сергей Иванович — [519](#_page519)

Злобин, Зосима Павлович — [520](#_page520)

Зноско-Боровский, Евгений Александрович — [60](#_page060), [124](#_page124), [128](#_page128)

Золя, Эмиль — [501](#_page501)

Зонов, Аркадий Павлович — [32](#_page032), [44](#_page044), [46](#_page046), [49](#_page049), [66](#_page066)

Зощенко, Михаил Михайлович — [252](#_page252)

Зудерман, Герман — [26](#_page026)

Зуева, Анастасия Павловна — [422](#_page422)

Ибсен, Генрик — [9](#_page009), [29](#_page029), [34](#_page034), [35](#_page035), [46](#_page046), [47](#_page047), [61](#_page061), [116](#_page116), [186](#_page186), [211](#_page211), [212](#_page212), [223](#_page223), [540](#_page540)

Иванов, Всеволод Вячеславович — [231](#_page231)

Иванов, Вячеслав Иванович — [34](#_page034), [35](#_page035), [58](#_page058), [124](#_page124)

Игнатов, Сергей Сергеевич — [124](#_page124)

Игумнов, Константин Николаевич — [478](#_page478)

Ильинский, Игорь Владимирович — [5](#_page005), [115](#_page115), [185](#_page185), [202](#_page202), [203](#_page203), [210](#_page210), [215](#_page215), [222](#_page222), [248](#_page248), [250](#_page250) – [259](#_page259), [264](#_page264), [267](#_page267), [315](#_page315), [317](#_page317), [370](#_page370), [372](#_page372), [384](#_page384), [385](#_page385), [399](#_page399), [401](#_page401), [433](#_page433), [447](#_page447), [481](#_page481) – [485](#_page485), [494](#_page494), [497](#_page497), [510](#_page510), [511](#_page511), [522](#_page522), [602](#_page602)

Ильяшенко (Бугаева), Лидия Степановна — [91](#_page091) – [93](#_page093), [99](#_page099), [123](#_page123), [126](#_page126), [127](#_page127), [134](#_page134), [136](#_page136)

Инкижинов, Валерий Иванович — [120](#_page120), [129](#_page129), [230](#_page230)

Исаков, Сергей Петрович — [260](#_page260), [279](#_page279) – [281](#_page281), [283](#_page283), [285](#_page285), [287](#_page287), [289](#_page289)

Кайнц, Йозеф — [301](#_page301)

Калитович, Изабелла Францевна — [32](#_page032)

Калло, Жак — [72](#_page072), [92](#_page092), [119](#_page119), [280](#_page280), [401](#_page401)

Калугин, Игорь Дмитриевич — [585](#_page585)

Кальдерон, де ла Барка — [56](#_page056), [102](#_page102), [103](#_page103), [127](#_page127), [159](#_page159), [221](#_page221)

Канин, Александр Игнатьевич — [32](#_page032)

Каплан, Эммануил Иосифович — [8](#_page008), [13](#_page013), [332](#_page332) – [351](#_page351)

Каплер, Алексей Яковлевич — [601](#_page601)

Карабанова, Зоя — [173](#_page173)

Карпер, Прямо — [222](#_page222)

Карпов, Евтихий Павлович — [97](#_page097), [109](#_page109), [161](#_page161), [162](#_page162)

Карсавина, Тамара Платоновна — [222](#_page222)

Катаев, Валентин Петрович — [582](#_page582)

Качалов, Василий Иванович — [8](#_page008), [28](#_page028) – [30](#_page030), [43](#_page043), [419](#_page419), [460](#_page460)

{613} Каширина-Иванова, Тамара Владимировна — [225](#_page225) – [235](#_page235), [442](#_page442)

Кедров, Михаил Николаевич — [419](#_page419), [431](#_page431), [583](#_page583)

Келлерман, Бернгард — [192](#_page192), [274](#_page274), [310](#_page310), [352](#_page352), [355](#_page355), [356](#_page356)

Кельберер, Алексей Викторович — [186](#_page186), [212](#_page212), [374](#_page374)

Кельберер, Борис Алексеевич — [432](#_page432), [436](#_page436), [437](#_page437)

Керженцев, Платон Михайлович — [525](#_page525), [526](#_page526), [562](#_page562) – [564](#_page564)

Килигин, Сергей Александрович — [490](#_page490), [522](#_page522), [523](#_page523)

Кин, Эдмунд — [76](#_page076)

Кириллов, Михаил Федорович — [320](#_page320), [326](#_page326), [375](#_page375), [389](#_page389) – [392](#_page392), [394](#_page394)

Кирсанов, Семен Исаакович — [415](#_page415)

Киршон, Владимир Михайлович — [403](#_page403), [404](#_page404)

Киселев, Виктор Петрович — [179](#_page179), [183](#_page183), [243](#_page243)

Клепинина, В. Н., актриса — [58](#_page058), [122](#_page122), [123](#_page123)

Клодель, Поль — [601](#_page601)

Книппер, Ольга Леонардовна — [8](#_page008), [25](#_page025) – [28](#_page028)

Княжнин, Владимир Николаевич — [124](#_page124)

Кобышев, Михаил Федорович — [140](#_page140)

Коваленская, Нина Григорьевна — [109](#_page109), [115](#_page115), [116](#_page116), [123](#_page123), [127](#_page127), [159](#_page159)

Коваль-Самборский, Иван Иванович — [268](#_page268)

Коган, Елизавета Яковлевна — [225](#_page225)

Коган, Петр Семенович — [544](#_page544)

Козиков, Стефан Васильевич — [233](#_page233)

Козинцев, Григорий Михайлович — [601](#_page601)

Коклен (старший), Бенуа-Констан — [322](#_page322), [324](#_page324)

Кокто, Жан — [358](#_page358)

Коллонтай, Александра Михайловна — [460](#_page460)

Кольцов, Виктор Григорьевич — [291](#_page291)

Комиссаржевская, Вера Федоровна — [7](#_page007), [15](#_page015), [34](#_page034), [36](#_page036) – [39](#_page039), [44](#_page044) – [46](#_page046), [61](#_page061), [67](#_page067), [70](#_page070), [71](#_page071), [82](#_page082), [118](#_page118), [301](#_page301), [309](#_page309)

Комиссаржевский, Федор Федорович — [37](#_page037), [46](#_page046)

Кон, Феликс Яковлевич — [404](#_page404)

Консовский, Алексей Анатольевич — [477](#_page477)

Кончаловский, Петр Петрович — [164](#_page164), [197](#_page197), [235](#_page235), [360](#_page360), [489](#_page489)

Корбюзье, ле — [571](#_page571)

Корвин, Ада Алексеевна — [46](#_page046), [48](#_page048), [98](#_page098), [123](#_page123), [126](#_page126)

Коренев, Михаил Михайлович — [120](#_page120), [185](#_page185), [321](#_page321), [503](#_page503), [507](#_page507)

Корнелл, Кэтрин — [222](#_page222)

Корнилов, Борис Петрович — [478](#_page478)

Корсов, Богомир Богомирович — [29](#_page029)

Корто, Альфред — [566](#_page566)

Корчагина-Александровская, Екатерина Павловна — [42](#_page042)

Корш, Федор Адамович — [28](#_page028)

Косоротов, Александр Иванович — [78](#_page078)

Костомолоцкий, Александр Осипович — [373](#_page373), [384](#_page384), [498](#_page498), [499](#_page499)

Котляревский, Нестор Александрович — [145](#_page145)

Крамов, Александр Григорьевич — [59](#_page059), [123](#_page123)

Красов, Николай Дмитриевич — [37](#_page037)

Кригор, Викторина Владимировна — [528](#_page528)

Кристи, Григорий Владимирович — [8](#_page008), [10](#_page010), [13](#_page013), [579](#_page579) – [583](#_page583)

Крицберг, Лазарь Моисеевич — [120](#_page120)

Кролль, Исаак Моисеевич — [120](#_page120), [129](#_page129)

Кроль, Георгий Александрович — [126](#_page126)

Кроммелинк, Фернан — [115](#_page115), [215](#_page215), [226](#_page226), [241](#_page241), [254](#_page254), [261](#_page261), [262](#_page262), [315](#_page315), [461](#_page461), [602](#_page602)

Кропоткин, Петр Алексеевич — [29](#_page029)

Крыжицкий, Георгий Константинович — [601](#_page601) – [608](#_page608)

Крэг, Эдуард Гордон — [82](#_page082), [149](#_page149), [359](#_page359), [422](#_page422), [501](#_page501)

Куган, Джекки — [222](#_page222)

Куза, Василий Васильевич — [210](#_page210), [293](#_page293)

Кузмин, Михаил Алексеевич — [41](#_page041), [62](#_page062), [124](#_page124), [136](#_page136), [159](#_page159)

