Звенигородская Н. Э. **Провинциальные сезоны Всеволода Мейерхольда. 1902 – 1905 гг**. М.: УРСС, 2004. 244 с.

Предисловие 5 [Читать](#_Toc282295156)

Глава 1. 1902 год. Москва — Херсон 9 [Читать](#_TOC282295157)

Глава 2. 1902/03 год. Херсон. Николаев. Севастополь

I. Не для провинции затея 20 [Читать](#_Toc282295158)

II. Без малейшей театральности и буффонады 25 [Читать](#_Toc282295160)

III. «Крючок для подцепки зрителя»… 37 [Читать](#_Toc282295161)

IV. Сказки и краски новой драмы 40 [Читать](#_Toc282295162)

V. Не «станиславь» с избытком… 50 [Читать](#_Toc282295163)

VI. «Фокус» против «смертной скуки» 56 [Читать](#_Toc282295164)

VII. Дело в шляпе 59 [Читать](#_Toc282295165)

VIII. На скотобойню за контрамаркой 62 [Читать](#_Toc282295166)

IX. Вместе в поисках идеала 64 [Читать](#_Toc282295167)

X. Первые итоги 70 [Читать](#_Toc282295168)

XI. Бальзам и китайский шелк 73 [Читать](#_Toc282295169)

XII. Херсон — город свободы 74 [Читать](#_Toc282295170)

XIII. У нас есть театр! 77 [Читать](#_Toc282295171)

XIV. На рубеже 80 [Читать](#_Toc282295172)

Примечания 86 [Читать](#_page086)

Глава 3. 1903/04 год. Херсон. Николаев

I. Товарищество новой драмы 93 [Читать](#_Toc282295173)

II. Рискованный путь 94 [Читать](#_Toc282295175)

III. В Херсоне — душно 97 [Читать](#_Toc282295176)

IV. Раскол 99 [Читать](#_Toc282295177)

V. Не из барышей веду предприятие… 103 [Читать](#_Toc282295178)

VI. Капелька крови и Мендельсон 107 [Читать](#_Toc282295179)

VII. В поисках «ясных форм» 109 [Читать](#_Toc282295180)

VIII. Скандал 114 [Читать](#_Toc282295181)

IX. Первый опыт театрального модерна 118 [Читать](#_Toc282295182)

X. Все это — «танцы»… 121 [Читать](#_Toc282295183)

XI. Оптимисты и скептики 125 [Читать](#_Toc282295184)

XII. Уроки и выводы 126 [Читать](#_Toc282295185)

Примечания 129 [Читать](#_page129)

Глава 4. 1904/05 год. Пенза. Тифлис. Николаев

I. Мы свою линию поведем 133 [Читать](#_Toc282295186)

II. Знакомство 136 [Читать](#_Toc282295188)

III. Споры разгораются 142 [Читать](#_Toc282295189)

IV. И снова скандал 144 [Читать](#_Toc282295190)

V. Публике не до смеха 146 [Читать](#_Toc282295191)

VI. Лев Толстой и «царево кокшайство» 151 [Читать](#_Toc282295192)

VII. Красное и белое 153 [Читать](#_Toc282295193)

VIII. Тень Грозного… 158 [Читать](#_Toc282295194)

IX. Да здравствует Пьеро, или смех сквозь слезы 161 [Читать](#_Toc282295195)

X. «Маленькая актриса» Екатерина Мунт 165 [Читать](#_Toc282295196)

XI. … Вы сильны одиночеством 171 [Читать](#_Toc282295197)

XII. Я осязаю их очертанья… 173 [Читать](#_Toc282295198)

Примечания 179 [Читать](#_page179)

Приложение 1.  
Хроника гастролей Труппы русских драматических артистов под  
управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда. Сезон 1902/03 года 185 [Читать](#_TOC282295199)

Приложение 2.  
Хроника гастролей Товарищества новой драмы. Сезон 1903/04 года 197 [Читать](#_TOC282295203)

Приложение 3.  
Хроника гастролей Товарищества новой драмы. Сезон 1904/05 года 205 [Читать](#_TOC282295206)

Приложение 4.  
Роли, сыгранные В. Э. Мейерхольдом в 1902 – 1905 годах 215 [Читать](#_TOC282295210)

Приложение 5.  
К открытию сезона 218 [Читать](#_TOC282295211)

Приложение 6.  
Иду на Вы 227 [Читать](#_TOC282295212)

**Указатель имен** 233 [Читать](#_TOC282295213)

**Указатель пьес** 239 [Читать](#_Toc282295214)

{5} *Памяти учителей —  
Константина Лазаревича Рудницкого,  
Бориса Исааковича Зингермана*

# Предисловие

*Если будете после моей смерти писать обо мне, не увлекайтесь выискиванием противоречий, а постарайтесь найти общую связь во всем, что я делал, хотя, должен признаться, она и мне самому не всегда была видна…*

В. Э. Мейерхольд

Как в воду глядел. Будто видел, как рваный ритм его судьбы увлечет выискиванием противоречий. Как противоречивость станет синонимом его творчества. В сознании многих он до сих пор, точно Барон из горьковского «На дне» — человек, который всю жизнь только переодевался.

Безусловно, создание целостной картины мейерхольдова мира далеко еще впереди. Но чтобы попытаться осмыслить это явление, охватить взглядом эту хеопсову пирамиду, ее необходимо для начала собрать воедино, найти недостающие блоки.

Исследовательская литература о Мейерхольде на сегодняшний день уже очень обширна. Но по-прежнему наименее изученным периодом его биографии остаются три провинциальных сезона 1902 – 1905 годов. Положение лишь отчасти начало меняться с выходом в свет издания «В. Э. Мейерхольд. Наследие. 1. Автобиографические материалы. Документы 1896 – 1903» (М., 1998).

Этот период зачастую вовсе обходили стороной, считая его ученическим, подражательным, а потому мало интересным. Характерна в этом смысле, к примеру, работа П. П. Громова «Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда» (*Громов П. П*. Написанное и ненаписанное. М., 1994. С. 13 – 117), где повествование начинается с 1905 года, со Студии на Поварской. Как будто трех провинциальных сезонов, предшествовавших Москве, вовсе и не было.

Тем не менее, они были. И это не просто еще одна страница биографии, следующая за предыдущей и предваряющая очередную. В некотором смысле эти три года можно считать временем рождения Мейерхольда. Мейерхольда самостоящего. Не того, о котором сам Мастер много лет спустя скажет, что начинал с рабского подражания Станиславскому. А того, {6} которым будут восторгаться и которого будут бить (и убьют) за независимость, за непохожесть, жажду и способность стать и остаться самим собой.

Сам Мейерхольд впоследствии назовет эти годы школой практической режиссуры. Испытывая еще сильное влияние МХТ, он постепенно, шаг за шагом нащупывал свои пути в искусстве. Период роста, становления режиссера тем более важен, что зарождавшиеся тогда новые идеи преобразятся затем не только в исканиях самого Мейерхольда, но во многом определят ход развития русского да и мирового театра.

По существу, лишь Н. Д. Волков и К. Л. Рудницкий в своих книгах касаются этого периода, но их рассказ о годах, превративших актера Московского Художественного театра в режиссера-новостроителя, умещается в лучшем случае на нескольких страницах. Дополнить отрывочное описание, сделать его более детальным, последовательным было трудно. Немногочисленные мемуары, записные книжки Мейерхольда — скупая хроника всегда спешащего, неимоверно загруженного антрепренера провинциального театра, альбомы с набросками планировок, считанные фотографии да несколько писем. Вот, пожалуй, и все, чем располагали исследователи. Как сказала бы одна из героинь А. Н. Островского: «Да откуда ж… коли нет?.. Коли нет… где ж мне!..»

В литературе о Мейерхольде из книги в книгу кочевали фрагменты рецензий из провинциальных газет начала века. Сами по себе очень колоритные, отзывы эти самостоятельной, определяющей роли не играли, оставаясь пусть и удачным, но все же не более чем дополнением к другим, и без того скудным источникам. Можно ли им доверять, не знали ни биографы Мейерхольда, ни читатели их книг, ибо не имели ясного представления ни о характере изданий, ни о компетентности рецензентов. Возник вопрос, в какой мере газетная периодика вообще может служить источником сведений о театральной деятельности Мейерхольда в провинции в начале века. С этой точки зрения местная периодическая печать во всей совокупности ни разу не становилась предметом специального исследования. Подобная попытка предпринята впервые.

За три года Мейерхольд со своей труппой побывал в нескольких городах: два сезона (1902/03 и 1903/04) провел в Херсоне, один (1904/05) — в Тифлисе. Кроме того, гастролировал в Николаеве, Севастополе, Пензе. Оказалось, что известные до сих пор фрагменты газетных рецензий — лишь крохотная часть поразительного по объему, фактической насыщенности и разнообразию материала, что существует абсолютно не разработанный исследователями богатейший пласт источников о сценической деятельности Мейерхольда в этот период.

Так, подлинной летописью двух первых сезонов стала выходившая в Херсоне «научно-литературная, политическая, сельскохозяйственная {7} и коммерческая газета» — «Юг». Анонсы и хроника, основательные рецензии и бойкие фельетоны, внушительных размеров стихотворные опусы и эпиграммы-четверостишия сегодня, спустя целый век, предоставляют исследователю возможность не только в подробностях восстановить весь ход сезонов, но и почувствовать их пульс, биение актерских и, что немаловажно, зрительских сердец, ведь не ощущая обратной связи, реакции зала, нельзя до конца разобраться в том, что происходило на сцене.

К концу второго сезона, в силу обстоятельств, речь о которых впереди, эстафета перейдет к «Херсонским губернским ведомостям», однако основная роль в эти два года все же принадлежит «Югу».

Сезон 1904/05 года Мейерхольд провел в Тифлисе. За это время в городе в общей сложности выходило около шестидесяти газет. Иные существовали один-два года, а то и считанные месяцы. Большинство же, успев выпустить лишь несколько номеров, закрывались, уступив место новым, столь же недолговечным.

Но были в Тифлисе и более солидные издания, знакомые не одному поколению горожан. Такие, например, как «Кавказ» (1846 – 1918) или «Тифлисский листок» (1886 – 1919). Выяснилось, что среди тифлисской периодики интерес представляют три издания: «Тифлисский листок», «Кавказ» и «Новое обозрение» (1884 – 1906).

«Кавказ», основанный в свое время на правах частного издания как официоз при кавказском наместнике, отличался обстоятельностью и заметным консерватизмом, отражавшимся и на позициях театральных критиков. Это особенно сказалось на их отношении к новой драме и постановочным экспериментам.

В своем роде оппонентом «Кавказа» можно считать «Новое обозрение», издание которого в 1903 году даже было приостановлено правительством за «вредное» направление. Тяготение редакции к серьезному анализу явлений общественной жизни порой влияло на тон и содержание критических театральных статей.

Именно между «Новым обозрением» и «Кавказом» разгорится основная полемика по поводу репертуара Мейерхольда.

Меньше внимания этому уделялось на страницах «Тифлисского листка», не имевшего определенного политического направления и рассчитанного на самый широкий круг читателей. Не обремененная никакими идейными соображениями газета была в некотором роде всеядной.

Но вне зависимости от политической окраски издания эти живо отзывались на театральные события, касаясь в рецензиях проблем актерской игры, режиссуры, рассказывая о декорациях, музыкальном и световом оформлении и т. п. В руки исследователя, таким образом, попадает {8} чрезвычайно ценный материал, позволяющий отчасти реконструировать постановки Мейерхольда.

В остальных городах пребывание труппы обыкновенно освещала одна городская газета.

Собранный материал позволил составить хронику провинциальных сезонов, уточнить репертуар, состав труппы, роли, сыгранные Мейерхольдом; прояснить, как шел режиссер к новым идеям, насколько отчетливо они выразили себя на сцене, что удалось сделать реально, а что осталось лишь в сфере деклараций и намерений; определить, как были восприняты новшества публикой и критикой. С другой стороны, на основании пестрого фактического материала проследить эволюцию взглядов Мейерхольда на театр как явление художественной и общественной жизни, логику его прихода к особым формам театральной условности. Найти общую связь.

Автор благодарен всем сотрудникам Отдела театра Государственного института искусствознания и прежде всего Ю. А. Дмитриеву. В. В. Иванову, А. П. Кузичевой, Н. Г. Литвиненко, В. А. Максимовой, Е. И. Поляковой, М. Г. Светаевой, Л. М. Стариковой, Е. И. Стрельцовой, Е. И. Струтинской, Т. К. Шах-Азизовой, а также А. А. Шерелю, М. С. Ивановой, О. М. Фельдману, В. А. Щербакову. Я бесконечно признательна не только тем, кто на протяжении многих лет словом и делом поддерживал меня, но и тем, кто своим несогласием укреплял во мне бойцовский дух. Особая благодарность Н. М. Зоркой и Л. М. Рошалю, без которых эта книга никогда бы не состоялась, и М. И. Туровской, ободрившей некогда молодого исследователя. Благодарная память за неоценимую помощь и поддержку — М. А. Валентей и Т. И. Бачелис.

# **{****9}** Глава 1 1902 год. Москва — Херсон

*Когда б не смутное влеченье  
Чего-то жаждущей души,  
Я здесь остался б…*

А. С. Пушкин

Покинув в 1902 году Московский Художественный театр, В. Э. Мейерхольд собрал собственную труппу и уехал в провинцию. Херсон, Севастополь, Николаев, Тифлис. Но не прошло и трех лет, как К. С. Станиславский, увлекшись созданием Студии, призвал к себе Мейерхольда. А еще через год ему доверила свою театральную судьбу В. Ф. Комиссаржевская.

Почему же так случилось? Отзвуки каких сражений и побед долетели до столиц из далекой провинции? Какой путь нужно было проделать вчерашнему актеру, чтобы стать режиссером, в чьих советах и помощи вдруг ощутили потребность и великий реформатор сцены, и великая актриса?

Прежде чем дать ответ, шаг за шагом пройдя с Мейерхольдом по дорогам российской провинции, задержимся ненадолго в Москве — попытаемся уяснить, каким и с чем ступил он на этот путь.

Ко времени, о котором пойдет речь, ситуация внутри Художественного театра была, как известно, шаткой, если не сказать кризисной. «Несмотря на художественный успех дела, — вспоминал впоследствии Станиславский, — материальная сторона его шла неудовлетворительно. <…> Момент был почти катастрофический для дела. Но <…> добрая судьба позаботилась о нас, заблаговременно заготовив нам спасителя»[[1]](#endnote-2). Этим спасителем стал Савва Тимофеевич Морозов, сыгравший для МХТ «важную и прекрасную роль мецената»[[2]](#endnote-3). Станиславский и десятилетия спустя благодарил судьбу за чудесное спасение. Но тогда, в первые годы существования Московского Художественного, вместе со спасителем в театр пришел разлад.

Историки театра не раз обращались к этому периоду в жизни МХТ, а с выходом в свет книги О. А. Радищевой[[3]](#endnote-4) тему и вовсе можно считать {10} закрытой. Мы же коснемся ее лишь постольку, поскольку происходившие тогда события имели влияние на судьбу Мейерхольда.

Солидная фигура Саввы Морозова оттеснила Вл. И. Немировича-Данченко (во всяком случае так ему казалось) на второй план, встав между ним и Станиславским. Владимир Иванович переживал ситуацию болезненно, делал неверные шаги. Так, до сих пор отметая пьесы современных авторов (кроме А. П. Чехова, разумеется), он вдруг начал репетиции собственной пьесы «В мечтах».

Мейерхольд писал одному из своих корреспондентов: «В театре туман. Нехорошо, что ставится пьеса Немировича, бездарная, мелкая, приподнятая фальшиво. Все по-боборыкински! И отношение автора к среде, и словечки, и стиль письма. Стыдно, что нага театр спускается до таких пьес»[[4]](#endnote-5). Так считал не один Мейерхольд, пьеса не нравилась многим. Но высказываться по этому поводу предпочитали не иначе как в приватных беседах. Мейерхольд же, говоря словами К. Л. Рудницкого, «выражал недовольство открыто и громогласно»[[5]](#endnote-6). В конце концов, когда пьесу ошикал зрительный зал, подстрекателем сочли именно его. Немирович реагировал бурно. В конфликт был втянут и Станиславский.

Тем временем в театре назревала реформа. В начале 1902 года он был превращен в товарищество на паях. Пайщиками, помимо Морозова, Чехова, руководителей театра, стали и некоторые актеры. Мейерхольд, работавший в Московском Художественном со дня основания, в число этих пятнадцати не попал.

Таковы обстоятельства, предшествовавшие его уходу из МХТ. Предшествовавшие… Но объясняющие ли в полной мере этот уход? Была ли несправедливость в отношении Мейерхольда истинной причиной разрыва с театром, в который он некогда так стремился и на сцене которого проработал четыре сезона? Или это был лишь повод, толчок, и за видимыми поступками скрывались мотивы и побуждения, столь же более существенные, сколь и менее очевидные?

В 1904 году Мейерхольд так оценит события двухлетней давности в письме к Немировичу-Данченко: «Забудьте старое! В том, что было, виноваты ни Вы, ни я, а злые духи, которые витают на земле. Мои больные нервы тоже виноваты. Не сердитесь»[[6]](#endnote-7). Письмо (к слову сказать, сугубо деловое: Мейерхольд не в первый раз обращался к Немировичу с просьбой выслать цензурованный экземпляр той или иной пьесы, макет декораций, советовался о том или другом актере) послано из Тифлиса, где, возглавляя созданное им к тому времени Товарищество новой драмы, Всеволод Эмильевич был перегружен работой и увлечен только ею. В тот момент он вовсе не склонен анализировать прошлое, и обращение к Немировичу пронизано единственно желанием, — несомненно, искренним, полного {11} и окончательного примирения. Ведь, по мнению Мейерхольда, его учитель «продолжал сердиться»[[7]](#endnote-8), что, помимо всего прочего, затрудняло деловое общение, а Мейерхольд был человек дела.

Много лет спустя появятся совсем иные оценки давних событий. Зинаида Райх, например, в середине двадцатых годов напишет: «Когда Мейерхольд почувствовал себя готовым режиссером, он ушел от Станиславского»[[8]](#endnote-9). А еще позже поэт Павел Антокольский скажет: «Станиславский — сторонник реалистического искусства, Мейерхольд — условного. Представление это сложилось исторически и объясняет уход Мейерхольда от Станиславского в начале нашего века»[[9]](#endnote-10).

Очевидно, однако, что высказывания «из будущего» принадлежат людям, хорошо уже знавшим дальнейший путь обоих художников. И знание это естественным образом наложило отпечаток на их рассуждения.

А что же все-таки происходило тогда, в начале века?

Существовали, думается, две «выталкивающие» силы, приведшие к разрыву. Одна из них таилась в самом Мейерхольде, не давала покоя, подтачивала изнутри. И дело отнюдь не в конфликтах, не во взаимных обидах. Мейерхольд боготворил Станиславского, рвался в его театр, а попав туда, назвал «Академией Драматического Искусства»[[10]](#endnote-11). Но все ощутимее, все непреодолимее становилась трещина, существовавшая изначально.

Июнь 1898 года Театр еще не открыт, актеры только собрались в Пушкине. Счастливый, восхищенный, влюбленный в Станиславского, Мейерхольд взахлеб описывает Ольге Михайловне Мунт, своей первой жене, все происходящее. Но что-то не позволяет отдаться восторгам безоглядно. «Жаль только, — оговаривается он, — что глава Товарищества, созданного со специальною просветительною целью — учредить в Москве общедоступный театр, — не отказывается от девиза: “Искусство для искусства”»[[11]](#endnote-12). Месяц спустя, в разгар репетиций, ощущение это станет еще острее: «Я плакал… И мне так хотелось убежать отсюда. Ведь здесь говорят только о форме. Красота, красота, красота! Об идее здесь молчат, а когда говорят, то так, что делается за нее обидно. Господи! Да разве могут эти сытые люди, эти капиталисты, собравшиеся в храм Мельпомены для самоуслаждения, да, только для этого, понять весь смысл гауптмановской “Ганнеле”. Может быть, я могут, да только, к сожалению, не захотят никогда, никогда»[[12]](#endnote-13).

Как известно, осенью 1898 года в жизни Мейерхольда произошло важное событие — он познакомился с А. П. Чеховым. Автор «Чайки» сразу обратил внимание на исполнителя роли Треплева. Десятилетия спустя Мейерхольд говорил: «Чехов меня любил. Это гордость моей жизни, одно из самых дорогих воспоминаний»[[13]](#endnote-14). Литературный кумир стал для молодого Мейерхольда духовным наставником, поверенным во всех его творческих делах и советчиком в минуту душевной невзгоды.

{12} В сентябре 1900 года, после провала, вопреки ожиданиям, «Снегурочки» обескураженный (как и все) Мейерхольд выскажет Чехову полувопрос, полудогадку: «Очевидно, при “современной смуте” на развалинах строя всей нашей жизни — мало призыва к одной лишь красоте»[[14]](#endnote-15). Догадка постепенно перерастала в убеждение. Потрясенный кровавой полицейской расправой со студенческой демонстрацией у Казанского собора, свидетелем которой он стал во время петербургских гастролей МХТ в марте 1901 года, Мейерхольд пишет Чехову: «Не могу спокойно предаваться творчеству, когда кровь кипит и все зовет к борьбе. Мне хочется пламенеть духом своего времени. Мне хочется, чтобы все служители сцены пришли к сознанию своей великой миссии. Меня волнуют мои товарищи, не желающие подняться выше кастовых, узких интересов, чуждые интересов общественности»[[15]](#endnote-16).

Попробуем представить себе, что бы мог ответить на это Станиславский. Например, так: «О студенческой истории не будем говорить. Примиритесь с тем, что я этого не понимаю»[[16]](#endnote-17).

Нет‑нет! Константин Сергеевич не видел письма Мейерхольда и, вероятнее всего, понятия не имел о его тревогах. Да и речь на сей раз совсем о другой «студенческой истории» — столь категоричный ответ Станиславский дал М. Ф. Андреевой, сокрушавшейся об арестах студенчества в феврале 1902 года. Однако, не полемизируя буквально, Станиславский и Мейерхольд, по существу, представляли разные мироощущения. Большинство художественников стены театра как бы отгораживали от происходившего за их пределами. Для Мейерхольда, еще так недавно со всем жаром юности нешуточно увлекавшегося марксизмом, жизнь на сцене и вне сцены была — должна была быть — едина. Еще на заре столетия он написал пророческие слова: «Мое творчество — отпечаток смуты современности»[[17]](#endnote-18). Эту смуту он ощутил раньше многих, острее многих. «Я несчастен чаще, чем счастлив. Но счастье найду, как только перестану копаться в анализах, как только окрепнут силы, чтоб броситься в активную борьбу»[[18]](#endnote-19). Хотя по возрасту от Станиславского его отделяло какое-нибудь десятилетие, а с актерами театра серьезной возрастной разницы и вовсе не существовало, это были люди сошедшихся и оттолкнувшихся друг от друга столетий.

Мейерхольда все сильнее мучило и чувство творческой неудовлетворенности. Больно ужалив в самом начале (обещанная роль царя Федора досталась другому, и в «Дяде Ване», вопреки мнению автора, Немирович роли не дал), чувство это не отступало, даже если мечты сбывались и актер получал желаемое. Так было, когда театр взялся за постановку пьесы Г. Гауптмана «Одинокие».

Мейерхольд приветствовал уже сам факт включения Гауптмана, вслед за Чеховым и Ибсеном, в репертуар МХТ. «Давно я не был в гаком повышенном настроении духа, как вчера. И я знаю, отчего так. Театр наш {13} понял и открыто заявил, что вся сила его в зависимости от тесной связи с величайшими драматургами современности. Я счастлив, что скрытая мечта моя наконец осуществляется!»[[19]](#endnote-20) В чем же эта «скрытая мечта»? Чем объединены в тогдашнем представлении Мейерхольда величайшие драматурги современности?

Молодого актера увлекала идея. Высокая идея. Осуществления мечты об обостренном выражении этой идеи в сценической форме он всякий раз ждал от нового спектакля. Когда Станиславский начал работу над драмой Г. Ибсена «Гедда Габлер», Мейерхольд написал: «Кто ставит пьесу Ибсена для ролей, а не ради ее идеи, тот может произвести на публику впечатление, обратное замыслу автора»[[20]](#endnote-21). То же он мог бы сказать и о Гауптмане. В случае с «Одинокими», как и с каждой новой пьесой, казалось, что мечта вот‑вот осуществится.

Центральную роль Иоганнеса Фокерата поручили Мейерхольду. Работа над ней влекла и обещала утолить творческий голод. Считая Гауптмана «одним из любимейших авторов современности»[[21]](#endnote-22), зная, что и Чехов высоко ценит его, актер обратился к Антону Павловичу: «Прошу Вас, помогите мне в работе моей над изучением этой роли. Напишите, что вы требуете от исполнителя роли Иоганнеса. Каким рисуется вам Иоганнес?»[[22]](#endnote-23) Чехов ответил подробным письмом. «Не следует, — советовал он, — подчеркивать нервности, чтобы невропатологическая натура не заслонила, не поработила того, что важнее, именно одинокости, которую испытывают только высокие, притом здоровые (в высшем значении) организации. Дайте одинокого человека, нервность же покажите постольку, поскольку она указана самим текстом»[[23]](#endnote-24).

Из ответного письма Мейерхольда видно, что чеховская трактовка была близка ему, отвечала его собственным ощущениям. Он писал: «Все, что Вы набросали в письме своем об Иоганнесе, даже в общих чертах, само по себе наталкивает на целый ряд подробностей, таких, которые вполне гармонируют с основным тоном образа одинокого интеллигента, изящного, здорового, но вместе с тем глубоко печального»[[24]](#endnote-25).

Репетиции «Одиноких» еще не начинались, а внутренняя работа над ролью, вероятно, шла полным ходом. Любой совет тотчас пробуждал фантазию будущего исполнителя. Но если Мейерхольда, с радостью и нетерпением ожидавшего возможности опробовать придуманное, дурные предчувствия, похоже, не посещали, Чехов предвидел возможные сложности. Он предостерегал: «Я знаю, Константин Сергеевич будет настаивать на этой излишней нервозности, он отнесется к ней преувеличенно, но Вы не уступайте, красотою и силами голоса и речи не жертвуйте такой мелочи, как акцент. Не жертвуйте, ибо раздражение в самом деле есть только деталь, мелочь»[[25]](#endnote-26).

{14} Вскоре стало ясно, что Чехов прав. Вопреки ожиданиям репетиции не приносили Мейерхольду радости. Чехов и собственная интуиция (как, кстати, и Немирович) подсказывали одно, Станиславский требовал абсолютно иного. Чехов уверял: «Прежде всего Иоганнес интеллигентен вполне, это молодой человек, выросший в университетском городе. Совершенное отсутствие буржуазных элементов»[[26]](#endnote-27). Станиславскому же герой пьесы виделся достойным представителем окружавшей его мещанской среды. Чехов убеждал: «Раздражение хроническое, без пафоса, без судорожных выходок… Не останавливайтесь на нем… не переборщите…»[[27]](#endnote-28). А Станиславский требовал «не бояться ни резкости, ни антипатичности. Дать полную волю своей нервности, он задыхается, может быть, кричит»[[28]](#endnote-29).

Бессмысленно выяснять, какая из двух трактовок была правильной. Вряд ли, вообще, правомочна подобная постановка вопроса. Важно, что они — разные.

Актер разрывался между двумя решениями, не находя выхода. В свое время, работая над «Царем Федором». Всеволод Эмильевич написал жене: «У Алексеева, наряду с ею крупными достоинствами, как блестящая фантазия и знание техники, есть один очень большой и неприятный для артистов недостаток — это навязывание своего тона и толкования роли. Такое навязывание допустимо в роли, требующей исключительно техники… но недопустимо в роли внутренней, требующей психологического анализа и непременного переживания»[[29]](#endnote-30). С благоговением внимая каждому слову Чехова, Мейерхольд не мог на сей раз последовать его совету — «не уступайте». Он уступил.

Создать «образ одинокого интеллигента, изящного, здорового, но вместе с тем глубоко печального», образ, душевно и духовно близкий исполнителю и одновременно обобщенный, не удалось. Мейерхольду вновь и вновь казалось, что идея, гауптмановская идея, которая непременно нашла бы отклик в зале, размыта, растворена. Не оправданный внутренне, продиктованный ему рисунок роли не позволил раскрыться полностью, реализовать потенции, выразить себя до конца.

В результате критики в один голос ругали за излишнюю нервность, а Немирович и вовсе заявил, что «Иоганна так и не оказалось»[[30]](#endnote-31).

Воодушевление, предвкушение счастливой работы сменились разочарованием и досадой. «Настроение ужасное, — писал Мейерхольд Чехову. — Не понимаю, отчего так тяжело живется. Вероятно, у меня тяжелый характер. А может быть, неврастения»[[31]](#endnote-32).

Однако не напрасны ли самообвинения в излишней нервности? То есть видимая эта нервность, вероятно, существовала. Но что было ее причиной, ее истоком? Думается, не неуживчивый характер, не болезнь.

Не неврастения — нерв.

{15} Нерв, которым пронизаны все размышления тех лет. Нерв, составляющий саму суть Мейерхольда-художника. Нерв времени. Нерв эпохи, если угодно. Отпечаток смуты современности.

Очень точно сказал об этом тот же Павел Антокольский: «Станиславский — начало строительное, организующее. Мейерхольд — мятеж!»[[32]](#endnote-33)

Постепенно к горечи актерской неудовлетворенности начинало примешиваться и новое ощущение. Его душа жаждала чего-то, чему разум не находил пока объяснения. На рубеже 1901 – 1902 годов в одном из писем, полном сомнений и неопределенности, Мейерхольд признавался: «Я часто страдаю, зная, что я не то, чем должен быть»[[33]](#endnote-34). Какое письмо тех лет ни возьми, какую страничку дневника ни открой, всюду — рефлексия, мучительный самоанализ, едва ли не граничивший с самоистязанием. Пытка отчетливого сознания, что он «не то», становилась вдвойне невыносимой от полной неясности в главном: чем же все-таки он должен быть.

О режиссуре молодой Мейерхольд серьезно еще не помышлял. «Прояви он к этому активный интерес, — справедливо замечал А. К. Гладков, — Станиславский охотно привлек бы его к режиссуре, как он привлек Лужского, Бурджалова, Тихомирова»[[34]](#endnote-35).

Не открыв еще своего призвания, он, тем не менее, чувствовал накопившиеся, ищущие выхода силы, угадывал в себе способность и готовность к чему-то большему. Это, кстати, понимали и наиболее прозорливые из его товарищей, о чем можно судить по одному эпизоду, рассказанному В. И. Качаловым. В 1934 году он вспоминал, как увидел Мейерхольда впервые. Это было в саду «Эрмитаж», где молодые актеры… бегали наперегонки. «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 ни 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»[[35]](#endnote-36).

Это же, вероятно, чувствовали в Мейерхольде и другие. Не просто «убежит» — многие убегают. Но убежит вперед. Не остановится перед судьями.

Однажды, как бы предвосхищая будущее, Мейерхольд записал: «Чувство неудовлетворенности — источник великих дел»[[36]](#endnote-37). Так или иначе, сейчас или после, но чувство это неизбежно должно было вытолкнуть его из стен, в которых стало тесно.

{16} Но если эта «выталкивающая» сила действовала изнутри, то существовала и другая, достаточно мощная, действовавшая извне и способствовавшая тому, что все произошло именно так, а не иначе, именно сейчас, а не после.

Десятилетие спустя участница провинциальной мейерхольдовской труппы Н. А. Будкевич вспоминала: «В 1902 г. мы встретились на итальянских озерах. Он рассказал мне, что из-за личных столкновений с Вл. И. Немировичем-Данченко он принужден был покинуть Художественный театр»[[37]](#endnote-38).

Вл. И. Немирович-Данченко дал некогда Мейерхольду следующую выпускную характеристику: «Мейерхольд среди учеников Филармонического училища — явление исключительное. Достаточно сказать, что это первый случай ученика, имеющего по истории драмы, литературы и искусств высший балл. Редкая в мужской части учащихся добросовестность и серьезное отношение к делу. При отсутствии того “charme”, который дает возможность актеру быстро завоевать симпатии зрителя, Мейерхольд имеет все шансы занимать во всякой труппе очень заметное положение. Лучшим качеством его сценической личности является широкое, разнообразное амплуа. Он переиграл в школе более 15 больших ролей — от сильного характерного старика до водевильного простака, и трудно сказать, что лучше. Много работает, хорошо держит тон, хорошо гримируется, проявляет темперамент и опытен, как готовый актер»[[38]](#endnote-39).

Пройдет четыре года, и тот же Немирович напишет о том же (а может, в том-то и дело, что уже не о том) Мейерхольде: «Это какой-то сумбур, дикая смесь Ницше, Метерлинка и узкого либерализма, переходящего в сумрачный радикализм. Черт знает что! Яичница с луком! Это сумятица человека, который каждый день открывает по нескольку истин, одна другую толкающих»[[39]](#endnote-40).

Даже оставив в стороне диаметрально противоположные «заряды» двух характеристик, невозможно не подивиться разнице интонаций. В нервом случае у Владимира Ивановича спокойный, объективный взгляд учителя, высоко (однако спокойно и беспристрастно) оценивающего способного ученика и в то же время отчетливо осознающего, какая дистанция их разделяет.

А что же во втором? Куда девались спокойствие и объективность? Это — взрыв, вулканический выброс, странная для Немировича-Данченко несдержанность. В чем корень столь резкой перемены? Именитый драматург оскорблен отношением недавнего ученика к своей пьесе? Возможно, но не только. Существовало еще нечто, что нарушало душевное равновесие, подпитывало раздражение.