Кукрыниксы — [12](#_page012), [252](#_page252), [368](#_page368), [382](#_page382) – [386](#_page386), [542](#_page542)

Кулябко-Корецкая, Анна Ильинична — [91](#_page091), [98](#_page098), [123](#_page123), [126](#_page126), [129](#_page129), [130](#_page130), [168](#_page168), [473](#_page473), [476](#_page476), [525](#_page525)

Кульбин, Николай Иванович — [50](#_page050), [56](#_page056), [57](#_page057)

Курганов, Н. — [397](#_page397)

Курзнер, Павел Яковлевич — [110](#_page110)

Куропаткин, Алексей Николаевич — [222](#_page222)

Кусевицкий, Сергей Александрович — [334](#_page334)

Лавинский, Антон Михайлович — [179](#_page179), [210](#_page210)

Лаврентьев, Андрей Николаевич — [108](#_page108), [164](#_page164)

Лазаренко, Виталий Ефимович — [196](#_page196), [210](#_page210), [258](#_page258), [461](#_page461)

Ланкре, Никола — [94](#_page094)

Лачинов, Владимир Павлович — [136](#_page136), [142](#_page142)

Лебединский, Лев Николаевич — [403](#_page403)

Левидов, Михаил Юльевич — [307](#_page307)

Левин, Моисей Зелигович — [140](#_page140)

Леже, Фернан — [465](#_page465)

Лейстиков, Иван Иванович — [357](#_page357), [361](#_page361), [465](#_page465) – [467](#_page467), [504](#_page504), [510](#_page510), [514](#_page514), [561](#_page561)

Лекок, Шарль — [465](#_page465)

Ленау, Николаус — [79](#_page079)

Ленин, Владимир Ильич — [113](#_page113), [138](#_page138), [221](#_page221), [239](#_page239), [331](#_page331)

Ленин, Михаил Францевич — [520](#_page520), [521](#_page521)

Ленский, Александр Павлович — [25](#_page025), [104](#_page104), [237](#_page237), [251](#_page251), [258](#_page258), [277](#_page277), [291](#_page291), [486](#_page486)

{614} Ленский, Дмитрий Тимофеевич — [291](#_page291)

Леон, Мария-Тереза — [194](#_page194)

Леонидов, Леонид Миронович — [422](#_page422)

Лермонтов, Михаил Юрьевич — [9](#_page009), [16](#_page016), [77](#_page077), [108](#_page108), [109](#_page109), [111](#_page111), [128](#_page128), [146](#_page146), [149](#_page149), [152](#_page152), [159](#_page159), [164](#_page164), [363](#_page363), [502](#_page502), [584](#_page584), [589](#_page589), [611](#_page611)

Лешков, Павел Иванович — [59](#_page059), [107](#_page107), [123](#_page123), [148](#_page148), [149](#_page149)

Ливанов, Борис Николаевич — [422](#_page422)

Лилина, Мария Петровна — [422](#_page422), [579](#_page579), [582](#_page582)

Лиль, Роже де — [513](#_page513)

Линдер, Макс — [124](#_page124)

Лисенко, Лев — [140](#_page140)

Лисицкий, Эль (Лазарь Маркович) — [312](#_page312)

Лист, Ференц — [10](#_page010), [20](#_page020), [77](#_page077), [89](#_page089), [100](#_page100), [277](#_page277), [319](#_page319)

Литвинов, Максим Максимович — [405](#_page405)

Лишин, Михаил Ефимович — [185](#_page185), [231](#_page231), [233](#_page233), [319](#_page319)

Ллойд, Джордж — [222](#_page222)

Логинов, Андрей Васильевич — [32](#_page032)

Логинова, Елена Васильевна — [185](#_page185), [484](#_page484)

Лойтер, Наум Борисович — [120](#_page120), [185](#_page185), [439](#_page439)

Локшина, Хеся Александровна — [185](#_page185)

Ломоносов, Михаил Васильевич — [566](#_page566)

Лужский, Василий Васильевич — [28](#_page028), [29](#_page029)

Луначарский, Анатолий Васильевич — [138](#_page138), [187](#_page187), [253](#_page253), [255](#_page255), [304](#_page304), [311](#_page311), [321](#_page321), [602](#_page602), [603](#_page603)

Лундт, Альфред — [222](#_page222)

Луцикович, Владимир Николаевич — [466](#_page466)

Любимов-Ланской, Евсей Осипович — [229](#_page229)

Люце, Владимир Владимирович — [120](#_page120), [185](#_page185), [207](#_page207), [212](#_page212)

Лядов, Константин Николаевич — [38](#_page038)

Ляндау, Константин — [123](#_page123), [126](#_page126)

Мазини, Анджело — [29](#_page029)

Майоров, Сергей Арсеньевич — [120](#_page120), [322](#_page322)

Мак-Кей, Клод — [192](#_page192)

Максимов В. В. см. [Самусь](#_Tosh0004510)

Малевич, Казимир Северинович — [315](#_page315)

Малютин, Яков Осипович — [164](#_page164)

Мангуби, Лидия Себастьяновна — [140](#_page140)

Мане, Эдуард — [386](#_page386), [465](#_page465)

Мансурова, Цецилия Львовна — [281](#_page281)

Марджанов, Константин Александрович — [6](#_page006), [61](#_page061)

Мариенгоф, Анатолий Борисович — [187](#_page187), [188](#_page188)

Маринетти, Филиппо Томмазо — [124](#_page124), [126](#_page126)

Маркичев, Валентин Иванович — [140](#_page140)

Марков, Павел Александрович — [14](#_page014) – [24](#_page024), [331](#_page331)

Маркс, Карл — [239](#_page239)

Мартинсон, Сергей Александрович — [5](#_page005), [248](#_page248), [328](#_page328), [397](#_page397), [435](#_page435), [447](#_page447), [510](#_page510), [552](#_page552)

Мартине, Марсель — [194](#_page194), [225](#_page225), [232](#_page232), [263](#_page263), [309](#_page309), [310](#_page310), [312](#_page312), [315](#_page315)

Мартынова, Клавдия Ивановна — [509](#_page509)

Маршак, Самуил Яковлевич — [503](#_page503)

Маслацов, Владимир Александрович — [373](#_page373), [433](#_page433)

Масс, Владимир Захарович — [298](#_page298), [307](#_page307)

Матисс, Анри — [246](#_page246)

Матов, Алексей Михайлович — [258](#_page258)

Махалов, — [194](#_page194)

Маяковский, Владимир Владимирович — [12](#_page012), [19](#_page019), [20](#_page020), [77](#_page077), [105](#_page105), [106](#_page106), [119](#_page119), [124](#_page124), [128](#_page128), [145](#_page145), [164](#_page164), [166](#_page166), [168](#_page168), [169](#_page169), [182](#_page182) – [184](#_page184), [188](#_page188), [192](#_page192), [193](#_page193), [195](#_page195), [197](#_page197), [199](#_page199), [207](#_page207), [208](#_page208), [210](#_page210), [221](#_page221), [228](#_page228), [245](#_page245), [252](#_page252), [257](#_page257), [258](#_page258), [261](#_page261), [309](#_page309), [310](#_page310), [312](#_page312), [313](#_page313), [315](#_page315), [353](#_page353) – [355](#_page355), [357](#_page357), [359](#_page359), [362](#_page362), [365](#_page365), [367](#_page367), [371](#_page371), [379](#_page379), [381](#_page381), [383](#_page383), [384](#_page384), [386](#_page386) – [389](#_page389), [395](#_page395), [396](#_page396), [397](#_page397), [413](#_page413), [414](#_page414), [427](#_page427), [459](#_page459), [463](#_page463), [470](#_page470), [478](#_page478), [489](#_page489), [494](#_page494), [516](#_page516), [540](#_page540), [553](#_page553), [571](#_page571), [602](#_page602), [603](#_page603)

Мгебров, Александр Авельевич — [50](#_page050) – [52](#_page052), [55](#_page055), [56](#_page056), [123](#_page123), [134](#_page134), [139](#_page139), [180](#_page180), [208](#_page208)

Мейерхольд (Хольд), Ирина Всеволодовна — [71](#_page071), [96](#_page096), [230](#_page230)

Мейерхольд, Мария Всеволодовна — [71](#_page071), [96](#_page096)

Мейерхольд, Ольга Михайловна — [49](#_page049), [50](#_page050), [70](#_page070), [72](#_page072), [96](#_page096), [97](#_page097), [104](#_page104), [115](#_page115)

Мейерхольд, Татьяна Всеволодовна — [71](#_page071), [96](#_page096)

Мейнартович, курьер — [161](#_page161)

Меллер, Ракель — [222](#_page222)

Менделеев, Дмитрий Иванович — [124](#_page124)

Ментельберг, Вилем — [334](#_page334)

Менухин, Иегуди — [222](#_page222)

Мережковский, Дмитрий Сергеевич — [62](#_page062), [108](#_page108)

Мериме, Проспер — [79](#_page079)

Местечкин, Марк Соломонович — [120](#_page120), [326](#_page326)

Метерлинк, Морис — [8](#_page008), [15](#_page015), [29](#_page029), [32](#_page032) – [34](#_page034), [39](#_page039), [44](#_page044), [81](#_page081), [144](#_page144), [147](#_page147), [249](#_page249), [263](#_page263)

Мехамед, Исаак Давидович — [439](#_page439)

Миклашевский, Константин Михайлович — [60](#_page060), [124](#_page124)

Мильтон, эксцентрик — [258](#_page258)

Мистенгет, Жанна-Мария — [222](#_page222)

Мичурина-Самойлова, Вера Аркадьевна — [544](#_page544)

Мичурин, Геннадий Михайлович — [453](#_page453), [522](#_page522)

Михайловский, Николай Константинович — [29](#_page029)

Мовшенсон, Александр Григорьевич — [140](#_page140)

Моисси, Сандро — [194](#_page194), [258](#_page258), [442](#_page442)

Мокульский, Стефан Стефанович — [334](#_page334)

Мологин, Николай Константинович — [185](#_page185), [225](#_page225), [416](#_page416)

Мольер, Жан-Батист — [9](#_page009), [16](#_page016), [77](#_page077) – [81](#_page081), [101](#_page101), [115](#_page115), [120](#_page120), [147](#_page147), [155](#_page155), [157](#_page157), [159](#_page159), [254](#_page254), [354](#_page354), [461](#_page461), [473](#_page473)

{615} Монтегюс, французский актер — [222](#_page222)

Мопассан, Ги — [548](#_page548), [552](#_page552)

Мордмиллович, Эрих Генрихович — [314](#_page314), [315](#_page315), [364](#_page364), [434](#_page434)

Морозов, Петр Осипович — [138](#_page138), [141](#_page141), [142](#_page142), [143](#_page143), [145](#_page145)

Москалева, Александра Яковлевна — [186](#_page186)

Москвин, Иван Михайлович — [28](#_page028), [30](#_page030), [158](#_page158), [285](#_page285), [287](#_page287), [419](#_page419), [422](#_page422)

Мотль, Феликс — [74](#_page074), [334](#_page334)

Моцарт, Вольфганг Амадей — [79](#_page079), [332](#_page332), [588](#_page588), [594](#_page594)

Мочалов, Павел Степанович — [442](#_page442)

Моэм, Соммерсет — [148](#_page148)

Музиль, Николай Иванович — [28](#_page028)

Муклевич — [404](#_page404)

Муне-Сюлли, Жан — [77](#_page077), [81](#_page081)

Мунт (Голубева), Екатерина Михайловна — [32](#_page032), [35](#_page035), [39](#_page039), [42](#_page042), [43](#_page043), [46](#_page046), [71](#_page071), [83](#_page083), [128](#_page128), [129](#_page129)

Муратова, Елена Павловна — [32](#_page032)

Мусоргский, Модест Петрович — [143](#_page143), [334](#_page334)

Мухин, Михаил Григорьевич — [202](#_page202)

Мэй Лань-фан — [242](#_page242), [258](#_page258), [517](#_page517)

Назимова, Алла Александровна — [222](#_page222)

Назым Хикмет — [8](#_page008), [192](#_page192), [196](#_page196), [236](#_page236) – [245](#_page245)

Нарбекова, Ольга Павловна — [32](#_page032), [44](#_page044)

Некрасова, Мария Федоровна — [292](#_page292)

Нелидов, Анатолий Павлович — [221](#_page221), [300](#_page300)

Никитенко, Александр Васильевич — [242](#_page242)

Николай II – [222](#_page222)

Наполеон — [518](#_page518)

Направник, Эдуард Францевич — [75](#_page075)

Невежин, Петр Михайлович — [16](#_page016), [88](#_page088)

Неволин, Иван Михайлович — [46](#_page046), [66](#_page066)

Нежданова, Антонина Васильевна — [577](#_page577), [584](#_page584)

Немирович-Данченко, Владимир Иванович — [6](#_page006), [8](#_page008), [25](#_page025) – [29](#_page029), [32](#_page032), [34](#_page034), [50](#_page050), [119](#_page119), [218](#_page218), [261](#_page261), [266](#_page266), [281](#_page281), [604](#_page604), [607](#_page607)

Нестеров, Александр Евгеньевич — [187](#_page187)

Никиш, Артур — [334](#_page334)

Никонов, Михаил Степанович — [562](#_page562), [563](#_page563)

Нонкер, В. И. — [50](#_page050)

Нордау, Макс — [37](#_page037)

Нотман (Эпритон), Генрих Федорович — [60](#_page060), [85](#_page085), [91](#_page091), [93](#_page093), [99](#_page099), [120](#_page120), [123](#_page123), [125](#_page125)

Оборин, Лев Николаевич — [251](#_page251), [360](#_page360), [402](#_page402), [464](#_page464), [478](#_page478), [505](#_page505)

Озаровский, Юрий Эрастович — [101](#_page101)

Олеша, Юрий Карлович — [8](#_page008), [11](#_page011), [20](#_page020), [119](#_page119), [252](#_page252), [361](#_page361) – [364](#_page364), [406](#_page406), [411](#_page411), [435](#_page435), [443](#_page443), [500](#_page500), [516](#_page516), [524](#_page524), [571](#_page571), [574](#_page574)

О’Нейл, Юджин — [222](#_page222), [424](#_page424)

Орленев, Павел Николаевич — [301](#_page301)

Орлов, Дмитрий Николаевич — [5](#_page005), [185](#_page185), [232](#_page232), [263](#_page263), [300](#_page300), [319](#_page319)

Орочко, Анна Алексеевна — [287](#_page287)

Осанаи, Каору — [194](#_page194)

Оссовский, Александр Вячеславович — [332](#_page332)

Островский, Александр Николаевич — [9](#_page009), [12](#_page012), [23](#_page023), [26](#_page026), [106](#_page106) – [108](#_page108), [128](#_page128), [144](#_page144), [152](#_page152), [159](#_page159), [196](#_page196), [244](#_page244), [246](#_page246), [266](#_page266), [272](#_page272), [310](#_page310), [330](#_page330), [441](#_page441), [447](#_page447), [460](#_page460), [461](#_page461), [500](#_page500), [544](#_page544)

Островский, Николай Алексеевич — [13](#_page013), [24](#_page024), [248](#_page248), [257](#_page257), [413](#_page413), [535](#_page535), [553](#_page553), [554](#_page554), [563](#_page563)

Остроградский, Федор Дмитриевич — [525](#_page525)

Остужев, Александр Алексеевич — [8](#_page008), [25](#_page025)

Оффенбах, Жан — [465](#_page465)

Охлопков, Николай Павлович — [5](#_page005), [120](#_page120), [187](#_page187), [248](#_page248), [300](#_page300), [319](#_page319), [321](#_page321), [322](#_page322), [417](#_page417), [429](#_page429), [433](#_page433), [604](#_page604)

Павлов, Иван Петрович — [443](#_page443), [541](#_page541)

Павлова, Клавдия — [95](#_page095)

Панчехин, Николай Дмитриевич — [581](#_page581)

Паппе, Анатолий Георгиевич — [480](#_page480)

Парнах, Валентин Яковлевич — [124](#_page124), [358](#_page358)

Пастернак, Борис Леонидович — [566](#_page566)

Патцук, Ф. Н. — [141](#_page141)

Певцов, Илларион Николаевич — [32](#_page032)

Пельциг, архитектор — [571](#_page571)

Перре, Огюст — [572](#_page572)

Петров, Анатолий Алексеевич — [141](#_page141), [142](#_page142)

Петров, Николай Васильевич — [8](#_page008), [10](#_page010), [111](#_page111), [112](#_page112), [154](#_page154) – [163](#_page163), [601](#_page601)

Петрова, М. — [32](#_page032), [98](#_page098), [123](#_page123)

Петров-Водкин, Кузьма Сергеевич — [142](#_page142), [143](#_page143)

Петровская, Вера — [145](#_page145)

Петровский, Андрей Павлович — [111](#_page111), [300](#_page300)

Пехов, В. С. — [426](#_page426)

Пикассо, Пабло — [357](#_page357), [358](#_page358), [501](#_page501)

Пименов, В. — [145](#_page145)

Пинеро, Артур — [159](#_page159)

Пиранделло, Луиджи — [222](#_page222)

Писаревский, Александр — [123](#_page123), [125](#_page125), [127](#_page127), [136](#_page136)