{17} Коль скоро молодой Санин способен был оценить это «явление», то уж опытный, мудрый, обладавший исключительной интуицией Немирович и подавно не мог не разгадать его. Ведь как тонко, как точно уловил он состояние Мейерхольда в момент его внутреннего разлада, мучительных поисков себя. А может быть, проник еще глубже, дальше, предвидя — или предчувствуя, — как из сумбура, сумятицы, хаоса родится гармония. Может быть, начинал осознавать, какого масштаба личность его бывший ученик и какое место мог бы он занять рядом со Станиславским (жизнь это не раз подтвердит). Не нужно забывать, что в это время между создателями МХТ уже существовал третий (и, как казалось Немировичу, лишний) — Морозов. Владимир Иванович был уязвлен, обижен. Ведь Московский Художественный театр для него — вынянченное, выпестованное, кровью сердца вскормленное дитя. Он ревностно служил ему. И как всякий ревнитель, был ревнив. А ревность — плохой советчик. Интуитивно, почти, быть может, подсознательно повинуясь родительскому инстинкту (он порой эгоистичен), Немирович «защищал» свое детище, отторгая инородные тела. Не этим ли объясняются неадекватные реакции, стойкая неприязнь к Мейерхольду и, как результат разросшегося конфликта, невключение его в число пайщиков вновь созданного товарищества?

Мейерхольд писал тогда: «И вот я рвусь к жизнеспособности, к трепетному здоровому труду. Хочется кипеть, бурлить, чтобы создавать, не только разрушать, создавать, разрушая. Теперь кризис. Самый опасный момент»[[40]](#endnote-41).

Кто знает, как долго оставался бы Мейерхольд в Художественном театре, не подтолкни его внешние обстоятельства. Кризис мог стать затяжным. Но несправедливость по отношению к нему поставила последнюю точку. 21 февраля 1902 года он сообщил дирекции: «Я не остаюсь»[[41]](#endnote-42).

Из театра уходили и другие актеры, в том числе А. С. Кошеверов. Вместе с Мейерхольдом они решили арендовать какой-либо провинциальный театр, обращались в разные города и в конце концов заключили договор с херсонской управой.

Начиная новое дело, Мейерхольд был воодушевлен, полон энергии и с готовностью взял на себя все хлопоты. Кошеверов с не меньшей готовностью уступил их ему. Поэтому львиная доля забот по организации труппы, выбору репертуара, а позже и по постановке спектаклей легла на плечи Мейерхольда. Он сформировал труппу вокруг выпускников Филармонического училища, студентов основанной незадолго до того школы при МХТ и молодых артистов, покинувших Художественный театр. В течение сезона в МХТ ставили всего четыре-пять пьес. Ролей подчас не хватало «старикам-основателям», что уж говорить о молодежи. Чему удивляться, если даже сам Немирович признавал: «Все играют у нас страшно мало. <…> {18} Надо беззаветно полюбить *само дело*, жить *его* успехами, совершенно забыв о себе, чтоб удовлетворяться таким положением. И ничего с этим не поделаешь. Москва такой город»[[42]](#endnote-43). Они готовы были полюбить, без остатка отдать себя делу. Но как, если делом-то заниматься нет никакой возможности? А раз Москва такой город, то нужно попытать счастье в провинции. Мейерхольд сетовал на то, что «многие из артистов бездействуют и боятся постепенного угасания артистической индивидуальности»[[43]](#endnote-44). Еще будучи в труппе МХТ, он пытался организовать для них дополнительные спектакли, но из этого ничего не вышло. Теперь молодые променяли самую притягательную сцену в России на провинциальную — только бы играть. Кое-кому из них предлагали ангажементы в других, уже сложившихся провинциальных труппах. Однако они, как и некоторые уже игравшие в провинциальных труппах актеры, предпочли Мейерхольда. Возможно, молодежь привлекали в нем неукротимая энергия, жажда дела и вера, да нет — уверенность в успехе, а может быть, — беспокойство. «Надо отдать справедливость Мейерхольду, — вспоминала в 1913 году Н. А. Будкевич, — он умеет увлекать за собой, умеет заставлять верить в непреложность того, что он проповедует. А проповедует он всегда то, что в данное время волнует художественные умы. И на этот счет у него большое чутье»[[44]](#endnote-45). Во всяком случае, и некоторые ученики и выпускники Московского Филармонического училища, кому прямая дорога лежала на сцену МХТ, так и не вступив на нее, подобно, например, И. Н. Певцову, сделали выбор: Херсон! Мейерхольд![[45]](#endnote-46)

На свет явилась «Труппа русских драматических артистов под управлением А, С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда».

# **{****20}** Глава 2 1902/03 год. Херсон. Николаев. Севастополь

*Стань тем, кто ты есть*.

Ф. Ницше  
(Цитата из письма В. Э. Мейерхольда)

## I. Не для провинции затея

«В лето от сотворения мира 7410‑е, от Р. Х. в 1902‑е, от основания Херсона в 125‑е и от зарождения проекта соединения Херсона с рельсовой сетью Имперских железных дорог в 32‑е…»

Так на страницах газеты «Юг» начиналось сообщение о беспрецедентном событии. Вечером 24 сентября 1902 года жители города услышали паровозный свисток и громыхание поезда[[46]](#endnote-47).

Не стоит удивляться, что при этом «у многих на глазах навернулись слезы и не одно сердце сжалось в безысходной тоске»[[47]](#endnote-48). По официальному статусу губернская столица, а по существу заштатный город, Херсон «сторонился» железной дороги. Хотя вернее было бы сказать: «сеть Имперских железных дорог» сторонилась его. К началу XX в., связав с Центром Одессу и Николаев, «чугунка» все еще не добралась до Херсона. Большинство горожан ни разу в жизни не видело обыкновенного паровоза. Местный фельетонист горько шутил, что город «имеет такое же право именоваться железнодорожной станцией, с каким человек, владеющий землей только в цветочных горшках, вправе именовать себя землевладельцем»[[48]](#endnote-49). И вдруг…

Взору ошеломленных горожан открылась станция, на которой все: объявления, плакаты, швейцар, кондуктор и даже жандармы, — словом, все — было, ну, совсем настоящим, а в расписании, как ни в чем не бывало, значился Херсон. Потрясение их могло, пожалуй, сравниться только с тем, какое испытали семью годами раньше посетители парижского Гран-кафе при виде знаменитого поезда братьев Люмьер, прибывающего на вокзал {21} Ля Сьота. С той лишь разницей, что парижане обязаны были своим «мимолетным виденьем» киноэкрану, а херсонцы — театральным подмосткам. Давали «Таланты и поклонники» А. Н. Островского.

Сквозь распахнутую дверь вокзального здания увидели платформу, вагоны. Услышали звонок, свисток кондуктора, наконец — свист машины. Поезд тронулся, увозя в неведомое героиню. И зрители, завороженные, как бы устремились вслед за ней. Ахали и вздыхали в восхищении. Опомнились же, только когда участники спектакля вышли на поклон. Они сдержанно кланялись, а зрители без устали аплодировали, вглядываясь в почти юные, незнакомые лица актеров.

Шел второй спектакль сезона.

А месяца за полтора до того, прекрасным августовским днем, жители Херсона могли наблюдать, как к пристани на Днепре причаливает шаланда. На ней «в строгом порядке чинно восседает труппа Мейерхольда и Кошеверова. На корме сидят антрепренеры, на носу стоит помощник Гурьев и внимательно глядит вперед»[[49]](#endnote-50).

Впервые они появились здесь именно так, если верить де-Линю, автору помещенной на страницах «Юга» шутливой трагикомедии в стихах «К открытию сезона».

Сообщение об этом событии было опубликовано и в петербургском журнале «Театр и искусство». Сопоставив сведения обоих изданий с пометками Мейерхольда в записной книжке[[50]](#endnote-51), узнаем, что в труппу входили: Н. А. Будкевич, К. А. Заварзина, Е. П. Мельгунова, Е. М. Мунт, М. В. Мусатова (Кошеверова), О. П. Нарбекова, М. К. Нежина (Калачевская), З. И. Попова, Л. Г. Решимова, Е. А. Степная (Сосина), Е. С. Уманец, А. Г. Блюменберг, Е. П. Гурьев (помощник режиссера), А. К. Золотарев (Константинов, Наварыгин; администратор), С. И. Казаков (Семенов; костюмер), С. И. Карпов, Н. Ф. Костромской (Чалеев), Ф. К. Лазарев, М. А. Михайлов, Г. Г. Мухин, А. Н. Орлов (бутафор), И. Н. Певцов, Ю. А. Пириани, В. А. Рокотов (Морской), Б. М. Снигирев, очередной режиссер Н. Е. Савинов (Садко), суфлер С. О. Валик.

Все говорило о том, что молодым предстоял непростой сезон. Новоиспеченные антрепренеры выбрали не лучшее место для дебюта.

«Представляете ли вы себе скверный южный уездный городишко? Посредине этакая огромная колдобина, где окрестные хохлы, по пояс в грязи, продают с телег огурцы и картофель. Это базар. С одной его стороны — собор и, конечно, Соборная улица, с другой — городской сквер, с третьей — каменные городские ряды, у которых желтая штукатурка облупилась, а на крыше и на карнизах сидят голуби; наконец, с четвертой стороны впадает главная улица, с отделением какого-то банка, с почтовой конторой, с нотариусом и с парикмахером Теодором из Москвы. В окрестностях {22} города: в разных там Засельях, Замостьях, Заречьях был расквартирован пехотный полк, в центре города стоял драгунский. В городском сквере возвышался летний театр. Вот и все».

Эта картинка из рассказа А. И. Куприна «Как я был актером» словно бы списана с Херсона. С той лишь небольшой разницей, что город был губернский, а один из районов назывался не Заселье или Замостье, а Забалка. В остальном же картина точная. Один из херсонских газетчиков, Влад. Ленский, так описывал провинциальную жизнь, представлявшуюся ему «чем-то беспросветно-грустным, серым, удручающим»: «В столиках шум, гремят витии», а «в глубине России — вековая тишина, нарушаемая мелкими скандалами и событиями, могущими взволновать только кумушек обоего пола. Карты, пересуды, злословие, отсутствие высших интересов, грязная, засасывающая тина житейской пошлости — и в общем — всеподавляющая, страшная, мертвящая скука»[[51]](#endnote-52).

К началу XX в. в Херсоне насчитывалось сто шестьдесят шесть улиц и переулков да десять площадей, застроенных, в основном, неказистыми одноэтажными домишками. Из одиннадцати тысяч жилых и торговых зданий двухэтажных до тысячи не доходило, а три-четыре этажа имели немногим более ста[[52]](#endnote-53). Херсон «дремал в провинциальных сумерках», коротая «серенькие будни»[[53]](#endnote-54). Некогда здесь шумел порт, игравший немаловажную роль в торговле с Польшей. Но в 1880 году в связи с ухудшением судоходства на Днепровских порогах порт закрыли, таможню уничтожили, и торговое значение города упало. Тише, размереннее стала жизнь, в которой театру отводилось весьма скромное место.

Театр в Херсоне существовал с тридцатых годов XIX в. Помещался он в усадьбе Дворянского собрания. Но это только звучало громко. На самом деле приобретенное за несколько лет до того у генерала Лобри деревянное здание напоминало, по свидетельству видевших его, скорее сарай, чем храм Мельпомены. «Несколько ступеней вниз, тусклое керосиновое освещение, полнейшее отсутствие какой-либо отделки»[[54]](#endnote-55). Никакая труппа целый сезон выдержать в Херсоне не могла. Гастролеры давали обычно всего несколько представлений. В 1889 году на Старообрядческой площади выстроили новый театр по проекту В. А. Домбровского. Но сезонные труппы появились лишь к концу века. Кроме того, «Юг» время от времени рассказывал о спектаклях местных любительских коллективов. Их здесь было несколько: на Забалке играли члены попечительства о народной трезвости под управлением Горшкова и Пономарева; в клубе общества «Помощь» — любители драматического искусства под руководством Мефодьева; в Военном форштадте — народный театр. Однако тот же Влад. Ленский вздыхал: «… театры или пустуют, или завлекают в свои стены публику широковещательными рекламами о пьесах — сенсационных шумихах, {23} в которых “участвуют более 100 человек”, или “в одном из актов будет произведен настоящий пушечный выстрел”, или “такой-то артист пройдется по сцене колесом”, словом, театр совершенно утрачивает свое назначение и старается только угождать притупившимся и огрубевшим вкусам публики»[[55]](#endnote-56).

Из семидесяти пяти тысяч жителей Херсона «количество людей, ходящих в театр, составляло, — вспоминал Певцов, — не больше двух тысяч… Из этих двух тысяч было только человек триста таких театралов, которые считали необходимым видеть интересное театральное событие — первый спектакль какой-нибудь популярной пьесы»[[56]](#endnote-57). Собрать зал для второго представления удавалось не всегда.

Но Мейерхольда это не пугало. Несколько месяцев назад, покидая Художественный театр, он уносил в сердце горечь несправедливой обиды. Теперь же, стоило ему окунуться в живое, требующее всех сил, всех мыслей, зато и многообещающее дело, как настроение тотчас совершенно переменилось. Обида не ушла совсем (она не отпустит уже никогда), но отступила, притаившись где-то в закоулках сознания. Устроившись на новом месте, Мейерхольд писал в Москву «Здесь хорошо. Город произвел на всех очень приятное впечатление. Здание театра превосходное: большое и со всеми удобствами. Начали репетиции… Все настроены очень хорошо, бодро, весело»[[57]](#endnote-58).

Придет время, и «серенькие провинциальные будни» станут тяготить его. Исчезнут превосходные эпитеты, бодрое веселье. С отчаянием напишет он Чехову о своем желании «выбраться из этой ямы — Херсона»[[58]](#endnote-59). Но до этого еще много воды утечет.

А пока двадцативосьмилетний Мейерхольд испытывает лишь эйфорию от сознания свободы, необходимости и возможности действовать самому. Забыты былые колебания, нет места рефлексии — в его руках труппа, судьбы доверившихся ему людей, собственная судьба, наконец.

15 августа начались напряженные репетиции: днем и вечером.

В начале пути у Мейерхольда не было еще ярко выраженной программы, он не определил еще, куда поведет труппу, а за ней и публику. Одно было для него очевидно — жесткий, принципиальный курс на серьезный драматический репертуар. Ни в коем случае не угождать «притупившимся и огрубевшим вкусам».

Комментируя разноречивые слухи о предполагаемом необычном для провинции репертуаре, автор статьи «Театральные беседы. К предстоящему театральному сезону», некий Олаф, объяснял, что «добрые, старые времена», когда для привлечения зрителя выбирали «пьеску позанозистее», проходят. «Видя в театре школу для публики, — писал он, — наши администраторы, упразднив “переделки” и “помпезные” пьесы, остановились {24} на строгом репертуаре, в котором преобладают пьесы известных русских авторов и иностранных драматургов»[[59]](#endnote-60).

Что же это были за пьесы?

«Предполагаемый репертуар», который Мейерхольд набросал в записной книжке, еще довольно приблизителен, тогда как в появившихся незадолго до начала сезона анонсах «Юга» он уже куда определеннее[[60]](#endnote-61). Наметив в качестве критерия отбора пьес высокий (по возможности) художественный уровень, отбросив многое из предварительного списка, Мейерхольд планировал довольно разнообразный репертуар. Здесь и исторические пьесы — «Смерть Иоанна Грозного» и «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, «Псковитянка» Л. А. Мея; пьесы «с настроением» (термин уже докатился сюда из Москвы) — «Три сестры» и «Чайка» А. П. Чехова; драмы западных авторов — «Одинокие» и «Геншель» Г. Гауптмана, «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса, «Да здравствует жизнь!» Г. Зудермана, «Монна Ванна» М. Метерлинка, пьесы Г. Ибсена. Кроме того, обещаны были «Таланты и поклонники» А. Н. Островского, «Ольгушка из подьяческой» М. К. Северной, «Комета» В. О. Трахтенберга и др. Лишь в заключение сообщалось, что к постановке предполагается и ряд комедий.

Такой выбор сулил в провинции немало трудностей. Когда М. Е. Дарский (добрый знакомый Мейерхольда на протяжении многих лет) ушел из Художественного театра и объявил об организации актерского Товарищества в Ярославле (в тот единственный сезон, что существовало товарищество, в нем, в частности, служила Н. А. Будкевич), московская газета «Новости дня», перечислив выдвигаемые им новые принципы, очень схожие с первоначальными мейерхольдовскими намерениями, заключила: «Старый провинциальный актер, прочтя эти строки… задумчиво покачает головой и скажет: “Ох, не в коня корм, не для провинции затея!”»[[61]](#endnote-62).