Пискатор, Эрвин — [5](#_page005), [572](#_page572)

Платон — [479](#_page479)

Плевицкая, Надежда Васильевна — [222](#_page222)

Плеханов, Георгий Валентинович — [29](#_page029)

Плучек, Валентин Николаевич; — [5](#_page005), [120](#_page120), [248](#_page248), [322](#_page322)

{616} По, Эдгар — [362](#_page362)

Подгаецкий, Михаил Григорьевич — [310](#_page310), [352](#_page352), [355](#_page355), [356](#_page356)

Подгорный, Владимир Афанасьевич — [32](#_page032), [46](#_page046), [49](#_page049)

Позднев, Аркадий И. — [232](#_page232)

Поллак — [118](#_page118)

Понте, Лоренцо — [78](#_page078)

Поплавский, Николай Александрович — [468](#_page468)

Попов, Алексей Дмитриевич — [287](#_page287)

Попов, Гавриил Николаевич — [258](#_page258)

Попов, Николай Николаевич — [298](#_page298)

Попова, Любовь Сергеевна — [222](#_page222), [461](#_page461)

Поссарт, Эрнст — [264](#_page264), [301](#_page301)

Потапенко, Игнатий Николаевич — [16](#_page016)

Потоцкая, Мария Александровна — [48](#_page048)

Почиталов, Василий Васильевич — [387](#_page387), [391](#_page391) – [393](#_page393)

Правосудович, Татьяна Михайловна — [140](#_page140)

Преображенская, Ольга Ивановна — [32](#_page032), [36](#_page036)

Приселков, Александр Васильевич — [140](#_page140)

Прокофьев, Сергей Сергеевич — [77](#_page077), [119](#_page119), [427](#_page427), [478](#_page478), [524](#_page524), [582](#_page582), [588](#_page588), [607](#_page607)

Пронин, Борис Константинович — [31](#_page031) – [35](#_page035), [50](#_page050), [57](#_page057), [106](#_page106)

Протазанов, Яков Александрович — [204](#_page204)

Пушкин, Александр Сергеевич — [9](#_page009), [13](#_page013), [79](#_page079), [80](#_page080), [82](#_page082), [101](#_page101), [108](#_page108), [110](#_page110), [128](#_page128), [152](#_page152), [165](#_page165), [239](#_page239), [244](#_page244), [259](#_page259), [279](#_page279), [280](#_page280), [286](#_page286), [309](#_page309), [334](#_page334), [342](#_page342), [348](#_page348), [351](#_page351), [359](#_page359), [422](#_page422), [426](#_page426), [427](#_page427), [471](#_page471), [472](#_page472), [477](#_page477), [478](#_page478), [491](#_page491), [492](#_page492), [496](#_page496), [498](#_page498), [520](#_page520), [544](#_page544), [548](#_page548)

Пшибышевский, Станислав — [81](#_page081)

Пырьев, Иван Александрович — [120](#_page120)

Пяст, Владимир Алексеевич — [50](#_page050), [54](#_page054), [491](#_page491)

Рабинович, Исаак Моисеевич — [397](#_page397)

Равенских, Борис Иванович — [5](#_page005), [120](#_page120), [248](#_page248)

Радлов, Сергей, Эрнестович — [120](#_page120), [123](#_page123), [126](#_page126), [127](#_page127), [138](#_page138), [143](#_page143), [165](#_page165), [166](#_page166), [167](#_page167), [530](#_page530)

Райх, Зинаида Николаевна — [148](#_page148), [155](#_page155), [156](#_page156), [166](#_page166), [167](#_page167), [177](#_page177), [185](#_page185), [206](#_page206), [311](#_page311), [321](#_page321), [360](#_page360), [362](#_page362), [388](#_page388), [392](#_page392), [399](#_page399) – [402](#_page402), [405](#_page405) – [411](#_page411), [413](#_page413), [416](#_page416), [428](#_page428), [433](#_page433), [436](#_page436), [438](#_page438), [439](#_page439), [448](#_page448) – [451](#_page451), [468](#_page468), [469](#_page469), [477](#_page477), [497](#_page497), [500](#_page500), [505](#_page505), [507](#_page507), [509](#_page509), [524](#_page524) – [527](#_page527), [531](#_page531), [541](#_page541), [542](#_page542), [555](#_page555), [556](#_page556), [558](#_page558), [559](#_page559), [561](#_page561), [563](#_page563), [565](#_page565), [567](#_page567), [569](#_page569), [606](#_page606)

Ракитин, Юрий Львович — [32](#_page032)

Рамо, Жан-Филипп — [81](#_page081)

Раппопорт, Виктор Романович — [138](#_page138)

Раугул, Рудольф Давыдович — [140](#_page140)

Рафаэль, Санти — [566](#_page566)

Рачковская, Варвара Адамовна — [147](#_page147)

Рашевская, Наталья Сергеевна — [93](#_page093), [123](#_page123)

Рейнгардт, Макс — [6](#_page006), [222](#_page222), [501](#_page501), [571](#_page571)

Рейнеке-Незлобин — [59](#_page059)

Реми (Ремизов), Николай Владимирович — [31](#_page031)

Рембрандт, Харменс ван Рейн — [385](#_page385)

Ремизов, Алексей Михайлович — [46](#_page046)

Ремизова, Варвара Федоровна — [321](#_page321), [435](#_page435), [473](#_page473), [475](#_page475), [513](#_page513)

Ренуар, Огюст — [359](#_page359), [360](#_page360), [386](#_page386), [434](#_page434), [465](#_page465)

Репмап, Владимир Эмильевич — [32](#_page032)

Репнин, Петр Петрович — [140](#_page140), [254](#_page254)

Ривера, Диего — [194](#_page194)

Римский-Корсаков, Николай Андреевич — [337](#_page337)

Рин-Тин-Топ — [222](#_page222)

Родд, Войланд — [524](#_page524), [525](#_page525)

Родченко, Александр Михайлович — [312](#_page312)

Роксанова, Мария Любомировна — [28](#_page028)

Роом, Абрам Матвеевич — [298](#_page298), [304](#_page304)

Ропс, Фелисьен — [393](#_page393)

Россас‑и‑Флоренс — [222](#_page222)

Росси, Эрнесто — [301](#_page301)

Россов, Николай Петрович — [566](#_page566)

Ростова, Наталья Владимировна — [107](#_page107)

Ростоцкий, Болеслав Иосифович — [428](#_page428)

Ротов, Константин Павлович — [372](#_page372)

Рошаль, Григорий Львович — [120](#_page120), [226](#_page226)

Рощина-Инсарова, Екатерина Николаевна — [102](#_page102), [107](#_page107), [159](#_page159)

Рубин, Абрам Ильич — [120](#_page120)

Рубинштейн, Ида Львовна — [213](#_page213), [219](#_page219), [352](#_page352)

Румянцев, Павел Иванович — [10](#_page010), [13](#_page013), [423](#_page423), [581](#_page581), [587](#_page587), [590](#_page590) – [600](#_page600)

Русинова, Нина Павловна — [286](#_page286)

Русьева, актриса — [39](#_page039)

Рутковская, Бронислава Ивановна — [211](#_page211), [221](#_page221), [300](#_page300), [302](#_page302)

Рыков, Александр Викторович — [84](#_page084), [89](#_page089), [91](#_page091)

Рышков, Виктор Александрович — [16](#_page016), [78](#_page078)

Рядановский, Иван Александрович — [141](#_page141), [142](#_page142)

Саблин, Владимир Михайлович — [32](#_page032)

Савельев, Иван Яковлевич — [233](#_page233)

Савина, Мария Гавриловна — [101](#_page101), [103](#_page103), [115](#_page115)

Савицкая, Маргарита Георгиевна — [25](#_page025), [27](#_page027), [28](#_page028)

Садовская, Ольга Осиповна — [107](#_page107)

Садовский, Михаил Михайлович — [12](#_page012), [504](#_page504) – [528](#_page528)

Садовский, Михаил Провыч — [29](#_page029)

Садовский, Пров Михайлович — [520](#_page520), [521](#_page521)

Сальвини, Томмазо — [258](#_page258), [295](#_page295)

Сальников, А. Н. — [142](#_page142)

{617} Самойлович, Евгений Валерианович — [5](#_page005), [509](#_page509), [536](#_page536), [537](#_page537), [549](#_page549) – [551](#_page551), [553](#_page553), [554](#_page554)

Самосуд, Самуил Абрамович — [343](#_page343)

Самусь (Максимов), Владимир Васильевич — [32](#_page032)

Сания, Александр Акимович — [28](#_page028), [29](#_page029), [30](#_page030), [545](#_page545)

Сапунов, Николай Николаевич — [32](#_page032) – [34](#_page034), [38](#_page038), [39](#_page039), [41](#_page041), [50](#_page050), [53](#_page053), [57](#_page057), [97](#_page097), [119](#_page119), [222](#_page222)

Сахновский, Василий Григорьевич — [416](#_page416), [420](#_page420), [421](#_page421)

Сафонов, Василий Ильич — [97](#_page097)

Сафонова, Елизавета Владимировна — [32](#_page032)

Сац, Илья Александрович — [33](#_page033)

Свердлин, Лев Наумович — [5](#_page005), [11](#_page011), [187](#_page187), [248](#_page248), [327](#_page327), [379](#_page379), [433](#_page433), [452](#_page452) – [458](#_page458), [491](#_page491) – [493](#_page493), [510](#_page510), [537](#_page537), [541](#_page541), [546](#_page546), [551](#_page551)

Светлов, Михаил Аркадьевич — [524](#_page524)

Светлов, Николай Владимирович — [28](#_page028)

Сейфуллина, Лидия Николаевна — [12](#_page012), [413](#_page413), [491](#_page491), [524](#_page524), [529](#_page529), [565](#_page565), [584](#_page584)

Секи Сано — [120](#_page120)

Сельвинский, Илья Львович — [11](#_page011), [20](#_page020), [208](#_page208), [387](#_page387) – [396](#_page396), [441](#_page441), [442](#_page442), [574](#_page574)

Семашко, Николай Александрович — [187](#_page187), [463](#_page463)

Семенов, Борис Александрович — [292](#_page292)

Сервантес де Сааведра, Мигель — [51](#_page051), [74](#_page074), [90](#_page090), [91](#_page091), [92](#_page092), [144](#_page144)

Сергеев, актер — [59](#_page059)

Серебряникова, Наталья Ивановна — [186](#_page186), [368](#_page368), [370](#_page370), [433](#_page433), [476](#_page476)

Серов, Валентин Александрович — [220](#_page220)

Сибиряк, Николай Васильевич — [319](#_page319), [380](#_page380), [433](#_page433), [497](#_page497)

Сизов, Николай Иванович — [292](#_page292)

Сикейрос, Давид Альфаро — [194](#_page194)

Симов, Виктор Андреевич — [419](#_page419), [421](#_page421)

Симонов, Рубен Николаевич — [291](#_page291) – [296](#_page296)

Синицын, Владимир Андреевич — [221](#_page221)

Синклер, Эптон — [352](#_page352), [356](#_page356)

Сканка, Ингольф — [330](#_page330)

Скриб, Опостен-Эжен — [395](#_page395)

Скрябин, Александр Николаевич — [58](#_page058), [73](#_page073), [97](#_page097), [119](#_page119), [124](#_page124), [125](#_page125), [280](#_page280), [359](#_page359), [387](#_page387), [505](#_page505)

Словцова, Евгения Борисовна — [140](#_page140)

Смеляков, Ярослав Васильевич — [478](#_page478)

Смирнов, Алексей Максимович — [85](#_page085), [86](#_page086), [91](#_page091) – [94](#_page094), [96](#_page096), [101](#_page101), [102](#_page102), [113](#_page113), [120](#_page120), [123](#_page123)

Смирнова, Александра Васильевна — [8](#_page008), [9](#_page009), [84](#_page084) – [113](#_page113), [123](#_page123)

Смолич, Николай Васильевич — [160](#_page160)

Снежницкий, Лев Дмитриевич — [13](#_page013), [529](#_page529) – [569](#_page569)

Собинов, Леонид Витальевич — [29](#_page029), [189](#_page189), [334](#_page334)

Соколова, Зинаида Сергеевна — [580](#_page580), [586](#_page586)

Соловьев, Владимир Николаевич — [50](#_page050), [52](#_page052), [57](#_page057) – [60](#_page060), [84](#_page084), [90](#_page090) – [92](#_page092), [94](#_page094), [106](#_page106), [109](#_page109), [120](#_page120) – [123](#_page123), [125](#_page125), [126](#_page126), [128](#_page128), [129](#_page129), [136](#_page136), [138](#_page138), [155](#_page155), [156](#_page156), [334](#_page334)

Сологуб, Федор Кузьмич — [15](#_page015), [45](#_page045), [46](#_page046), [66](#_page066), [147](#_page147), [159](#_page159), [173](#_page173)

Сорокин, И. — [373](#_page373)

Софокл — [58](#_page058)

Софроницкий, Владимир Владимирович — [252](#_page252), [478](#_page478), [505](#_page505), [509](#_page509)

Софронов, Василий Яковлевич — [168](#_page168)

Станиславский, Константин Сергеевич — [6](#_page006) – [8](#_page008), [10](#_page010), [15](#_page015), [18](#_page018), [24](#_page024), [25](#_page025), [27](#_page027) – [29](#_page029), [31](#_page031), [32](#_page032), [34](#_page034), [75](#_page075), [82](#_page082), [101](#_page101), [119](#_page119), [128](#_page128), [146](#_page146), [158](#_page158), [200](#_page200), [213](#_page213), [222](#_page222) – [224](#_page224), [229](#_page229), [237](#_page237), [240](#_page240), [247](#_page247), [248](#_page248), [251](#_page251), [257](#_page257), [258](#_page258) – [261](#_page261), [265](#_page265), [273](#_page273), [278](#_page278), [281](#_page281), [282](#_page282), [290](#_page290), [301](#_page301), [324](#_page324), [331](#_page331), [359](#_page359), [360](#_page360), [365](#_page365), [416](#_page416) – [427](#_page427), [429](#_page429) – [431](#_page431), [453](#_page453), [461](#_page461), [486](#_page486), [493](#_page493), [499](#_page499), [501](#_page501), [515](#_page515), [517](#_page517), [535](#_page535), [544](#_page544), [567](#_page567), [568](#_page568), [579](#_page579) – [584](#_page584), [586](#_page586) – [600](#_page600), [605](#_page605) – [609](#_page609)

Станицын, Виктор Яковлевич — [422](#_page422)

Старк (Зигфрид), Эдуард Александрович — [128](#_page128)

Старковский, Петр Иванович — [300](#_page300), [374](#_page374), [455](#_page455), [476](#_page476), [525](#_page525), [526](#_page526)

Стенберг, Владимир Августович — [563](#_page563)

Степанова, Варвара Федоровна — [318](#_page318), [319](#_page319)

Стравинская, Инна Александровна — [159](#_page159)

Стриндберг, Йухан Август — [50](#_page050), [53](#_page053), [54](#_page054), [56](#_page056)

Струйский, Петр Петрович — [515](#_page515)

Суворова, Нина Григорьевна — [370](#_page370)

Студенцов, Евгений Павлович — [59](#_page059), [115](#_page115), [123](#_page123)

Судейкин, Сергей Юрьевич — [32](#_page032) – [34](#_page034), [38](#_page038), [67](#_page067), [97](#_page097), [119](#_page119)

Сулержицкий, Леопольд Антонович — [29](#_page029), [247](#_page247), [424](#_page424)

Суханова, Мария Федоровна — [231](#_page231), [254](#_page254), [266](#_page266), [432](#_page432) – [440](#_page440)

Сухово-Кобылин, Александр Васильевич — [23](#_page023), [108](#_page108), [113](#_page113), [128](#_page128), [152](#_page152), [189](#_page189), [310](#_page310), [313](#_page313), [318](#_page318), [372](#_page372), [395](#_page395)

Сухомлинов, Владимир Александрович — [222](#_page222)

Таиров, Александр Яковлевич — [39](#_page039), [109](#_page109), [229](#_page229), [237](#_page237), [240](#_page240), [255](#_page255), [354](#_page354), [355](#_page355), [365](#_page365), [601](#_page601)

Тальма, Франсуа-Жозеф — [359](#_page359)

Таманьо, Франческо — [29](#_page029)

Тарханов, Михаил Михайлович — [419](#_page419), [422](#_page422)

Татлин, Владимир Евграфович — [571](#_page571)

Тверской (Кузьмин-Караваев), Константин Константинович — [59](#_page059), [60](#_page060), [120](#_page120), [123](#_page123), [136](#_page136)

Телешева, Елизавета Сергеевна — [416](#_page416)

{618} Теляковский, Владимир Аркадьевич — [58](#_page058), [71](#_page071), [78](#_page078), [163](#_page163)

Темерин, Алексей Алексеевич — [185](#_page185), [205](#_page205), [370](#_page370)

Терентьев, Игорь Герасимович — [319](#_page319)

Терешкович, Максим Абрамович — [120](#_page120), [231](#_page231), [263](#_page263), [300](#_page300)

Тиме, Елизавета Ивановна — [59](#_page059), [115](#_page115), [123](#_page123), [127](#_page127), [146](#_page146) – [153](#_page153), [164](#_page164)

Тирсо де Молина — [79](#_page079)