Что и говорить — чистая авантюра! Раскрыв газету, парящий в заоблачных высях идеалист рисковал увидеть анонс о своем спектакле рядом с рекламой глицеро-вазелинового мыла молодости или с таким, например, шедевром: «Горожан теперь кумир — папиросочка “Зефир”». Узнав о намерении Мейерхольда отправиться в Херсон, Чехов с тревогой писал О. Л. Книппер: «… в Херсонском театре ему будет нелегко! Там нет публики для пьес, там нужен еще балаган»[[62]](#endnote-63).

Местная критика разделяла эти опасения: «Ведь наша публика любит пьесы “с кровью”, вот как ростбифы с кровью бывают, привьется ли ей репертуар Мейерхольда?»[[63]](#endnote-64)

К тому же пьесы «с кровью» были по сердцу не только публике. Де-Линь с юмором рассказывал об этом в упоминавшейся уже трагикомедии «К открытию сезона». Одним из главных ее действующих лиц была Театральная комиссия — «чудище обло, озорно, стозевно и лаяй» (так в тексте {25} де-Линя. — *Н. З*.)[[64]](#endnote-65). Она первой встретила труппу, поспешив вручить Мейерхольду «свои постановленья, да не десятками, а сотнями»[[65]](#endnote-66). Среди прочих одно требование комиссия высказывала особенно настойчиво:

… Предупреждаем вас,  
Что постоянной драмы не потерпим,  
Что Чехов, Гауптман, Ибсен и Зудерман  
Постыли нам, и, буде вам возможно,  
«Мадам де-Турбильон» иль «Даму от Максима»  
Поставить нам — зело мы будем рады…[[66]](#endnote-67)

Но Мейерхольд не собирался уступать ни чиновникам от театра, ни публике, привыкшей, по словам одного из критиков, к театру — лишь «случайному развлечению, чаще всего не оправдывавшему затраченных на покупку билета денег»[[67]](#endnote-68).

Явно почувствовав эту твердость, автор трагикомедии вложил в уста Мейерхольда следующий монолог:

Пускай мы встретимся,  
Пускай не в ратном поле,  
А на подмостках нашего театра  
Мы бой свирепый учиним…  
Посмотрим, чья возьмет —  
Их недоверие и тысяча претензий,  
Иль наше доброе и дружное старанье…  
И ежели нам покорить придется  
Глухое недоверие херсонцев,  
И приохотим их к серьезной драме —  
Не будет нам страшна комиссия тогда![[68]](#endnote-69)

## II. Без малейшей театральности и буффонады

«Покорение» началось 22 сентября 1902 года. В этот день Труппа русских драматических артистов под управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда открывала сезон. Для первого спектакля выбрали «Три сестры». Это был отнюдь не беспроигрышный выбор. Всего год назад, в сезон труппы З. А. Малиновской, пьеса Чехова прошла в Херсоне скучно и незаметно. Публика была разочарована. Кое‑кто прямо говорил: «Бог знает, что за пьеса! Не знаем, что тут находят хорошего»[[69]](#endnote-70). Те же, кто боялся прослыть лишенными литературного вкуса, попросту молчали. По слухам, даже некий лектор, читавший в Херсоне доклад на тему «Больные люди в произведениях А. П. Чехова», «заявил откровенно, что “Трех сестер” он не понимает»[[70]](#endnote-71).

{26} Не удивительно, поэтому, что перед открытием сезона в ответ на приглашение прийти на первое представление новой труппы можно было услышать: «Это на “Три сестры”? Я уже смотрел в прошлом году эту пьесу! Не стоит ходить. И вам не советую!»[[71]](#endnote-72)

Тем не менее, вечером 22 сентября театр был переполнен.

«Уже с 5‑ти часов по полудни в кассе вывешен был аншлаг: “Билеты все проданы”, а между тем публика в массе продолжала прибывать, обступая кассу, требуя билетов, прося об установке приставных стульев, выказывая готовность платить за эти места по двойному тарифу. Однако администрация труппы принуждена была отказывать просителям, так как по смыслу заключенного с городом контракта установка приставных стульев не разрешается»[[72]](#endnote-73).

Что же вызвало ажиотаж?

Всего лишь надпись на афише: «“Три сестры” А. П. Чехова. Спектакль по мизансценам Московского Художественного театра».

О, эти таинственные московские экспериментаторы! Слухи об их чудесах гремели по России, но в тогдашнем Херсоне нечего было и мечтать о гастролях небожителей. Однако еще в начале марта, ссылаясь на Н. Е. Савинова, приезжавшего в Херсон по делам новой антрепризы, «Юг» оповестил о том, что руководители труппы надеются «здесь, на сцене херсонского театра, исподволь сформировать и подготовить труппу, которая бы всецело отвечала запросам и традициям Московского Художественного театра и отсюда начала бы свое завоевательное шествие по провинции»[[73]](#endnote-74).

В результате — аншлаг.

Херсонцы страстно желали своими глазами увидеть то, о чем они так много слышали, но приобщиться к чему, за редким исключением, могли только столичные жители.

Надо отдать должное местной прессе: в том, что зал в вечер премьеры наполнился до отказа, была и ее заслуга. Внимание, с каким отнеслась она к труппе, поначалу даже удивило Мейерхольда. Едва приступив к репетициям, за месяц до открытия сезона, он писал: «Местная газета уже выражает сочувствие. Не слишком ли рано?»[[74]](#endnote-75) В редакции «Юга», очевидно, так не считали. Действительно, «выразив сочувствие» с самого начала, сотрудники газеты прошли рука об руку с начинающей труппой до конца сезона, стараясь не просто отчитаться о том или ином прошедшем спектакле, но еще до премьеры подготовить зрителя, заинтересовать его, помочь сориентироваться в том, что предлагал театр.

Наибольшее внимание привлек один из главных принципов Московского Художественного — ансамбль, херсонцам до тех пор неведомый. Предваряя первый спектакль, Олаф предупреждал: «Той части публики, {27} которая любит сконцентрировать свое внимание и критику на “столпах” труппы, придется разочароваться, так как отдельных и “громких” имен в труппе нет (если не считать г‑жу Мунт и гг. Мейерхольда и Кошеверова, артистов с определившейся артистической физиономией). Нет потому, что, сформировывая труппу, администраторы ее преследовали лишь одну цель: создать дело, построенное не на двух-трех “китах”, а на ансамбле. Программа гг. Мейерхольда и Кошеверова в большей своей части сходна с программой Московского Художественного театра, Создать ансамбль — дело нелегкое. Для этого мало усиленных репетиций, нужно еще и другое, а именно, чтобы все исполнители, играя, создавали общую гармонию, которую не нарушил бы ни один фальшивый звук. <…> Нужно думать, что молодые артисты нашего театра, люди интеллигентные, с достаточной театральной подготовкой (большинство из них окончили драматические курсы), поймут симпатичные задачи своих администраторов и внесут свежую живую струю в наши затхлые театральные болота»[[75]](#endnote-76).

Театральный обозреватель «Юга» А. Н‑н много позже, подводя итоги сезона, вспоминал, что вначале местные театралы недоумевали: «Как можно обойтись без героя и героини? Кто же будет играть роли драматических любовников? Как может существовать труппа без премьеров?»[[76]](#endnote-77) В вечер открытия сезона они заполнили зал, с нетерпением и любопытством ожидая ответа на все вопросы.

Со сцены на публику «повеяло чем-то новым, жизненным, реальным, без малейшей театральности и буффонады», «живые люди впервые заговорили живым языком», и «тогда она, эта скептически настроенная публика, всеми чувствами поняла глубокое значение слова “художественный ансамбль”, и каждый из зрителей всем существом перенесся в атмосферу той новой жизни, которая внезапно развернулась перед ним на сцене»[[77]](#endnote-78).

Основные роли в том памятном спектакле распределились следующим образом: Андрей Прозоров — Лазарев, Наташа — Заварзина, Ольга — Мусатова, Маша — Будкевич, Ирина — Мунт, Кулыгин — Блюменберг, Вершинин — Кошеверов, Тузенбах — Мейерхольд, Соленый — Костромской, Чебутыкин — Снигирев. Рецензенты решительно не могли определить, кто из артистов играл лучше. Однако с уверенностью заявили, что слабых исполнителей в этот вечер на сцене не было.

Копируя московский спектакль, удалось не просто искусно воспроизвести внешние приемы, а сохранить и передать цельность внутреннего действия, симфонизм настроений. «Все гармонирует с меланхолически-торжественной ноткой в голосе Ольги: и какое-то спокойное сияние, разлитое в лице именинницы Ирины, и тщательное убранство комнаты, и накрытый для гостей стол. И когда Ольга говорит, что увидела, проснувшись утром, массу света, весну, и радость заволновалась в душе ее, — вы понимаете, {28} почему пришло ей на мысль счастливое московское прошлое: в стекла действительно бьет весеннее солнце, окно раскрыто, и вам даже кажется, что вы ощущаете “свежий дух березы”. Вы видите далее, что одна мысль, одно настроение охватывает трех сестер. Настроение это сказываемся и в речах Ольги, и в выражении лица Ирины, и даже в упорном свисте Маши, которым она старается как бы отогнать грызущую мысль. Все ясно, все понятно Зритель не критикует, не задает вопросов, он поглощен созерцанием», — описывал первый акт рецензент николаевской «Южной России»[[78]](#endnote-79).

А в третьем действии, по словам того же рецензента, царила «общая, прилипчивая, друг другу передающаяся нервозность», «все, что происходило на сцене, разыгрывалось на фоне одного тревожного настроения», понятно было, «почему няньке Анфисе приходит в голову, что ее выгонят на старости лет из дому, и она начинает плакать; понятен взрыв злости Наташи, понятен и мрачный бред доктора Чебутыкина, и признание Маши в своей любви к Вершинину, и объяснение Андрея с сестрами!»[[79]](#endnote-80)

Публика, во время всего действия хранившая молчание (такое случалось не часто), после того, как в последний раз упал занавес, взорвалась безудержной овацией, забросав сцену цветами. Еще и десятилетие спустя Н. А. Будкевич живо вспоминала тот вечер: «Враждебно и недоверчиво встретила публика молодых новаторов. Но мы так верили, что предпринятая нами задача хоть и трудна, но прекрасна, что враждебная встреча нисколько не огорчила нас. Недоверие и холод таяли с каждым актом, а по окончании спектакля была буря восторга. Лед был сломан»[[80]](#endnote-81).

Это была первая и потому особенно важная победа. Ночью после спектакля дали телеграмму Чехову: «Сегодня состоялось открытие сезона Вашей пьесой “Три сестры”. Громадный успех. Любимый автор печальных настроений, счастливые восторги даете только Вы!»[[81]](#endnote-82) Получив телеграмму через Москву 28 сентября, Чехов в тот же день ответил Мейерхольду письмом, которое процитировал «Юг»: «Шлю всем в ответ большое сердечное спасибо, желая успеха настоящего, полного»[[82]](#endnote-83).

Любопытно, что, перепечатав послание труппы, журнал «Театр и искусство» пожимал плечами с петербургской чопорностью: «Странная телеграмма. Только г. Чехов дает счастливые восторги, а больше никто?»[[83]](#endnote-84) Но и столичный журнал вынужден был признать: «Трудная по исполнению пьеса была так тщательно разработана во всех деталях, что ее, можно сказать, не узнали видевшие исполнение ее в Херсоне раньше другою труппою»[[84]](#endnote-85).

Школа Художественного театра давала себя знать. Сравнивая сегодня планировки Мейерхольда[[85]](#endnote-86) с режиссерскими экземплярами Станиславского[[86]](#endnote-87), убеждаешься в том, что начинающий режиссер стремился максимально приблизиться к московскому эталону. Он сам руководил изготовлением {29} новых костюмов и декораций. В условиях провинциальной сцены это требовало немалых затрат, но Мейерхольд не жалел ни сил, ни средств и, судят по газетным откликам, желаемого достиг.

Павильоны представляли собой жилые комнаты с потолками (к которым, между прочим, театр не был приспособлен, так что пришлось переустроить все освещение на сцене; а эти потолки Мейерхольду еще припомнят), видом во внутренние помещения, с окнами — через них врывался яркий солнечный свет[[87]](#endnote-88). Критика отмечала, что все, вплоть до «аксессуаров так называемой “станиславщины” — воя бури за углом дома, завывания ветра в трубе, стука маятника и т. п.», «давало зрителю иллюзию реальной жизни» и «сосредоточивало внимание на ходе действия»[[88]](#endnote-89).

В большой степени способствовало иллюзии и то, что действующие лица на сцене, как в Художественном театре, размещались и спиной к публике, т. е. к предполагаемой четвертой стене.

Удались световые эффекты: зарево пожара в третьем акте или солнечный свет, пронизывающий заросли старого сада в глубине аллеи, — в четвертом.

Мейерхольд не располагал достаточными возможностями и средствами, чтобы в точности воспроизвести декорации МХТ. Поэтому херсонские Прозоровы жили проще, скромнее, чем столичные. Но в принципе вся обстановка повторяла московскую. В рецензии на премьеру А. Н‑н отмечал с удовлетворением: «Копия постановки “Трех сестер” по образу Московского Художественного театра удалась вполне»[[89]](#endnote-90).

Через шесть дней после премьеры появилась статья «“Три сестры” Чехова и их толкование труппой Кошеверова и Мейерхольда», подписанная псевдонимом Изгой[[90]](#endnote-91). Спектакль натолкнул автора на размышления о специфике драматургии Чехова и ее сценического воплощения. К этим размышлениям мы еще вернемся.

Называя всю постановку пьесы выдающейся, Изгой приводит одну из сцен, как он сам пишет, «первую пришедшую в голову»[[91]](#endnote-92) — сцену объяснения Андрея с сестрами, — на которой стоит остановиться подробнее. Вспомним: на протяжении всего длинного объяснения Чехов не дал никаких ремарок. Только в самом конце скупо заметил, что Андрей «ходит по сцене молча, потом останавливается… Плачет».

Станиславский разработал, раскрыл авторскую ремарку в бесчисленных деталях: пьет воду и уносит с собой стакан… У стула, стуча пальцем в такт произносимым словам… Отпивает глоток… Рассердился ни с того ни с сего… Садясь на ручку дивана… Пьет… Пьет… Очень взволнован… Пьет… Несет стакан на рукомойник… Ходит, едва сдерживая слезы… У двери… Андрей не удержал слез… Плачет у письменного стола… Сдавленные рыдания…[[92]](#endnote-93)

{30} А вот Мейерхольд будто бы вовсе пренебрег чеховской ремаркой. В его спектакле Андрей не суетится, не плачет. Все объяснение он ведет, стоя у стола, то слегка опираясь на него рукой, то сдержанно — «по-профессорски» — жестикулируя. «Ни дать, ни взять — молодой приват!» — восклицает Изгой.

Андрей тщательно подбирает слова, стремясь выражаться плавно, порой больше сосредоточиваясь на этом стремлении, чем на значении сказанного. Да он и не верит в то, о чем говорит, ни на минуту себя не обманывает.

«Мучительная ночь» пожара всех заставила раскрыть душу. Общее настроение увлекло и Андрея — он хочет говорить с сестрами о чем-то самом важном, сокровенном. Впервые, может быть, так серьезно. Но его не поняли, от него просто отмахнулись. Момент упущен. Душа его закрылась и, наверное, навсегда. Тут Андрей и произносит свою «кафедральную» речь.

Эта фокусировка драматизма в неподвижной фигуре героя для Мейерхольда не случайна. Во всяком случае, тот же прием он использовал, подробно расписывая летом 1902 года мизансцену к драме Г. Зудермана «Да здравствует жизнь!»[[93]](#endnote-94). В напряженные моменты второго и третьего актов он то заставляет Беату застыть у камина, не меняя позы, то на целый эпизод усаживает в кресло на авансцене. Героиня не мечется по комнате, не заламывает руки. Ее подчеркнутая неподвижность — сильнейший эмоциональный акцент.

Тогда же, летом 1902 года, в записной книжке Мейерхольда среди набросков об итальянских впечатлениях и наметок на предстоящий херсонский сезон появилась отрывочная, какая-то неприкаянная запись: «Я тогда молчал. И это молчание может быть истолковано как угодно. Но мне не хотелось бы, чтобы оно было истолковано как доказательство холодности моей натуры и, может быть, даже гордости. Если я *должен* был что-нибудь сказать, то разве я *мог* сказать. Есть переживания, к[ото]рые могут быть выражены только молчанием. И настанет время, когда люди свои благороднейшие чувства станут передавать через молчание»[[94]](#endnote-95). Отторгнувший и отторгнутый, он то и дело возвращался к болезненной теме разрыва с любимым театром и со своим богом. Самые тяжкие переживания могут быть выражены лишь молчанием. В неподвижность — пластическое молчание — он погружал сценических героев в самые напряженные и драматичные моменты. Так было с Беатой в пьесе Зудермана. Так было и в «Трех сестрах».

Можно изображать Прозорова человеком добрым, способным, но слабым, безвольным — будущим Гаевым.