Толлер, Эрнст — [194](#_page194), Толстой, Алексей Константинович — [26](#_page026)

Толстой, Лев Николаевич — [29](#_page029), [72](#_page072), [81](#_page081), [128](#_page128), [358](#_page358), [482](#_page482)

Топчанов, Иосиф Моисеевич — [281](#_page281)

Томашевский, Борис Викторович — [478](#_page478)

Топорков, Василий Осипович — [419](#_page419), [422](#_page422)

Трайнин, Илья Павлович — [307](#_page307)

Трауберг, Леон Захарович — [601](#_page601)

Трахтенберг, Валентин Артурович — [35](#_page035), [78](#_page078)

Тредуэлл, Софи — [362](#_page362)

Третьяков, Сергей Михайлович — [20](#_page020), [192](#_page192) – [196](#_page196), [225](#_page225), [232](#_page232), [233](#_page233), [240](#_page240), [263](#_page263), [309](#_page309), [310](#_page310), [312](#_page312), [315](#_page315), [433](#_page433)

Трусевич, А. Я. — [123](#_page123), [126](#_page126)

Турек, В. — [168](#_page168)

Тяпкина, Елена Алексеевна — [248](#_page248), [434](#_page434), [510](#_page510)

Уайльд, Оскар — [104](#_page104), [144](#_page144), [320](#_page320), [462](#_page462), [478](#_page478), [556](#_page556), [585](#_page585)

Ульянов, Николай Павлович — [32](#_page032), [581](#_page581), [595](#_page595)

Уралов, Илья Матвеевич — [108](#_page108)

Урбанович, Павел Васильевич — [120](#_page120), [230](#_page230)

Унгерн, Родольф Адольфович — [44](#_page044), [46](#_page046), [47](#_page047), [49](#_page049)

Урицкий, Моисей Соломонович — [138](#_page138)

Успенский, Владимир Иванович — [298](#_page298)

Успенский, Николай Васильевич — [360](#_page360)

Уточкин, Сергей Исаевич — [222](#_page222)

Фадеев, Александр Александрович — [359](#_page359)

Фадеев, Сергей Семенович — [533](#_page533) – [535](#_page535)

Файко, Алексей Михайлович — [8](#_page008), [11](#_page011), [20](#_page020), [256](#_page256), [276](#_page276), [297](#_page297) – [308](#_page308), [310](#_page310), [319](#_page319), [320](#_page320), [494](#_page494)

Февральский, Александр Вильямович — [8](#_page008), [12](#_page012), [179](#_page179) – [206](#_page206), [307](#_page307)

Федоров, Василий Федорович — [5](#_page005), [120](#_page120), [185](#_page185), [228](#_page228), [246](#_page246), [322](#_page322)

Федотов, Павел Андреевич — [434](#_page434)

Федотова, Гликерия Николаевна — [28](#_page028)

Фенин, Лев Александрович — [173](#_page173), [539](#_page539)

Фербенкс, Дуглас — [222](#_page222)

Феона, Алексей Николаевич — [39](#_page039)

Фердинандов, Борис Алексеевич — [229](#_page229) – [230](#_page230)

Фетисова, К. А. — [123](#_page123)

Фидий — [73](#_page073)

Филиппова, Екатерина Александровна — [36](#_page036)

Философов, Дмитрий Владимирович — [62](#_page062)

Флобер, Густав — [501](#_page501)

Флягин, Борис Иосифович — [582](#_page582)

Фокин, Михаил Михайлович — [222](#_page222)

Фомин, Александр Афанасьевич — [145](#_page145)

Фонтенн, Линн — [222](#_page222)

Фореггер, Николай Михайлович — [196](#_page196), [298](#_page298)

Фрадкина, Елена Михайловна — [407](#_page407), [409](#_page409)

Фредерикс, Владимир Борисович — [78](#_page078)

Фугенфорова, Раиса — [123](#_page123)

Хардт, Эрнст — [154](#_page154), [159](#_page159)

Хенкин, Владимир Яковлевич — [460](#_page460)

Хмелев, Николай Павлович — [120](#_page120), [252](#_page252)

Ходотов, Николай Николаевич — [107](#_page107)

Хохлов, Александр Евгеньевич — [29](#_page029)

Храковский, Владимир Львович — [179](#_page179)

Царев, Михаил Иванович — [5](#_page005), [242](#_page242), [468](#_page468) – [470](#_page470), [514](#_page514), [525](#_page525), [526](#_page526), [536](#_page536), [555](#_page555)

Цветаева, А. — [123](#_page123), [126](#_page126)

Цесарец, Август — [192](#_page192)

Цетнерович, Павел Владиславович — [120](#_page120), [186](#_page186), [187](#_page187)

Чайковский, Петр Ильич — [332](#_page332), [342](#_page342) – [345](#_page345), [351](#_page351), [422](#_page422), [464](#_page464), [607](#_page607)

Чаплин, Чарлз — [222](#_page222), [251](#_page251), [258](#_page258), [331](#_page331), [461](#_page461)

Чекан, Виктория Владимировна — [51](#_page051), [52](#_page052), [55](#_page055), [56](#_page056), [123](#_page123)

Чернышевский, Николай Гаврилович — [29](#_page029), [273](#_page273)

Чернявский, Борис Юрьевич — [581](#_page581)

Чехов, Антон Павлович — [8](#_page008), [27](#_page027), [29](#_page029), [73](#_page073), [77](#_page077), [359](#_page359), [442](#_page442), [449](#_page449), [464](#_page464), [468](#_page468), [470](#_page470), [478](#_page478), [480](#_page480) – [482](#_page482), [485](#_page485), [487](#_page487), [495](#_page495), [496](#_page496), [499](#_page499), [568](#_page568)

Чехов, Михаил Александрович — [222](#_page222), [251](#_page251), [258](#_page258)

Чистяков, Павел Петрович — [103](#_page103)

Чичагов, Константин Дмитриевич — [142](#_page142)

Чичканов, П. — [140](#_page140), [144](#_page144)

Чкалов, Валерий Павлович — [506](#_page506)

Чулков, Георгий Иванович — [32](#_page032), [34](#_page034), [39](#_page039)

Чупятов, Леонид Терентьевич — [332](#_page332), [344](#_page344), [345](#_page345)

Чушкин, Николай Николаевич — [10](#_page010), [415](#_page415) – [431](#_page431)

Шабад, Агнесса Марковна — [485](#_page485)

Шадурский, А. — [168](#_page168)

Шалимов, Николай Георгиевич — [188](#_page188)

Шаляпин, Федор Иванович — [29](#_page029), [75](#_page075), [76](#_page076), [196](#_page196), [22](#_page022), [334](#_page334), [494](#_page494), [522](#_page522), [566](#_page566), [571](#_page571), [586](#_page586)

{619} Шарапова, Клавдия Ивановна — [123](#_page123), [134](#_page134), [136](#_page136)

Шаров, актер — [39](#_page039)

Шаровьева, Мария Константиновна — [108](#_page108)

Швейцер, Владимир Захарович — [305](#_page305)

Шебалин, Виссарион Яковлевич — [446](#_page446), [456](#_page456), [473](#_page473), [478](#_page478), [505](#_page505), [513](#_page513), [525](#_page525)

Шекспир, Уильям — [48](#_page048), [60](#_page060), [70](#_page070), [210](#_page210), [227](#_page227), [242](#_page242), [245](#_page245), [277](#_page277), [413](#_page413), [426](#_page426), [427](#_page427), [438](#_page438), [455](#_page455), [498](#_page498), [500](#_page500), [571](#_page571)

Шенье, Андре — [359](#_page359)

Шестаков, Виктор Алексеевич — [119](#_page119), [252](#_page252), [298](#_page298), [480](#_page480)

Шилингер, Ольга — [228](#_page228)

Шиллер, Иоганн Фридрих — [34](#_page034)

Шиловская, Евгения Викторовна — [32](#_page032)

Шихматов, Леонид Моисеевич — [292](#_page292)

Шлепянов, Илья Юльевич — [120](#_page120), [186](#_page186), [187](#_page187), [188](#_page188), [225](#_page225), [232](#_page232), [233](#_page233), [250](#_page250), [266](#_page266) – [269](#_page269), [309](#_page309), [320](#_page320), [325](#_page325), [352](#_page352)

Шмеллинг, боксер — [222](#_page222)

Шницлер, Артур — [106](#_page106), [159](#_page159)

Шопен, Фредерик — [20](#_page020), [86](#_page086), [277](#_page277), [319](#_page319), [320](#_page320)

Шорин, Александр Арсентьевич — [476](#_page476)