У Мейерхольда же Андрей совсем иной. Как ни давят на него внешние обстоятельства, он внутренне не покоряется им. Андрей силен, но — а может быть, именно потому — одинок. Продолжая развивать близкую {31} ему линию, режиссер всматривался не в частную судьбу «маленького человека» Андрея Сергеевича Прозорова, а пытался через него выйти к обобщенному образу современного молодого человека, «одинокого интеллигента, изящного, здорового, но вместе с тем глубоко печального». Не эта ли мысль, подсказанная некогда самим Чеховым и не осуществившаяся в образе Иоганнеса Фокерата, руководила теперь Мейерхольдом в работе над чеховским героем? Не она ли отозвалась эхом в телеграмме Антону Павловичу — «любимый автор печальных настроений»?

Режиссер отнюдь не пренебрег авторской ремаркой. Он лишь по-своему раскрыл ее, следуя не столько словесной оболочке, сколько интонации, услышанной им в чеховском монологе. Плач Андрея Прозорова по собственной (или не только по собственной?) жизни не реализован буквально. Эти слезы невидимы. Андрей не рыдает, он… паясничает: читает лекцию — с чувством, спрятанным глубоко, с толком и расстановкой — на поверхности. За видимым спокойствием — не холодность натуры, не гордыня, но такое внутреннее напряжение, такая скорбь о бессилии что-либо изменить, что это сразу почувствовали в зале.

Мейерхольд приобрел первый опыт, который приведет его спустя годы к убеждению: глубина раскрытия на сцене внутреннего смысла пьесы не связана впрямую с точным соблюдением авторских ремарок. Они будут существовать для режиссера лишь постольку, поскольку помогут проникнуть в дух произведения[[95]](#endnote-96). А следовательно: «Не важно точно выполнить авторскую ремарку во всех ее подробностях, а важно раскрыть настроение, вызвавшее ремарку»[[96]](#endnote-97).

Херсонские «Три сестры» — первый из вереницы спектаклей «по мизансценам Московского Художественного театра», на несколько десятилетий прочно вошедших с тех пор в практику русской провинциальной сцены. В репертуаре труппы Кошеверова и Мейерхольда таких спектаклей было тринадцать: «Три сестры», «Дядя Ваня», «Чайка» Чехова; «Геншель», «Одинокие», «Микаэль Крамер» Гауптмана; «Дикая утка», «Эдда Габлер», «Доктор Штокман» Ибсена; «Смерть Иоанна Грозного» и «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого; «Мещане» М. Горького.

«Несценичные», «скучные» «Три сестры» прошли, кроме премьеры, еще трижды — редкость для пьесы, если она не водевиль и не оперетка. Общий сбор от четырех представлений составил полторы тысячи рублей. Достаточно красноречиво о значении суммы свидетельствует такое, например, сравнение. Приблизительно в то же время в Курске играла труппа И. В. Погуляева. Здесь «Три сестры» были приняты очень холодно. «Театр и искусство» сообщал, что после третьего действия публика «стала понемногу оставлять театр, находя пьесу крайне тоскливой»[[97]](#endnote-98). Если сбор с премьеры составил четыреста рублей, то второй — всего пятьдесят.

{32} А вот в Херсоне на спектакль ходили. Хорошо принимали и другие чеховские пьесы.

Что притягивало зрителей? Единственно ли любопытство?

Оставим на время «Трех сестер» и обратимся к другой постановке Мейерхольда — «Дяде Ване». Рассказывая об этом спектакле, К. Л. Рудницкий опирался на крошечный эпизод, взятый им из фельетона де-Линя «Театральный разъезд. После представления “Дяди Вани”»[[98]](#endnote-99). Приведем его и мы.

«Две дамы:

— Заметили вы, душечка, как горшочек с цветами свалился?

— А как часы тикали?

— А занавеска?

— А сверчок?

— А гром?

— А дождь?

— А как по мосту бричка проехала?

— А как бубенцы звенели?

— А костюм профессорши?

— А рукава на капоте?

— С кружевцами!

— С рюшиками»[[99]](#endnote-100).

«Газетные шуточки, — писал Рудницкий, — Мейерхольда не огорчали. Он хорошо помнил, что точно так же посмеивались и над первыми спектаклями МХТ, понимал, что если фельетонисты перечисляют все те “мелочи жизни”, которые ему удалось воспроизвести на херсонской сцене, то, значит, зрители изумлены, заинтересованы»[[100]](#endnote-101).

Но могли ли «мелочи жизни», даже воспроизведенные со всей полнотой и тщательностью, вдруг настолько изменить отношение херсонцев к драматургу над пьесами которого до тех пор они попросту зевали? Способно ли было изумление всяческими кунштюками заставить херсонца вновь прийти на виденный уже спектакль? Да и в ранних постановках МХТ сами ли по себе «мелочи жизни» привлекали и завораживали публику? (Отчего человек, часто бывающий в Петербурге, в первый свой приезд отдает дань Кунсткамере, более туда не возвращаясь, но каждый раз вновь и вновь приходит в Эрмитаж?..)

На херсонской сцене появилось нечто особенное. Критика это чутко подметила. Если внимательно прочитать фельетон целиком (а он занимает ни много ни мало два газетных подвала), станет ясно: улыбка автора адресована вовсе не Мейерхольду. Весь фельетон состоит из суждений самых разных персонажей из публики, которые в данном случае и представляют {33} мишень для «газетных шуточек». А если вчитаться еще внимательнее, то почувствуешь, что каждый персонаж отмечен только ему присущей, неизменно очень забавной манерой речи. Но есть среди них один, кого авторская ирония не коснулась. Чем больше вдумываешься, тем прочнее становится уверенность, что это и есть мнение самого автора:

— Пессимист. Нет‑с, многоуважаемый, мне пьеса очень нравится. Она жизненна, ярка — в ней все правдиво. Дядя Ваня, Соня, Астров, Вафля — все это живые люди! Мне даже кажется, что, для того чтобы передать Соне и Дяде Ване эту великую скорбь, это могучее страдание, которое целиком охватывает и зрителя, автор должен был лично пережить такую серенькую житейскую драму, должен был перечувствовать и перемучиться в этом глубоком душевном переживании…[[101]](#endnote-102)

Нет, не кунштюки вызвали эти мысли, А то, чему, помимо «мелочей», сумел научиться Мейерхольд в Художественном театре. Не напрасно уже по завершении сезона Влад. Ленский вспомнил о той самой осмеянной «занавеске» как об одном из самых сильных впечатлений: «Помню, в третьем акте, на сцене ночь; слышен шум падающего на крышу дождя, свист ветра, и в раскрытом окне белая занавеска, то слабо колышется, то бьется от усиливающихся временами порывов дождя и ветра»[[102]](#endnote-103). А. Н‑н передал свое «громадное» впечатление так: в «Дяде Ване» «собственно сцена, как обыкновенно привыкла понимать это слово публика, не существовала, и каждый из зрителей был сам как бы действующим лицом, чувствуя всю тяжесть положения озлобленного Дяди Вани, кроткую, покорную скорбь Сони, тоскливую борьбу долга с молодостью не удовлетворенной в своих чувствах Елены <…> Прошла гроза, прогремел гром, очистилось небо, но это небо осени: на горизонте все еще тянутся черные тучи, а дальше — настанут непроглядные осенние дни с бесконечным, тоскливым дождем и туманами… Миновали весна и лето — впереди зимний мрак и холод…»[[103]](#endnote-104)

Так и видишь: занавес уже закрылся, а в зале тихо и недвижно, как будто зрители не вернулись еще из зачарованной страны.

Настроение — вот что, объединяя зал, заставляло сопереживать. Не созерцать, холодно любопытствуя, но «быть самому как бы действующим лицом».

Не «мелочи жизни», но сгущенная, сконцентрированная ее атмосфера заставила зрителей «вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом» — недаром Мейерхольд записал некогда эти слова Гоголя в дневник[[104]](#endnote-105). Ему удалось подступиться к постижению секрета власти над залом в «Дяде Ване», а еще до того в «Трех сестрах».

Всю свою большую статью Изгой посвятил, по существу, популярному изложению для местной публики новаторских принципов драматургии {34} А. П. Чехова. Коротко все рассуждения можно было бы свести к одному абзацу: «“Три сестры” — пьеса настроения. Автор не заботится о том, чтобы “развить идею”, “обрисовать характер” и пр. Его цель — вызвать в нас известное состояние духа, известное настроение. Автор ничего не диктует нам, ничего не предрешает. Он заставляет нашу душу вибрировать в унисон со своею; он заражает нас своим настроением»[[105]](#endnote-106).

Может быть, сегодня объяснения эти кажутся азбучной истиной, а тогда, в начале века, они, как известно, далеко не для всех были очевидны. Но для нас они представляют интерес не сами по себе, а тем, что родились под впечатлением не просто чеховской пьесы, а спектакля, именно спектакля, поставленного Мейерхольдом по чеховской пьесе. Ведь, к примеру, год назад, в толковании труппы З. А. Малиновской, «Три сестры» таких раздумий не вызывали.

Значит, существовало нечто, что отличало эту постановку от прошлогодней. Изгой называет это «известным способом исполнения»[[106]](#endnote-107), образец которого дал Московский Художественный театр. Способом этим, по убеждению критика, сумели овладеть Мейерхольд и его актеры. А заключался он в следующем: создатели спектакля «поняли то свойство нашей психики, что человек каждую минуту находится во власти множества влияний. Сумма этих влияний и определяет нашу настроенность. Определяют настроенность как предрасположение души к восприятию известного рода впечатлений. А это предрасположение и создается множеством детальных мелких черт. Отсюда забота о деталях. И как обдуман каждый штрих!»[[107]](#endnote-108)

Предрасположение души… Не очень звучно, зато — как точно. «Мелочи жизни», заботливо отобранные детали, «каждый штрих» — во имя предрасположения души.

О том, что это удалось в «Трех сестрах», свидетельствовал в своей рецензии А. Н‑н. Настроение, — уверял он, — «с первого же акта передалось через рампу зрителям»[[108]](#endnote-109). Перечисляя всевозможные детали постановки и исполнения, отдавая дань верному и тщательному их воспроизведению, критик, вместе с тем, сознавал, что они не самоценны, что цель кропотливого труда не в эффекте узнавания, но в вовлечении зрителя в водоворот жизни посредством пробуждения в нем ассоциаций чувственных — памяти сердца, которая, как известно, сильней памяти рассудка.

Получилось это, видимо, и в «Чайке». В языке, в интонации единственной рецензии, принадлежавшей де-Линю, улавливаешь отраженное настроение. Кажется, что автор ее — один из тех сидящих в зале, кто, охваченный этим настроением, сам будто бы очутился на берегу «колдовского озера». Критик утверждал: «Спектакль смело можно назвать праздником нашего театра. Перед нами прошла целая вереница живых людей»[[109]](#endnote-110). Публика, очевидно, была солидарна с ним в такой оценке. «Чайку» намеревались {35} показать дважды. Но когда второй спектакль прошел с аншлагом, обещали третье представление. В результате «Чайка» с успехом прошла пять раз.

Всю свою рецензию де-Линь посвятил исполнителям, и прежде всего — Екатерине Мунт, которая внесла в роль Нины «столько благородной простоты, столько неподдельного, искреннего увлечения и нежного, задушевного лиризма, что страдания и волнения “чайки” стали для нас особенно дороги и понятны. <…> Она штрих за штрихом, мазок за мазком создавала удивительно цельный и правдивый образ чистой, страдающей и любящей Нины. Она сумела озарить свою роль той одухотворяющей искрой, которая присуща только истинным талантам. Какое, например, богатство интонации она внесла в сцену встречи с Константином (4‑й акт). Тоску о несбывшихся мечтах, и тихую, нежную грусть, и душевный “надрыв”, и пришибленность, безразличное чувство к тому, что ждет ее в будущем <…> Нужно было взглянуть на ее лицо с плотно сжатыми губами, со страдальческой складкой у углов рта, услышать этот тихий, надтреснутый голос и отрывистую речь, которой мешают подступающие к горлу спазмы, чтобы сразу постигнуть, какое глубокое и безысходное горе хранит в своей душе это бедное, хрупкое существо»[[110]](#endnote-111).

Мунт чутко улавливала чеховское настроение и вернее многих умела передать его. В Художественном театре нечего было и мечтать получить такую роль, и в Херсоне она работала с упоением. Этот опыт не раз еще пригодится актрисе в будущем. В долгие годы скитаний по провинциальным сценам Нина Заречная станет для нее коронной ролью. Рисунок, отработанный с Мейерхольдом, Мунт сохранит в своем актерском багаже. Когда в 1916 году, сорока с лишним лет, после долгого перерыва она вновь выступит в этой роли — в Суворинском театре, — Любовь Гуревич, поначалу скептически воспринявшая постановку, напишет, что к концу третьего акта «на сцене уже безусловно чувствовался Чехов и его “Чайка”. И Мунт тоже нашла, наконец, то художественное самозабвение, которое дает высшую радость и публике, и самому артисту. Вполголоса, но с глубокой сосредоточенностью передала она всю сцену появления “чайки” в бурную осеннюю ночь, полубредовые признания ее, стоны ее разбитого сердца, вздохи ее о всех одиноких и не имеющих крова. И настроение сгустилось в театре»[[111]](#endnote-112).

Сгустилось оно и в херсонской «Чайке». По мнению де-Линя, «все исполнители прониклись пьесой и поняли всю чеховскую глубину и простоту — вот отчего в их исполнении чувствовалась не эскизность замысла, а детальная разработка всех жизненных образов»[[112]](#endnote-113).

Мейерхольд выступил в роли Треплева, с которой связана одна из крупнейших его удач в Художественном театре. Тогда в Москве об этом много писали. Одни хвалили безоговорочно, другие — с оговорками. Через все отзывы красной нитью проходит с разных точек зрения оцениваемая, {36} но неизменно присутствующая черта — нервность, резкость, даже истеричность. Говорили, что актер дал «образ изломанного с детства неврастеника»[[113]](#endnote-114), что у него вырывались «слишком кричащие ноты, бранчливые интонации»[[114]](#endnote-115), что в актерской природе его не было мягкости и в голосе слабее всего были ноты задушевности[[115]](#endnote-116).

Работая над «Чайкой», Мейерхольд впервые столкнулся с требованиями Станиславского, которые тот вскоре предъявит актеру, репетируя «Одиноких». Предписываемые исполнителю (и, безусловно, отвечающие его актерской природе) резкость, нервозность, истерический надрыв, несколько смягченные ведущим репетиции Немировичем-Данченко, на этот раз не привели к неудаче. Такой Треплев нравился и Чехову.

В Херсоне Мейерхольд, очевидно, попытался уйти от излишней истеричности. По мнению де-Линя, он «внес в свою роль Константина Треплева много молодого огня, пылкости и страстности». Отметив, что особенно хорошо «у него вышло объяснение с матерью, когда Костя <…> перестает владеть собой и оскорбляет ее», что «безумная вспышка отчаяния была передана г. Мейерхольдом с изумительной силой» и что «также очень хорошо передал г. Мейерхольд сомнения Кости в собственном таланте (4‑й акт) и тот глубокий перелом, за которым навсегда исчезает душевное равновесие и сознательное движение к цели», критик специально заострил внимание на том, что актер «играет Костю с большим чувством меры, ни на одну минуту не впадая в плаксивость, от которой так трудно уберечься в этой роли. Константин Треплев в его исполнении выходит именно таким, каким изобразил его Чехов, — порывистым, честным, беззаветно любящим и страдающим»[[116]](#endnote-117).

Очень понравился де-Линю и Кошеверов. «Его Тригорин не казался фразерствующим фатом, каким, например, изображает Тригорина г. Далматов. Увлечению Ниной, а также объяснению с Аркадиной (3‑й акт) г. Кошеверов правдиво придал искренность. Рассказ о муках писательского мастерства вышел у г. Кошеверова очень красивым и интересным»[[117]](#endnote-118).

Будкевич в роли Аркадиной, по словам рецензента, «лишний раз заявила себя умной и талантливой актрисой»[[118]](#endnote-119).

Спустя два с лишним месяца после начала сезона Влад. Ленский, считавший этот срок достаточным, «чтобы сделать более или менее верную оценку достоинствам труппы»[[119]](#endnote-120), в качестве основного вывода приведет следующий: «Труппа гг. Кошеверова и Мейерхольда стремится, главным образом, в пьесе дать возможно полный ансамбль и с большим успехом исполняет эту трудную задачу. Наиболее удачно в этом отношении сходят пьесы, отличающиеся “настроением”. Благодаря этому чеховские пьесы, как, например, “Чайка”, “Дядя Ваня”, “Три сестры” и другие, оставляют в зрителе неизгладимое впечатление»[[120]](#endnote-121).

{37} Под «другими» Влад. Ленский подразумевал пьесы западных драматургов, представителей новой драмы — Ибсена, Гауптмана и т. д.

В свой первый сезон Мейерхольду приходилось решать головоломную задачу — сочетать непреложные требования провинциальной сцены с теми, которые он предъявлял театру и себе в театре.

С одной стороны, относительно немногочисленная театральная публика да и собственная касса заставляли чуть ли не каждый вечер давать премьеру, а с другой — Мейерхольд ни в коем случае не хотел изменять свою «репертуарную политику» и увеличивать количество легковесных, проходных пьес, хотя совсем обойтись без них не удавалось. Ведь, как писала газета, местная публика «в прежние времена драму недолюбливала, а серьезных пьес просто боялась», охотнее всего посещая веселые фарсы, комедии, водевили и испытывая «самое большое искреннее желание» увидеть на городской сцене оперетку[[121]](#endnote-122). Тем не менее, именно новая драма составила значительную часть репертуара и, как мы узнаем впоследствии, была принята неплохо. Но представить ее на суд зрителей Мейерхольд не торопился.

## III. «Крючок для подцепки зрителя»…

Вторым спектаклем сезона, когда, казалось бы, начинающей труппе самое время закрепить нелегкий, но безусловный успех «Трех сестер», режиссер почему-то вдруг назначает «Таланты и поклонники» А. Н. Островского.

К. Л. Рудницкий считал, что если пьесы Зудермана, Пшибышевского, Шницлера появились в репертуаре труппы благодаря явному интересу Мейерхольда к этим авторам, то постановки пьес Островского «были осуществлены просто по провинциальному репертуарному канону той поры и в угоду требованиям кассы»[[122]](#endnote-123).

Что до «требований кассы», то местный критик прямо заявлял: херсонская публика «довольно равнодушно относится к произведениям великого русского бытописателя Островского, и его пьесы вообще редко делают в Херсоне полные сборы»[[123]](#endnote-124). Начиная дело, Мейерхольд не мог этого не знать, а потому вряд ли серьезно рассчитывал в данном случае на материальный успех. Скорее всего, вынужденный каждый день угощать зрителей чем-то новым, предпочитал откровенным ремесленным поделкам, которыми изобиловала русская сцена, драматургию Островского, возможно, считая, что слово его уже одно способно воспитать вкус. Между тем спектакли эти оказались едва ли не самыми незаметными за весь сезон (что будет характерно и для двух последующих провинциальных сезонов Мейерхольда). Правда, ставились они неизменно тщательно, но в них, судя по прессе, не ощущалось, так сказать, огня заинтересованности. В то время Мейерхольд не определился еще в своем отношении к Островскому, не почувствовал {38} его как режиссер — это придет гораздо позже. Островский не будил его воображение и не затрагивал душу, как, скажем, Чехов или Гауптман.

Относительное равнодушие режиссера в какой-то степени передалось и рецензентам. В очень немногочисленных отзывах не было присущего им обычно эмоционального накала. Да и сами спектакли («Женитьба Бальзаминова», «Свои люди — сочтемся», «Поздняя любовь», «Грех да беда на кого не живет», а также «Василиса Мелентьева» А. Н. Островского и С. А. Гедеонова, «Женитьба Белугина» и «Счастливый день» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева) как бы терялись среди множества других — любимых или отвергаемых, — скромно проскальзывая где-то в середине сезона. Большинство из них назначалось на детские утренники и так называемые народные спектакли, и режиссером чаще всего был Снигирев.

Тем разительнее на их фоне «Таланты и поклонники». Здесь все иначе. Замешанная на явной заинтересованности режиссерская работа, увлеченный, живой зал, внимательная критика.

Быть может, это случайность? Один спектакль удается, другой — нет. Кто знает, почему? И все же с трудом верится, что Мейерхольд, продуманно строивший репертуар, ищущий диалога с залом, с первого спектакля завоевав этот зал, вторым поставил бы произведение, ничего для него самого не значащее, так сказать, пьесу-наполнитель. Ведь в запасе у него были козыри: и «Потонувший колокол» Г. Гауптмана, и «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого, которые критика скоро назовет шедеврами Мейерхольда. А он выбрал «Таланты и поклонники». Да еще взялся за роль старика Нарокова (заранее, еще летом переписал ее в специальную тетрадь[[124]](#endnote-125) вместо по всему, кажется, подходившей ему роли недавнего студента Мелузова. Взялся — и с блеском исполнил ее. К героям ли пьесы, а может быть, в зал обращал он слова: «Разве здесь понимают искусство? Разве здесь искусство нужно?», не обвиняя, а, возможно, приглашая к размышлению?.. Или предостерегая: «Для вас, грубых людей, удовольствие бросить, растоптать ногами все нежное, все изящное».

Не видел ли Мейерхольд в этой постановке своего рода спектакль-программу, как сказал бы он лет пятнадцать спустя, спектакль-манифест? Не заявлял ли таким образом свою художническую позицию, не высвечивал ли перед зрителем путь, которым намерен идти? Случайно ли из всех пьес Островского только эту включили в предварявший сезон репертуарный анонс?

Мейерхольд выбрал пьесу о проблеме, с одной стороны, предельно актуальной для него, с другой — о проблеме вечной. Во всех деталях, со всем тщанием, какое только позволяла херсонская сцена, воспроизвел режиссер бытовой фон пьесы. Однако не быт актеров провинциального театра, {39} но бытие таланта в окружении поклонников, личности в окружении толпы интересовало его. Об этом хотел он говорить с залом и в последующих своих спектаклях.

Между тем, одного желания говорить мало. Надо, чтобы тебя слушали и к тому же — слышали. После успеха «Трех сестер» можно было не сомневаться: придут и слушать будут. И действительно, газета писала, что в этот вечер зал наполнился «благодаря интересу публики к нынешней труппе»[[125]](#endnote-126).

Но как добиться того, чтобы услышали?

Четверть века спустя, работая над «Лесом», Мейерхольд в каждом эпизоде будет искать, по его словам, «крючок для подцепки зрителя»[[126]](#endnote-127). Не придет ли тогда на память Мастеру опыт начинающего провинциального режиссера?

Для того, чтобы вызвать зал на диалог (долгий, длинною в несколько месяцев), заставить поверить себе, нужно было вывести зрителя из состояния созерцания, «откупорить» его сознание, взбудоражить — и тем самым мобилизовать восприятие. Мейерхольд нашел ход: поместил зрителей в непривычную обстановку. Впрочем, отыскать «крючок» режиссеру помогла ситуация. Обойденные вниманием железнодорожного ведомства, херсонцы на ура встречали любые «паровозно-вокзальные» сцены. Этой их слабостью и воспользовался режиссер. С прошлого сезона в наследство от Малиновской театру достался бутафорский паровоз, которому зрители неизменно аплодировали тогда в инсценировке «Анны Карениной» или в мелодраме «Убийство Коверлей». Этого-то картонного монстра и призвал Мейерхольд себе в сообщники, постаравшись достичь возможно большей иллюзии и позволив себе даже невинную шутку — крупными буквами вписать Херсон в железнодорожное расписание. Он показал херсонцам то, чего они в своем городе, увидеть никак не могли. Причем показал настолько реально, что эффект присутствия получился прямо-таки фантастический. Недаром де-Линь посвятил этому событию целый фельетон, начинавшийся многозначительным: «В лето от сотворения мира…»

Как бы подтверждая, что Мейерхольд не ошибся, А. Н‑н писал: публика, присутствовавшая на спектакле, «волей-неволей втягивается в пьесу и отдает ей все свое внимание»[[127]](#endnote-128). А де-Линь пошутил: не стоит-де «ставить такие пьесы, которые по своей обстановке могут затронуть больное место херсонцев»[[128]](#endnote-129).

Мейерхольд, надо полагать, придерживался иного мнения. Добиваясь нужного эффекта, он готов был эпатировать публику. Новые впечатления — вокзальной сутолоки, прощания у вагона, проводов уходящего в неизвестное поезда — вызвали у сидящих в зале и новые, не стершиеся эмоции, {40} помогай по-новому воспринимать окружающее. С этим зрителем можно было говорить и говорить серьезно. Мейерхольд начат этот разговор.

## IV. Сказки и краски новой драмы

Новую драму на херсонской сцене представляли пьесы Гауптмана: «Геншель», «Одинокие», «Микаэль Крамер», «Потонувший колокол»; Ибсена: «Дикая утка», «Эдда Габлер», «Доктор Штокман» («Враг народа»); Зудермана: «Да здравствует жизнь!», «Бой бабочек», «Честь» и «Счастье в уголке», а также по одной пьесе Пшибышевского — «Золотое руно», Гейерманса — «Гибель “Надежды”», Шницлера — «Последние маски».

Рецензии появились не на все спектакли и не всегда столь же пространные и подробные, как это было с чеховскими постановками. Так, например, об «Одиноких», не вдаваясь в детали, А. Н‑н написал, что это был один «из тех высоких художественных спектаклей, которые по настроению так удаются нашим работникам-артистам. Я даже считаю лишним говорить об отдельных исполнителях, потому что играли все очень стройно, ровно и, главное, сознательно до мелочей. Впечатление от пьесы было сильное и глубокое. В роли Фокерата выступил г. Лазарев, его жены — г‑жа Решимова, Иоганна — г. Мейерхольд (эта роль — один из его шедевров), Кэтэ — г‑жа Попова, Браун — г‑н Костромской, Анна Мар — г‑жа Мунт, пастор — г. Блюменберг, фрау Леман — г‑жа Нарбекова, кормилица — г‑жа Заварзина. Постановка изящная и цельная по впечатлению даже в ничтожных частях. Вообще, спектакль был один из боевых»[[129]](#endnote-130).

О том, как на сей раз была решена Мейерхольдом роль Иоганнеса, с уверенностью судить трудно. Во всяком случае, об излишней нервозности А. Н‑н в своей рецензии не упоминал. Он так описал один из эпизодов 2‑го акта: «Вот он, занятый своим научно-философским трактатом. Он весь ушел в него, приткнувшись где-то на ходу, на краю стула. У него создается в голове целая цепь мыслей, одна другой логичнее, шире, светлее. В них судьбы всего человечества — это видно по каждому мускулу его лица, по выражению глаз, ушедших куда-то вглубь души… Мировая работа совершается в мозгу его, этом святая святых»[[130]](#endnote-131).

Рецензенты часто ограничивались перечислением исполнителей и общей оценкой. Тем ценнее на фоне «глухих» рецензий любые промелькнувшие меж возгласов одобрения детали. Попробуем, основываясь на них, разобраться в том, какие задачи решал Мейерхольд в этих спектаклях.

Наибольшим успехом пользовался «Потонувший колокол». Он выдержал пять представлений. Для тою чтобы повторить планировочные решения спектаклей 1898 года, поставленных Станиславским сначала в Обществе искусства и литературы, а затем в МХТ, требовались немалые усилия. Изготовили новые «роскошные» декорации и «стильные» {41} костюмы[[131]](#endnote-132), но этого было недостаточно, и в монтировочной книге то и дело читаешь: дерево «Чайки», дом «Три сестры», окно «Гибель “Надежды”», балюстрада «Геншеля» и т. п.[[132]](#endnote-133). Установка декорации оказалась настолько сложна, что в день премьеры, в воскресенье 10 ноября, пришлось отменить запланированный утренник.

Как только открылся занавес, зрители, по словам Влад. Ленского, увидели «целую поэму горных и лесных трущоб» — нагроможденные друг на друга скалы, к одной из которых притулилась избушка Виттихи, живописный силуэт сломленного бурей дерева в глубине сцены, камыши у колодца. Восхитили всех и необычные световые эффекты, а особенно — естественно и красиво удавшееся лунное освещение. Но впечатление, уверяет критик, было бы не полным без тех искусно подобранных звуков обитателей непроходимых дебрей, которые неумолкаемо раздавались в течение первого и последнего актов, вызывая в горах долгое, протяжное эхо. Зритель ощущал «дикость, глушь и пустынность» мест, населенных эльфами, феями, лешими и другими «представителями мифического мира»[[133]](#endnote-134).

Чтобы сотворить этот мифический мир, все декорации приходилось устанавливать вручную, поскольку примитивное устройство сцены не позволяло делать чистые перемены. Из‑за этого спектакль затянулся за полночь. Тем не менее переполнившая зал публика не расходилась. Своими впечатлениями от той давней постановки много лет спустя поделился А. Е. Крученых: «Еще учеником начал заглядывать в театр. Сезоном 1902 или 1903 г. в Херсоне была труппа Мейерхольда. Особенно поразил меня “Потонувший колокол”. <…> Впечатление было необычайное. Особенно от начала. Я видел перед собой не декорации, но дремучую темную зелень густого леса. И на этом фоне развертывались захватывающие события: Генрих скатывался по оврагу в страшную пропасть, Раутенделейн чесала свои неестественно-длинные золотые волосы, кричал леший, хохотала и завывала старуха-ведьма; из замшелого колодца вырастала зеленая скользкая голова водяного (играл сам Мейерхольд). Окончательно потрясли его дикие слова: Кворакс! Брекекекекс!»[[134]](#endnote-135)

Филигранная звуковая партитура, как и весьма трудоемкие световые эффекты, «пленительные картины» природы играли не просто декоративную роль. Все эти элементы у Мейерхольда становились действенными. Своеобразный хор, помогающий ощутить настроение. Особенно это сказалось в финале, «когда характер ночных звуков из мирного, какими они были в первом акте, перешел в плачущий, гармонирующий с настроением Генриха и Раутенделейн»[[135]](#endnote-136).

Резюмируя свои впечатления, Влад. Ленский делает вывод, что режиссеру в высшей степени свойственно «чувство природы» и умение передать «настроение дикости, глуши и пустынности сказочного мира»[[136]](#endnote-137).

{42} Но сказку ли рассказал Мейерхольд херсонцам?

Перед премьерой на страницах «Юга» поместили анонс, оповещавший о том, что в кассе городского театра имеется в продаже брошюра А. Роде «Гауптман и Ницше» в переводе с немецкого Вс. Мейерхольда и А. Ремизова, содержащая объяснения к исполняемой пьесе[[137]](#endnote-138). Зачем все это, если на сцене сказка, что объяснять в сказке? К чему готовить зрителя? О чем плакала с героями спектакля охватившая их ночь?

Незадолго до появления спектакля Мейерхольд записал в дневнике: «Генрих “Потонувшего колокола” вышел в жизнь с известной закаленностью, с большим мужеством, давшим ему возможность бросить семью, детей ради высшего долга, но ему пришлось потратить эту силу на кулачную расправу с людьми-зверями. А когда настала пора для высших проявлений этой силы ради вечных бессмертных идей, силы были уже потрачены, и Генрих погиб»[[138]](#endnote-139).

Разве не изложена здесь программа сценического произведения в том смысле, как бывает она у произведения музыкального? А дальше, выходя за рамки пьесы, двигаясь от частного к общему, Мейерхольд пытается сформулировать идею всего творчества Гауптмана, да и новой драмы в целом: «Гибнет в смуте и сумерках современное человечество, тратя всю свою силу на борьбу с первобытным варварством. И только где-то слышен стон и плач, который зовет к окончательной борьбе с преградами, чтобы раз навсегда очистить себе путь к тому, о чем мечтает современность, — отстоять человека»[[139]](#endnote-140).

Герой пьесы Гауптмана для Мейерхольда не литейщик колоколов — житель маленькой деревушки у подножья гор. Генрих становится именем отвлеченным, не принадлежащим конкретному человеку, но символизирующим все Человечество. С другой стороны, Мейерхольд, безусловно, отождествлял себя с Генрихом. Практически одновременно с записями о Гауптмане в его дневнике появилась и вот эта: «Самое опасное для театра — служить буржуазным вкусам толпы. Не надо прислушиваться к ее голосу. Иначе можно свалиться с “горы” в “долину”. Театр тогда велик, когда он поднимает толпу до себя и, если не поднимает, так, по крайней мере, тащит ее на высоты. Если прислушиваться к голосу буржуазной толпы, как легко можно свалиться вниз. Всякое стремление ввысь тогда только целесообразно, когда оно неподкупно. Надо бороться во что бы то ни стало. Вперед, вперед, всегда вперед! Пускай будут ошибки, пускай все необычно, крикливо, страстно до ужаса, скорбно до потрясения и паники, все-таки все это лучше золотой середины»[[140]](#endnote-141). «Высший человек», по Ницше, «творящий», противостоящий «стаду», для Мейерхольда — художник. «Высший долг» — театр. И в этом смысле «Потонувший колокол», {43} как ни странно, продолжает линию, начатую режиссером-актером в «Талантах и поклонниках». Отстоять художника… Отстоять человека…

«Дикость, глушь и пустынность» не сказочного — людского мира представали перед зрителем на сцене.