Шостакович, Дмитрий Дмитриевич — [77](#_page077), [119](#_page119), [199](#_page199), [200](#_page200), [252](#_page252), [368](#_page368), [378](#_page378), [385](#_page385), [428](#_page428), [429](#_page429), [478](#_page478), [480](#_page480), [502](#_page502), [582](#_page582), [588](#_page588)

Шоу, Бернард — [56](#_page056), [69](#_page069), [102](#_page102), [219](#_page219), [220](#_page220), [222](#_page222), [298](#_page298)

Штраус, Рихард — [159](#_page159)

Штраух, Максим Максимович — [5](#_page005), [434](#_page434), [510](#_page510)

Шуберт, Франц — [77](#_page077), [566](#_page566)

Шульгина, Ольга Владимировна — [531](#_page531)

Шульпин, Николай — [92](#_page092), [99](#_page099), [123](#_page123)

Шухаев, Василий Иванович — [124](#_page124)

Шухмин, Борис Митрофанович — [292](#_page292)

Шухмина, Татьяна Митрофановна — [292](#_page292)

Щеголев, О. В. — [142](#_page142)

Щепкин, Михаил Семенович — [442](#_page442)

Щербаков, Николай — [85](#_page085), [103](#_page103), [123](#_page123)

Щукин, Борис Васильевич — [281](#_page281), [288](#_page288), [291](#_page291) – [296](#_page296), [530](#_page530), [531](#_page531)

Эйзенштейн, Сергей Михайлович — [5](#_page005), [8](#_page008), [13](#_page013), [120](#_page120), [185](#_page185), [188](#_page188), [196](#_page196), [211](#_page211), [212](#_page212), [218](#_page218) – [224](#_page224), [228](#_page228), [241](#_page241), [319](#_page319), [359](#_page359), [399](#_page399), [413](#_page413), [414](#_page414), [460](#_page460), [461](#_page461), [479](#_page479), [525](#_page525)

Экк, Николай Владимирович — [5](#_page005), [120](#_page120), [185](#_page185), [239](#_page239), [267](#_page267)

Элюар, Поль — [358](#_page358)

Энгельс, Фридрих — [239](#_page239)

Энгр, Жан-Огюст-Доменик — [562](#_page562)

Эрберг (Сюннерберг), Константин Александрович — [124](#_page124)

Эрбштейн, Борис Михайлович — [140](#_page140), [144](#_page144)

Эрдман, Борис Робертович — [230](#_page230), [291](#_page291), [292](#_page292)

Эрдман, Николай Робертович — [12](#_page012), [20](#_page020), [21](#_page021), [117](#_page117), [230](#_page230), [252](#_page252), [291](#_page291), [310](#_page310), [311](#_page311), [320](#_page320), [409](#_page409), [410](#_page410)

Эренбург, Илья Григорьевич — [8](#_page008), [192](#_page192), [274](#_page274), [310](#_page310), [352](#_page352) – [360](#_page360), [571](#_page571)

Эртугрул, Мухсин — [194](#_page194), [238](#_page238)

Юдин, Сергей Сергеевич — [506](#_page506)

Южин, Александр Иванович — [25](#_page025), [29](#_page029), [195](#_page195)

Юрьев, Юрий Михайлович — [81](#_page081), [110](#_page110), [111](#_page111), [115](#_page115), [124](#_page124), [147](#_page147), [152](#_page152), [164](#_page164), [495](#_page495), [584](#_page584)

Юткевич, Сергей Иосифович — [5](#_page005), [13](#_page013), [120](#_page120), [185](#_page185), [207](#_page207) – [218](#_page218), [228](#_page228), [601](#_page601)

Юшкевич, Семен Соломонович — [38](#_page038)

Яблочкина, Александра Александровна — [29](#_page029)

Яковлев, Кондрат Николаевич — [301](#_page301)

Яковлев, Николай Капитонович — [28](#_page028), [521](#_page521)

Яковлев, Яков Аркадьевич — [440](#_page440)

Якулов, Георгий Богданович — [187](#_page187), [194](#_page194)

Якунина, Елизавета Петровна — [140](#_page140)

Ярославский, Емельян Михайлович — [405](#_page405)

Ярцев, Петр Михайлович — [37](#_page037), [38](#_page038)

Яхонтов, Владимир Николаевич — [252](#_page252), [320](#_page320)