Не здесь ли проклюнулись первые, быть может, едва еще заметные ростки мейерхольдовского символизма, того самого, о котором много лет спустя Мастер скажет: «Мой символизм возник из тоски по искусству больших обобщений»[[141]](#endnote-142). Вспомним: приведенная выше запись о «Потонувшем колоколе» относится к 1901 году. А вот какое вступление предпошлет Мейерхольд первому представлению в Тифлисе в 1906 году «Смерти Тентажиля» М. Метерлинка, спектакля, который, по общему признанию, знаменует собой рождение Мейерхольда-символиста: «Не Смерть, а тот, кто несет с собой Смерть, вызывает негодование. И тогда Остров, на котором происходит действие, — это наша жизнь. Замок там, за этими наводящими тоску мертвыми деревьями… — тюрьмы. Тентажиль — юное человечество, доверчивое, прекрасное, идеальное, чистое. И кто-то беспощадно казнит этих юных прекрасных людей. Сестры, матери, дети тянутся к небу слабыми ручонками, молят о пощаде, молят о прощении, молят о помиловании, молят об освобождении. Напрасно, напрасно. Никто не хочет слушать, никто не хочет знать. На нашем острове стонут и гибнут тысячи таких юных, таких прекрасных, как Тентажиль»[[142]](#endnote-143). «Гибнет в смуте и сумерках современное человечество…» — можно было бы продолжить речь. Сказанное некогда о пьесе Гауптмана стало бы ее органичной частью. Тот же стиль, тот же ход рассуждений, едва ли не те же слова.

Безусловно, постановка «Смерти Тентажиля» — точка отсчета, своеобразная дата явления на свет символистского театра Мейерхольда. Однако зарождался он (исторгаемый самой природой художника, его «тоской по искусству больших обобщений»), видимо, гораздо раньше.

С «Потонувшим колоколом» связана и еще одна любопытная подробность. Писавшие об этом спектакле лишь вскользь упоминали исполнителей. Их вниманием целиком завладела «режиссерская сторона, отличающаяся большим художественным вкусом, знанием бытовых подробностей и высоким чувством меры»[[143]](#endnote-144).

Совсем недавно режиссер представлялся лицом второстепенным. Теперь же наперебой обсуждали «режиссерское чутье», «художественный инстинкт» Мейерхольда, его способность согласовать общие действия, задать тон, создать ансамбль, не упустив к тому же ни одной характерной мелочи в обстановке спектакля или в поведении актеров. Критики считали необходимым и важным указать на то, что «режиссерская рука» видна «в каждом уголке сцены, в каждой картине»[[144]](#endnote-145). Свидетельства прессы и планировки Мейерхольда того времени еще раз убеждают: это была рука {44} режиссера, воспитанного Художественным театром. Он свободно играл пространством, заставляя и его, пространство, играть. Интерьеры почти никогда не представляли собой правильного четырехугольника, «непременно или одна из стен делала зигзаг, или сбоку выступал угол»[[145]](#endnote-146). «Ведь это так естественно, — считал Влад. Ленский. — Почти в каждом доме внутренние стены имеют какую-нибудь неправильность, особенно в небогатых мещанских домах»[[146]](#endnote-147). Когда артист выходил через открытую дверь на сцену, зрителю не резала глаз темнота, зияющая за этой дверью. Мейерхольд выстраивал на подмостках всю квартиру, да еще с подробностями.

Наиболее характерным и тщательно разработанным в этом отношении спектаклем был «Доктор Штокман» Ибсена. Здесь, — восхищался Влад. Ленский, — «вы видите на сцене всю квартиру: на первом плане гостиная, в глубине — освещенная детская, за стеклянным окном — столовая, сбоку — дверь в коридор, в полумраке которого видны ступеньки»[[147]](#endnote-148). Но вот что важно, и это подметил рецензент: каждая деталь существовала не сама по себе, не сама для себя, а «имела непосредственное отношение к пьесе и определенное значение для общего ее развития»[[148]](#endnote-149).

А. Н‑н посвятил этой «копии Московского Художественного театра» восторженную и довольно пространную рецензию, свидетельствующую, с одной стороны, о той степени свободы и естественности, какой в конце концов достиг Мейерхольд в освоении опыта МХТ, а с другой — о тех исключительных для провинции усилиях, которые он прилагал для его воплощения: «Характерно оттенен домашний быт семьи Штокмана: простота, несколько неряшливая уютность, создававшие своеобразную атмосферу в квартире ученого, веющие теплотой и незлобием лица хозяев, чисто по-семейному собравшихся со своими гостями при свете лампы за вечерним столом, добродушный пафос Штокмана и веселье гостей, провозглашавших “китайский тост” за стаканом вина, — все это сразу переносило зрителя куда-то далеко от сцены, в самый центр жизни, <…> посвящало его в характер лиц и обстановки без лишних слов и долгих объяснений. Сразу понятно стало, что сам Штокман — человек умный, оригинальный, прост, порывист, честен и чист сердцем, упрям, настойчив и любвеобилен, жена его — заботливая и сердобольная мать и хозяйка, дочь Пэтра — сильная и смелая натура с характером и взглядами отца. И эти качества семьи Штокмана передавались не только игрою артистов, но самой обстановкой, колоритом сцены первых двух актов. <…> Третий акт, перенесший зрителя в редакцию “Народного вестника”, также дышит реализмом и жизнью в постановке. Незатейливая обстановка кабинета редактора, “наборная” типографии, где наборщики быстро и сосредоточенно набирают гранки газеты и куда из нижнего этажа по лестнице приносят кипы бумаги для печатания, в которых проверяют число листов. Это, конечно, {45} мелочи, но мелочи необходимые, наглядные, удивительно реально передающие настроение и говорящие о детальной заботливости в постановке. Четвертый акт до мизансценам был шедевром этого спектакля. На сцене толпа самая разношерстная: тут и представитель городского муниципалитета в лице бургомистра Пэтера Штокмана, лица городской буржуазии, деятели печати, торговцы, купцы и домовладельцы в качестве представителей плательщиков налогов, представителей подавляющего “сплоченного большинства”, предводимого типографщиком Аслаксэном, матросы, блюститель порядка, женщины разных классов, и каждый отдельный член этой толпы имеет свою личную характеристику, живет, интересуется происходящим вокруг него, волнуется, ажитирует сознательно, рельефно. Толпа для нашей сцены единственная в своем роде, небывалая, не похожая ни одним намеком на прежних “прокатных солдат” и зеленых любителей, бестолково махавших “правой рукой” по команде помощника режиссера. Немудрено: многие эскизные роли этой толпы поручены лучшим артистам, а остальные дисциплинированы до художественности. Вся сцена 4 акта проходит с необычайным подъемом и среди артистов, и среди публики, переживающей невольно каждый момент»[[149]](#endnote-150).

С какой подчас неуместной на провинциальной сцене скрупулезностью, какой-то мазохистской тщательностью подходил Мейерхольд к созданию спектаклей для неискушенной публики, в значительной своей части не способной эти усилия оценить. В провинциальной и даже в столичной прессе ему будут петь дифирамбы, его деятельность назовут культуртрегерской[[150]](#endnote-151). Неужели Мейерхольд был настолько простодушен и его неимоверное упрямство питало самообольщение, святая вера в возможность переломить «огрубевшие вкусы публики»? Было, конечно, и это. Иначе выводы не оказались бы столь безнадежны и он не ударился бы с тем же неистовством в другую крайность: «Провинция — это помойная яма. В провинцию хорошо приезжать с готовым, потому что провинциальная публика наивна и способна искренне удивляться. А создавать что-нибудь на ее глазах… нет, я против провинции»[[151]](#endnote-152).

В какой-то момент он отчается, выбьется из сил, и критики с удивлением заметят непривычную небрежность в его постановках. Но только не в тех, где он опробовал принципы МХТ. Молодому Мейерхольду необходимо было эту науку превзойти. Во-первых, потому, что именно ее он считал высшей театральной наукой. Потому, что, как всегда и во всем, и в этой науке ему надо было дойти до самой сути, до сердцевины. Ощутить полную свободу. Тогда уж спорить, ниспровергать. Спорил же он тем яростнее, ниспровергал тем ожесточеннее, чем нежнее вспоминал о покинутом доме. А кроме того, и это во-вторых, это был способ перенести разрыв, внутренне перебороть, изжить в себе эту боль. Считают же психоаналитики, что проблему {46} надо определить, признаться себе в ней и — проговорить, чтобы, еще раз пережив, освободиться. Тратя сверхсилы на образцовую постановку спектаклей «à la Московский Художественный театр», вкладывая в них душу, Мейерхольд еще и еще раз «проговаривал» болезненную ситуацию.

Так или иначе, но результатом стало появление на свет нескольких действительно заметных опытов. Не считая пьес Чехова, один из наиболее ярких и последовательных — «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса. О постановке отозвались все трое «южан», писавших о театре, а Влад. Ленский и через месяц (1 декабря), и спустя почти четыре месяца (17 февраля) после премьеры вспоминал так поразившие его постановочные эффекты: «Не была упущена ни одна мельчайшая подробность, ни один штрих, могущий дополнить картину быта голландских рыбаков. Деревянные башмаки, которые у дверей снимаются входящими, головные уборы женщин, окна с подымающейся нижней половиной — все это мелочи, на первый взгляд не имеющие никакого значения, а между тем без них картина была бы не полна да и не характерна. <…> Кто-то раскрывает окно, сильный ветер врывается в комнату и, качнув висячую лампу, гасит ее, — и вы чувствуете, что там, за стенами, разыгралась буря, вы слышите, как волны с глухим рокотом и шипением разбиваются о берег. Входя в комнату, все порывисто закрывают за собой двери, и зрителю ясно, что пронизывающий, сильный ветер вталкивает людей в дверь, и сам тотчас же ворвался бы за ними, если бы дверь не была поспешно захлопнута. Я много мог бы насчитать таких художественных черт в постановке этой пьесы, изобличающих в режиссере большую чуткость, художественный инстинкт и сильно развитое чувство природы»[[152]](#endnote-153).

Драму Гейерманса не ставили в МХТ, Мейерхольд работал над спектаклем самостоятельно. Но именно в нем достиг достоверности такой остроты и концентрации, что она, эта достоверность, став сильнодействующим сценическим приемом, в то же время сама превратилась в художественный образ. Чем реальнее казались «приметы быта голландских рыбаков», тем непосредственнее (подпадая под гипноз иллюзии) зритель воспринимал и «гнетущее настроение», которое, как казалось де-Линю, достигается не «эффектами», а лишь тем, что драматург «заставляет действующих лиц рассказывать жизнь погибших в море родных, и от этих повествований вашу душу охватывает леденящий ужас»[[153]](#endnote-154). Однако определяющую роль в создании «безотрадной картины существования этих несчастных» сыграли прежде всего звук и свет. Характер звуков проясняют те эпитеты, которые употребляют для описания спектакля рецензенты: «унылые гудки сторожевых судов», «тревожный шум волн», «завывание ветра», «злобно ревет и стучит в стекла, как тоскующий дух, буйный ветер. Однообразно мучительный шум волны сливается с его воем, и чудится, будто они хором {47} поют похоронную песню ушедшим в море. Жутко! <…> В комнате воцаряется жуткая тишина… только по-прежнему за окном, вздрагивая, плачет ветер, да волны с однообразным гулом ударяют о песчаный берег»[[154]](#endnote-155).

Световую партитуру Мейерхольд строил на выразительных контрастах, В первом и втором актах в окно на правой стене бил ярко-желтый солнечный свет. Он заливал всю комнату, но он же давал возможность для резкого, почти экспрессионистского акцента — левую стену рассекала, притягивая внимание, тревожная тень высокой оконной рамы. Непроглядный мрак за окном и завывание бури в третьем акте контрастировали с первыми двумя.

В сцене в конторе судовладельца (4 акт), где собравшиеся женщины узнают о том, что больше нет «Надежды» и что мужья и сыновья погибли, Мейерхольду нужно было создать иллюзию сгрудившейся, беспокойной толпы в напряженном ожидании трагической развязки. Он разделил контору надвое[[155]](#endnote-156) и заставил женщин тесниться в меньшей, трапециевидной ее части. В удаленной от зрителя вершине трапеции виднелась совсем небольшая стеклянная дверь, тогда как рядом, в более просторном, но почти безлюдном помещении едва ли не всю заднюю стену занимало громадное решетчатое окно, сквозь которое виднелись обрамленная траурными кипарисами набережная, паруса и как будто насытившаяся и умиротворенная жертвой безмятежная морская гладь. Простор, воздух, выход в светлое, покойное пространство в правой части сцены своим соседством еще более сжимали, сдавливали толпу несчастных, сгрудившихся слева, вызывая тем самым состояние эмоциональной подавленности в зрительном зале.

Лейтмотивом Мейерхольд избрал тему отчаяния. Черного, беспросветного отчаяния. И, казалось бы, столь искусное воплощение задуманного должно производить удручающее впечатление. Однако и зрители, и критики были в восторге. «Гибель “Надежды”» повторили еще трижды. А. Н‑н утверждал, что спектакль «был очень интересен и произвел сильное впечатление рядом художественно исполненных сцен», а де-Линь назвал его «высшим наслаждением»[[156]](#endnote-157).

В приемах «так называемой “станиславщины”» провинциальные критики ориентировались уже довольно свободно. Но кое-что ускользало пока от их внимания.

Об особой «визуальной одаренности»[[157]](#endnote-158) Мейерхольда, о его влиянии на осознание мировым театром роли выразительных возможностей внешнего облика спектакля сложены тома. Прослежены и описаны периоды и этапы. И все это — начиная с середины 1900‑х. Студия на Поварской, Театр Комиссаржевской… «Мейерхольд, — пишет об этих годах А. А. Михайлова, — понял, что настроение может быть совсем иным — не бытовым, а музыкальным: определенное состояние зрителя можно вызвать {48} ритмом действия, тембром голоса, паузами, пластикой актера, цветом декораций и костюмов, характером освещения, музыкой»[[158]](#endnote-159). Именно так все и происходило. Только понимать все это он начал раньше, уже в провинции. Свидетельства тому — пусть робкие, не всегда последовательные, но очевидные поиски новых визуальных решений.

Окончательно оформившийся на столичных подмостках «метод передавать зрителю музыку настроений, музыку ярких красочных пятен», когда «звучат одни пятна»[[159]](#endnote-160). Мейерхольд впервые опробовал в херсонской постановке «Последних масок» Шницлера.

Больница для бедных, ожидание скорой смерти, зависть, ненависть, торжество безумца, таинства игры, лабиринты болезненной психики…

Главенствующую роль в оформлении пьесы он отвел цвету, сыграв на столкновении мертвенной белизны больничной палаты (белые вставки, стол, стулья, белые чехлы на креслах) и обрамлявших ее беспокойно-красных кулис. За неимением фотографий или цветных эскизов представить себе впечатляющую силу такого цветового поединка, его эмоциональную напряженность, скрытый драматизм в какой-то степени все-таки возможно. Вспомнив, скажем, «Красную мебель» Роберта Фалька.

«Юг» помещал на своих страницах отклики лишь на премьерные спектакли, а поскольку одноактная пьеса Шницлера шла в один вечер с повторным представлением комедии Дж. К. Джерома «Женская логика», то и рецензии не осталось. Впрочем, исчерпывающие сведения о постановочном решении мы получаем из записей самого Мейерхольда[[160]](#endnote-161), и впечатления рецензента могли бы лишь дополнить картину. Но чаще именно живые отклики очевидцев помогают ощутить атмосферу того или иного спектакля, оживляя скупой и беглый карандаш планировок.

Интересен в этом отношении отзыв А. Н‑н на постановку «Эдды Габлер» Ибсена. Уделив основное внимание исполнительнице заглавной роли Наталье Будкевич, А. Н‑н ни словом не обмолвился о постановщике. Как будто и не было его вовсе. Но что ставит рецензент в основную заслугу актрисе? Вчитаемся в ключевую фразу хвалебного отклика: «Справиться с ролью, в которой заключена вся идея, вся мысль писателя-философа, где почти каждое слово требует точных иллюстраций, задача очень нелегкая»[[161]](#endnote-162). Так и слышится за этим мейерхольдовское: «Кто ставит пьесу Ибсена для ролей, а не ради ее идеи, тот может произвести на публику впечатление, обратное замыслу автора».

Он, постановщик, создавал спектакль-идею. Он, стоя за спиной актрисы, помогал ей демонстрировать в «поразительно красивых, изящных, полных глубокой мысли и ясного ума… точных иллюстрациях»[[162]](#endnote-163) не себя, а «мысль писателя-философа».

{49} Рецензент утверждал: «Игра на паузах и мимика в этой роли достигали того совершенства, после которого желать уже нечего»[[163]](#endnote-164). И, тем не менее, спектакль оставил у него впечатление не бенефиса Будкевич, а, если можно так сказать, бенефиса мысли Ибсена. Заслуга актрисы состояла, пожалуй, в том, что она сумела воспринять и осуществить на сцене концепцию Мейерхольда и сделала это настолько органично, что А. Н‑н, всегда отмечавший в своих рецензиях режиссера, на этот раз забыл о нем.