1. «Новый зритель», 1924, № 18. [↑](#footnote-ref-2)
2. «Театр», 1957, № 3, стр. 124. [↑](#footnote-ref-3)
3. «Литературное наследство», т. 68. «Чехов», Изд‑во АН СССР, М., 1960, стр. 442. [↑](#footnote-ref-4)
4. Неопубликованные заметки В. Э. Мейерхольда (ЦГАЛИ). [↑](#footnote-ref-5)
5. Кроме перечисленных в студии занимались: Инская, Петрова, Сафонова, Нарбекова, Логинов, Александровский, Леонтьев, Канин, Ракитин, Бецкий, Самусь (Максимов), Певцов, Костромской, Зонов и другие. Режиссеры: Мейерхольд, Бурджалов, Репман. Помощники режиссера: Пронин, В. Подгорный. Художники: Гольст, Сапунов, Судейкин, Денисов, Ульянов. [↑](#footnote-ref-6)
6. Летом 1898 года в Пушкине готовился к открытию своего первого сезона Московский Художественно-общедоступный театр, организованный К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко. Там репетировались «Царь Федор Иоаннович», «Чайка» и др. [↑](#footnote-ref-7)
7. Товарищество Новой драмы. [↑](#footnote-ref-8)
8. Театр-студия на Поварской. [↑](#footnote-ref-9)
9. Роли в первой пьесе распределились так: Коломбина — Русьева, Пьеро — Мейерхольд, Арлекин — Голубев. Первая пара влюбленных — Мунт и Таиров. Вторая пара влюбленных — Веригина и Бецкий. Третья пара влюбленных — Волохова и Горенский. Мистики — Гибшман, Лебединский, Жабровский, Захаров. Председатель — Грузинский. Паяц — Шаров. Автор — Феона. [↑](#footnote-ref-10)
10. Труппа состояла из следующих лиц: главный режиссер (и актер) Мейерхольд, второй режиссер Унгерн. Актеры: Аркадьев, Голубев, Давидовский, Гибшман. Зонов. Подгорный, Неволин, Актрисы: Будкевич, Блок, Волохова, Веригина, Корвин, Мунт. Репертуар: «Электра» Гофмансталя, «Жизнь Человека» Андреева, «Победа смерти» Сологуба, «Заложница Карла Великого» Гауптмана, «У врат царства» Гамсуна. «Строитель Сольнес» Ибсена, «Дух земли» Ведекинда, «Балаганчик» Блока. Литературное отделение. Вечер танца Ады Корвин. [↑](#footnote-ref-11)
11. Зигфрид Вагнер — дирижер Байрейтского театра. [↑](#footnote-ref-12)
12. Впоследствии Мейерхольд в своей системе биомеханики называет это «отказом». [↑](#footnote-ref-13)
13. Тогда это было ново. Ныне блестящие образцы такой игры мы видели во время гастролей китайского театра. [↑](#footnote-ref-14)
14. Речь шла о драматургах времен первой мировой войны. [↑](#footnote-ref-15)
15. Письмо О. М. Мунт от 26 февраля 1906 г. — Н. Волков, Мейерхольд, т. 1, стр. 231. [↑](#footnote-ref-16)
16. С 1913 года в «ядро» входили: Алексей Бонди, Наталия Бонди (Наврозова), Н. Бочарникова, Алексей Грипич, Н. Земятчинская, Л. Ильяшенко (Бугаева), Ада Корвин (Алексеева), А. Кулябко-Корецкая, К. Ляндау, Генрих Нотман (Энритон), М. Петрова. А. Писаревский, Сергей Радлов, А. Трусевич, К. Шарабова (называю тех, кого помню). Позднее вошли: Н. Елагин, Н. Листова, Алексей Смирнов, А. Смирнова, Р. Фугенфорова, А. Цветаева, Н. Шульгин, Н. Щербаков и другие. [↑](#footnote-ref-17)
17. В составе старшей группы были: Л. Д. Блок (Басаргина), В. П. Веригина, Л. С. Вивьен, Анна Гейнц, К. Э. Гибшман, А. А. Голубев, А. П. Есипович, В. Н. Клепинина, А. Г. Крамов, Н. Т. Коваленская, П. И. Лешков, А. А. Мгебров, Н. С. Рашевская, Е. П. Студенцов, К. К. Тверской, Е. И. Тиме, К. А. Фетисова, В. В. Чекан и другие. [↑](#footnote-ref-18)
18. При написании этой главы были использованы устные воспоминания участников блоковского спектакля Н. М. Наврозовой-Бонди и С. М. Бонди. [↑](#footnote-ref-19)
19. Из намеченной программы (она напечатана во «Временнике», вып. I, ноябрь, 1918) было осуществлено: Сценоведение. Режиссура. Театральные приемы (Вс. Э. Мейерхольд). История театра. История театральных представлений. Драматургия (П. О. Морозов). История живописи. История театральной живописи (К. Д. Чичагов). История костюма и грима (В. П. Лачинов). Стиль. (И. А. Рязановский). Театральная живопись (В. А. Альмединген). Театральный наряд и предметы. Грим (Ю. М. Бонди). Рисунок (К. С. Петров-Водкин). Слово на сцене (В. И. Всеволодский-Гернгросс). Музыка в театре (С. М. Бонди). Макет (А. Л. Грипич). Техника сцены (А. А. Петров). Техника декорационной живописи (М. П. Зандин). Техника театрального освещения (О. В. Щеголев). Бутафория (С. А. Евсеев). Окраска тканей (А. Н. Сальников). Не следует удивляться, что в программе курсов не было политических дисциплин. Политическое образование давала сама жизнь. [↑](#footnote-ref-20)
20. Это было записано Мейерхольдом еще в «Темах собеседований» для студи («Любовь к трем апельсинам». Журнал Доктора Дапертутто, 1916, кн. 2 – 3, стр. 145). [↑](#footnote-ref-21)
21. «Схемы к изучению спектакля», где дано тринадцать работ слушателей и послесловие Вс. Э. Мейерхольда, изд. ТЕО Наркомпроса, 1919. [↑](#footnote-ref-22)
22. Работа по «Борису Годунову» со статьями Вс. Э. Мейерхольда, П. О. Морозова. К. Н. Державина, с репродукциями эскизов В. Эрбштейна и планировками П. Чичканова издана ТЕО Наркомпроса, 1919. [↑](#footnote-ref-23)
23. В феврале 1919 года происходили собрания Комиссии по переустройству курсов по плану высшего учебного заведения с включением предметов по драматургии и музыке. Состав комиссии: С. Бонди, Ю. Бонди, А. Грипич, К. Державин, В. Мейерхольд, В. Петровская, В. Пименов, С. Радлов. [↑](#footnote-ref-24)
24. Премьера в Александринском театре 9 октября 1910 г. [↑](#footnote-ref-25)
25. Подобное несоответствие я наблюдал сорок лет спустя в Берлине, в театре «Берлинер ансамбль», основанном Бертольтом Брехтом: режущее противоречие между спектаклем, глубоко современным по общественной направленности и по художественной форме, и обликом зрительного зала театра «Am Schiffbauerdamm», выстроенного в 1892 году, — подражание стилю рококо, с бесчисленными завитушками, выступами, кариатидами и т. п. замысловатыми украшениями, вплоть до ангелочков над сценой. На таком фоне новаторская сущность искусства Брехта, как и некогда искусства Мейерхольда, выступала особенно выпукло. [↑](#footnote-ref-26)
26. В этом театре, существовавшем в первой половине 1922 года, объединилась часть артистов закрытого Театра РСФСР 1‑й (в помещении которого и работал Театр актера) с артистами тоже закрывшегося театра бывш. К. Н. Незлобина. [↑](#footnote-ref-27)
27. Институт был только что образован путем слияния Государственных высших театральных мастерских, руководимых Мейерхольдом, с Государственным институтом музыкальной драмы, к которым присоединилось еще девять полуавтономных мастерских, в том числе и Мастерская № 1 Вс. Мейерхольда (прежняя Вольная мастерская Вс. Мейерхольда при Государственных высших театральных мастерских). [↑](#footnote-ref-28)
28. В середине 1928 года он переехал в новый дом, в Брюсовский переулок. [↑](#footnote-ref-29)
29. До него этого звания были удостоены только М. Н. Ермолова, Ф. И. Шаляпин, В. Н. Давыдов, А. И. Южин, А. К. Глазунов; одновременно с Мейерхольдом — Л. В. Собинов. [↑](#footnote-ref-30)
30. вторую половину дня *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-31)
31. «Голубую рапсодию» *(англ.)*. [↑](#footnote-ref-32)
32. Вторую редакцию спектакля «Горе уму» (1935). [↑](#footnote-ref-33)
33. А. В. Никитенко, Дневники, т. I, Гослитиздат, 1955. [↑](#footnote-ref-34)
34. Открытие такой школы состоялось лишь на второй год деятельности Театра РСФСР 1‑й, как назвал свой театр Мейерхольд. [↑](#footnote-ref-35)
35. Подробно об этом см. в книге: Б. Захава, Мастерство актера и режиссера, «Советская Россия». 1964, стр. 125 – 130. [↑](#footnote-ref-36)
36. Когда я это слушал, я думал: не о «подтексте» ли Станиславского здесь идет речь? Или, может быть, о «втором плане» Вл. И. Немировича-Данченко? Слово же «мысль» я чаще всего слышал из уст Вахтангова, который при этом ссылался на того же Вл. И. Немировича-Данченко. [↑](#footnote-ref-37)
37. Возникает вопрос: нет ли переклички между парадоксальным подходом Мейерхольда и принципом Станиславского: «Хочешь сыграть доброго, ищи, где он злой!» [↑](#footnote-ref-38)
38. «Известия», 1922, 5 мая. [↑](#footnote-ref-39)
39. Музыку к спектаклю «Ревизор» написал М. Ф. Гнесин. Помимо этого были использованы произведения Глинки, Даргомыжского, Варламова и Гурилева. [↑](#footnote-ref-40)
40. «Эс» — означает паузу: произносить про себя. [↑](#footnote-ref-41)
41. Речь идет о войне бедных с богатыми. [↑](#footnote-ref-42)
42. Впоследствии Мейерхольд объяснял нам, что он обобщил сатиру Гоголя и поднял ее до высших слоев тогдашнего петербургского общества. [↑](#footnote-ref-43)
43. Первая пьеса Вс. Вишневского. [↑](#footnote-ref-44)
44. Остальные семь человек уже убиты. [↑](#footnote-ref-45)
45. В спектакле были цифры:

    162.000.000

    — 27

    161.000.973 [↑](#footnote-ref-46)
46. Вишневский собирался написать пьесу на материале своей эпопеи «Война», но впоследствии его планы изменились. [↑](#footnote-ref-47)
47. Е. М. Фрадкина, художник, с которой я много лет вместе работала в театре. [↑](#footnote-ref-48)
48. Архив Вс. Вишневского. Запись С. К. Вишневецкой. [↑](#footnote-ref-49)
49. С. К. Вишневецкая. [↑](#footnote-ref-50)
50. В тексте «Мертвых душ» сказано: «… Ноздрева давно уже вывели; ибо сами даже дамы наконец заметили, что поведение его чересчур становилось скандалезно. Посреди котильона он сел на пол и стал хватать за полы танцующих, что было уже ни на что не похоже, по выражению дам». [↑](#footnote-ref-51)
51. Поговорите с тетенькой и с папенькой *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-52)
52. Об истории с ресторанным медведем вспоминает в своих интересных записках А. Гладков. Но мне кажется, что этот эпизод сохранился в его памяти не совсем точно. [↑](#footnote-ref-53)
53. Восстанавливаю эту беседу по сохранившейся у меня конспективной записи. [↑](#footnote-ref-54)
54. По крайней мере на репетициях я никогда не слышал от него ни ссылок на этот метод, ни требований, которые бы диктовала эта система. Занятия же по биомеханике, хотя и редко, но все же проводились. Их вел не Всеволод Эмильевич, как это было раньше, а его ученик — Зосима Злобин. [↑](#footnote-ref-55)
55. К тому времени я перешел с роли Гастона Рьё на роль Армана Дюваля. [↑](#footnote-ref-56)
56. Стенограммы обсуждений спектакля «Одна жизнь» и производственных совещаний хранятся в ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 867. [↑](#footnote-ref-57)
57. Опера «Семен Котко» Прокофьева была осуществлена на сцене театра уже после смерти Станиславского режиссером С. Г. Бирман в 1939 г. [↑](#footnote-ref-58)
58. ФЭКС — фабрика эксцентризма, основанная осенью 1921 г. в Петрограде, театральная студия крайнего «левого» направления. Организаторами ФЭКСа были Г. Козинцев, Г. Крыжицкий и Л. Трауберг, вскоре к ним примкнули С. Юткевич и А. Каплер. [↑](#footnote-ref-59)
59. На одном из ленинградских диспутов он обозвал своего оппонента «эдаким молодчиком», другого (своего же бывшего ученика) «кумушкой»: «повяжите ему платочек — ни дать, ни взять сваха Островского». Только глубокое уважение к большому Мастеру удерживало от резких ответных реплик… [↑](#footnote-ref-60)
60. Пародию на классический балет он осуществил, как известно, в спектакле «Последний решительный». [↑](#footnote-ref-61)