В написанном тогда об этом спектакле слышится, однако, некий, пока еще не ясный, мотив, не позволяющий и нам вслед за рецензентом забыть о режиссере. Этот мотив — красота. О «поразительной красоте и изяществе» говорит в своем отклике А. Н‑н. Тот же мотив возникает в предварявшей премьеру статье Л. Ц. «Драма Ибсена “Эдда Габлер”. К ее предстоящей постановке на сцене херсонского театра»: «Она умирает и своею смертью примиряет зрителя с ее черствою, эгоистическою душой. Чувствуется невольная красота в ее порыве к другой, бурной, красивой жизни, ее отвращение к болоту, царящему в современном обществе, и невольно прощаешь всякое отсутствие каких бы то ни было моральных основ ее души, какой бы то ни было любви к человеку»[[164]](#endnote-165). Красота и смерть. Как искупление, как высшее оправдание. Красота как этический и эстетический ориентир. Красота — как сценический прием.

Мейерхольд отвел новой драме неизмеримо большее место в сравнении с обычным репертуаром провинциальной труппы. Неверно было бы утверждать, что на все эти спектакли зрители «ломились». Но материалы газет неопровержимо доказывают: именно новая драма — «Потонувший колокол», «Геншель», «Доктор Штокман», «Гибель “Надежды”», наряду с «Тремя сестрами» и «Чайкой», — выдерживала наибольшее число представлений и давала самые крупные сборы.

Любопытно, что в Херсоне новая драма не вызвала никаких споров, «никто из зрителей не высказывал неудовольствия», и «отзывы даже самых завзятых скептиков были благоприятны»[[165]](#endnote-166). А ведь через каких-нибудь два года, когда Мейерхольд со своей труппой будет работать в Тифлисе, новая драма составит костяк репертуара и с первых же дней внесет раскол в ряды театралов, вызовет непримиримые споры на страницах тифлисских газет всех мастей. Конечно, рецензенты напишут и о режиссуре, и об игре актеров. Но ни это, главным образом, будет занимать их внимание, заставит спорить, едва ли не переходя границы дозволенного.

О «высочайшем художественном уровне» тифлисских постановок Мейерхольда газеты, в конце концов, будут писать как о факте, само собой разумеющемся и всеми единодушно признанном. Жестокая полемика разразится вокруг самих пьес, их общественно-политического звучания, {50} их права на существование. Она, эта полемика, станет именно жестокой — не пощадят никого: ни авторов, ни режиссера.

Критиков и зрителей эти споры разведут к двум полюсам. За поступками героев Ибсена, Гауптмана, Гейерманса, за поворотами сюжетов одни увидят смелый призыв к обновлению, другие — дерзкое покушение на незыблемые устои.

Между тем в Херсоне ничего подобного еще не было. У посещавших театр не возникало никаких других чувств, кроме одобрения. Ничто, кроме удачного ансамбля, тщательной режиссерской разработки, сценических эффектов, словом, кроме театра как такового, не привлекало и не волновало зрителей и критику.

Почему же через два года пьесы эти зазвучат по-иному?

Секрет, думается, во времени и месте.

Мирно дремлющий на заре столетия в стороне от путей-дорог провинциальный город и промышленный, культурный центр в период позорной Русско-японской войны и первой русской революции.

Этой разницей во времени и месте во многом определяются спокойствие и «аполитичность» одних, взвинченность и политический угол зрения других. Когда в феврале 1906 года «Товарищество новой драмы» покажет в Тифлисе «Евреев» Е. Чирикова, рецензент газеты «Кавказ» А. Т. заметит: «В доброе старое время, когда публика развлекалась мелодрамами <…> трагический финал вызывал слезы умиления, как резкий контраст с окружающей монотонной действительностью; а теперь, когда всякий шорох заставляет испуганного обывателя боязливо озираться, реальное воспроизведение погрома на сцене является совершенно лишним ударом по больным нервам»[[166]](#endnote-167). «В настоящее время, — напишет он через несколько дней, — большинство публики ценит на сцене не то, что имеет действительную ценность <…> а приветствуют, главным образом, всякий намек на политические интересы минуты, всякую сентенцию на животрепещущую тему о необходимости общественного переустройства. Это — характерная особенность общего настроения, вполне понятная в переживаемое нами время»[[167]](#endnote-168).

## V. Не «станиславь» с избытком…

Однако до бурных столкновений еще далеко. Пока, в Херсоне, все спокойно.

Впрочем Мейерхольду-то успокаиваться некогда. Нужны новые премьеры, и режиссер ставит «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого.

На долю «Смерти Иоанна Грозного» выпал самый крупный успех сезона: пять представлений и наибольший сбор. Не делая скидки на провинциальную {51} неискушенность, Мейерхольд провел колоссальную подготовительную работу, которая началась еще в Москве, заняла четыре месяца (!) и потребовала внушительных затрат. Предметом его пристального, подчас придирчивого внимания становилось все, вплоть до костюма гонца, например. Этот самый костюм производил, «на первый взгляд, странное впечатление своей толщиной», — писал де-Линь, объясняя затем, что, оказывается, «такие костюмы в старину предохраняли гонцов от вражеских стрел»[[168]](#endnote-169). Уверяя, что прекрасные декорации в «васнецовском жанре», явившиеся «удачным дополнением впечатления», принадлежали М. А. Михайлову[[169]](#endnote-170). Де-Линь, правда, ввел читателя в заблуждение: по заказу херсонских антрепренеров декорации сделал К. В. Орлов; Михайлов же был автором занавеса, а также значился в программке как заведующий постановкой декораций.

Участник постановки МХТ, Мейерхольд в принципе воспроизвел ее сценические решения. Однако вынужден был отказаться от сцены в Замоскворечье.

Проблема постановки народных сцен, которую Мейерхольд будет решать на протяжении всей своей жизни, занимала его уже в начале пути. В Херсоне он всякий раз уделял этому пристальное внимание, и местные рецензенты непременно анализировали и пересказывали любые массовые сцены, будь то толпа в «Докторе Штокмане», завсегдатаи трактира в «Геншеле», «публика» на вокзале и в саду в «Талантах и поклонниках» или бегущие на пожар в «Трех сестрах». А еще весной 1902 года, путешествуя по Италии, Мейерхольд разработал мизансцены к «Псковитянке» Мея[[170]](#endnote-171), которую надеялся поставить в Херсоне. Очевидно, понимая всю сложность задачи, так его привлекавшей, работу он начал с третьего действия — со сцены псковского веча. Довольно подробно и уже в расчете на конкретных исполнителей расписав эту сцену, режиссер должен был убедиться в том, какого напряжения сил она от всех потребует. Достаточно того, что большинство актеров немногочисленной труппы вынуждены были бы не единожды полностью перегримировываться, поскольку исполняли бы по несколько ролей. Кроме того, Мейерхольд превращал толпу в единый организм, в некую единую субстанцию, отдавая ее движению, ее динамике, ритмам ее колебаний наряду с детальной, музыкально разработанной звуковой партитурой основную роль в эмоциональном воздействии. Для того чтобы все это оправдало себя, необходима была железная слаженность всех отдельных элементов, что предполагает множество репетиций. Все это в равной мере относится и к сцене в Замоскворечье из «Смерти Иоанна Грозного». Возможно, Мейерхольд убедился, что желаемого результата в условиях провинциальной гонки ему не добиться. Но возможно так же, что он все-таки начинал, пытался репетировать эту сцену в Херсоне. Либо {52} так увлекавшая его проблема там активно обсуждалась. Во всяком случае, упоминания о работе над народными сценами сохранились во втором акте трагикомедии де-Линя «К открытию сезона».

Автор описывает любопытный эпизод. По ходу действия к ведущему репетицию Мейерхольду обращаются два любителя — «у одного в руках откушенный нос, а у другого лицо несколько отодвинуто в сторону» — и жалуются, что увечья получили в народной сцене из «Смерти Иоанна Грозного». На что Мейерхольд, в гневе, требует к себе помощника Савинова: *(Савинов робко входит.)*

Мейерхольд:  
Что сделал ты, преступный?!  
*(Указывая на увечных любителей.)*  
Ужель в тебе совсем заглохла жалость,  
Носов любительских ужель тебе не жаль?

Савинов:  
Прости мне, Мейерхольд!  
«По Станиславскому» хотел я ставить сцену.  
Кричу: «Бей! Жги! Топи! Работайте дружней!»  
Любители — неопытны, как видно,  
И закипел меж ними бой жестокий…  
Старались все, чтоб лучше отличиться.  
И вышло так, как будто на Забалке  
Передрались «большие кулаки»…  
Ах! В том носу и в тех зубах погибших  
Я не виновен!.. Верь мне, Мейерхольд!..

Мейерхольд:  
Не «станиславь» с избытком, умоляю…  
Иначе за протори заплатить придется мне[[171]](#endnote-172).

Не «станиславь» с избытком!.. Не отражала ли авторская ирония в какой-то мере и точку зрения постановщика? Как известно, Станиславский в свое время сделал сцену в Замоскворечье кульминацией своего спектакля, испытывая выразительные возможности натурализма, не боясь преувеличений, а, наоборот, добиваясь именно их, «доходя до натуралистически жестокой резкости»[[172]](#endnote-173). Это вызвало шок у зрителей и бурное неприятие столичной критики.

Мейерхольда, перенесшего в Херсон мизансцены Художественного театра, мера приближения сцены к жизни, резервы выразительности «натуралистически жестокой резкости», очевидно, не занимали. Его интересовал другой вопрос: из каких еще элементов-волокон удастся соткать то или иное настроение? Воображение подстегивала и досада оттого, {53} что вынужден был спасовать перед обстоятельствами. То, что сложности провинциальною театра не позволили воплотить грандиозную сцену в Замоскворечье (как, кстати, и сцену на Яузе из второй части трилогии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович»), возможно, заставило искать способы иных решений.

О том, какими могли бы быть эти решения, можно судить по впечатлению де-Линя: «В продолжение всего спектакля казалось, что где-то там, за сценой, явственно-внятно, как далекий гром, гудит и волнуется на площади море голов, слышатся грозные окрики лютых “приставов”, бряцают алебарды, да время от времени доносится суховатый, тяжелый удар топора. А когда открывались маленькие двери, ведущие в опочивальню царя, казалось, что вместе с их скрипом в комнату врывался странный, вздрагивающий стон пытаемых в “застенке”». Рецензент утверждал, что сам воздух был напоен «то мрачным молчанием, то воплями и криками приговоренных к казни, то гулом взволнованных голосов бояр»[[173]](#endnote-174).

Мейерхольд, можно сказать, применил не видео-, а аудио-метод воздействия на зрителя. И достиг эффекта. Сидящие в зале не видели душераздирающих сцен, но каждую минуту готовы были к тому, что вот‑вот вырвется из-за кулис неистовствующая толпа. Воображение рисовало страшные картины. Напряжение в зале не спадало.

Еще более последовательно и детально Мейерхольд разовьет (и сам отметит как удачу) эту идею четыре года спустя, работая в Тифлисе над финалом пьесы Е. Н. Чирикова «Евреи». «Погром, — напишет он жене — я веду не на шуме, а на тишине. В течение акта за сценой слышен отдаленный гул толпы, который только дразнит. Он приближается, но в самый момент, когда публике кажется — вот, вот, шум совсем близко, я его начинаю удалять так далеко, что его перестает быть слышно. Пауза. На сцене все застыли, публика успокоилась. А в дверь толчки, ломают ставни, и никто не кричит, а только шепчутся (помнишь голоса, когда строили у нас под домом баррикады, вот так). Стоявшие на сцене потушили лампы, свечи. И наступил полный мрак. Тогда двери сломаны, и хулиганы ворвались. Молча они шарят. Молчаливая борьба людей. Выстрел Лии. Березин задушен. За сценой раздаются выстрелы казаков пачками. Хулиганы исчезают. Приходит Нахман, осветил картину и — о ужас — видит ряд трупов. Лишь Лейзер сидит и шепчет о том, что налетела гроза и все унесла. Нахман опускается и тихо плачет над трупом Лии. Бьют часы. Эффект поразительный»[[174]](#endnote-175).

Продуманная игра тишиной-звуком, темнотой-светом создавала этот поразительный «эффект ожидания», который так хорошо знаком нам сегодня по кинотриллерам. Ведь, даже давно раскусив природу приема, мы, тем не менее, содрогаемся от ужаса всякий раз, когда этот прием {54} применен мастерски. Такова человеческая природа, и надо уметь на нее воздействовать, ее же используя.

Одним из основных кульминационных моментов мейерхольдовой постановки стала сцена игры в шахматы в последнем акте. Здесь напряжение достигает апогея, здесь оно и разрешается.

Во дворце оживление: готовится шумное веселье, в палаты вносят драгоценную утварь — подарки заморской невесте одряхлевшего, угасающего царя. Тут же собираются скоморохи с гудками и волынками, появляются бояре, наконец — сам Грозный. Он оживлен, шутит. Остальные вторят ему. Но за этим внешним оживлением, как за прозрачным-призрачным тюлевым занавесом, вторым (главным) планом мысль об одном: волхвы предсказали царю смерть. Сегодня. А ему лучше… Все в напряженном ожидании: чем кончится день?

И вот, на фоне судорожного веселья разыгрывают шахматную партию. Грозный, озадаченный ловким ходом Вельского, нервно и возбужденно перебирает сухими, дрожащими пальцами пешки, словно ищет, за что бы удержаться, *задержаться* в этой жизни. «Все присутствующие, — пишет де-Линь, — замерли и затаили дыхание. От этого хода, быть может, зависит жизнь кого-нибудь из них. Даже шут опустился на колени и, испуганно мигая глазами, глядит в лицо Грозного… Томительная, невыносимо мучительная пауза»[[175]](#endnote-176). Теперь всеобщее напряженное ожидание становится явным, как будто исход именно этого поединка предрешит исход дня.

Но — удачный ход найден, «и из груди всех, точно мягкое дуновение ветерка, срывается счастливый вздох облегчения»[[176]](#endnote-177). В этот момент напряжение спало и в зале. Зрители, наконец, расслабились, откинулись на спинки кресел.

Режиссер намеренно давал зрителю эту обманчивую передышку. На ее контрастном фоне, как гром с ясного неба, прозвучало появление Годунова, возвестившего: волхвы подтвердили — царь умрет.

Дальше события разворачивались со скоростью и энергией смерча. Иоанн умирает. Вельский, еще минуту назад, казалось, таящий угрозу царю, отправлен в ссылку. Их поединок не принес никому победы. Годунов — вот кто правит нынче бал, вот в чьих руках Россия.

Мейерхольд проводил зрителя по всем изломам человеческой психологии. Спектакль стал для херсонцев потрясением. Достаточно сказать, что из пяти представлений три прошли подряд при переполненном зале и овациях.

В роли Иоанна выступил сам Мейерхольд. Он играл Грозного еще в Художественном театре. Однако о том, каким увидела московская публика его царя, судить трудно. Мейерхольд получил роль в наследство от Станиславского через три недели после премьеры. Поэтому отзывов {55} на его исполнение практически не осталось. Если верить единственному упоминанию, Мейерхольд вслед за Станиславским лишил Грозного трагического величия, предоставив зрителю наблюдать физиологический процесс его разложения и гибели. «В исполнении г. Мейерхольда, — читаем в “Московских ведомостях”, — исчезает все царственное в Грозном. На первый план выступает элемент патологический, неврастения Иоанна»[[177]](#endnote-178).

Изменился ли Иоанн в херсонском спектакле?

«Худой, высокий и с лицом аскета, с глазами, горящими злобой и подозрением, и застывшей злой и искривленной улыбкой на тонких и бледных губах — этот призрак был действительно страшен, — описывает критик Иоанна-Мейерхольда. — В его изможденном, разъеденном болезнью теле неврастеника, казалось, воплотились все злодейства, которые способен изобрести человеческий ум»[[178]](#endnote-179).

Почти те же слова, что и в Москве. Но у московского Грозного неврастения, «патологический элемент» выступали «на первый план». Теперь же это одна из целого ряда характеристик, одна из красок, которой актером-режиссером отведена служебная роль в изображении злодейств, изобретенных человеческим умом. Умом, а не болезненным воображением. Для Мейерхольда-Грозного злодейства не симптом болезни, не проявление патологии, когда человек уже в себе не волен. Их порождает бездна его души. Мейерхольду интересен не великий неврастеник, но великий злодей. И великий страдалец.

… Бывают странные сближенья. В судьбе Мейерхольда их великое множество. Подобно Гамлету или Борису Годунову, образу Иоанна Грозного суждено было пройти рядом с ним неясной, но неотступной тенью через всю жизнь, сыграв в ней, возможно, некую мистическую роль.

Осенью 1895 года Мейерхольд — студент юридического факультета Московского университета — между лекциями по римскому праву, политической экономии и богословию ходит по музеям, по залам Третьяковки. И почему-то часами простаивает перед одной и той же картиной Ильи Репина. Трагическая фигура Грозного чем-то завораживала его. И надо же — на университетском экзамене по новой истории Мейерхольду достался билет именно об Иване IV. Его первым серьезным (хоть и не реализованным) режиссерским опытом стали наброски мизансцены к драме Л. А. Мея «Псковитянка», которой новоиспеченный антрепренер предполагал открыть сезон в Херсоне и где намеревался играть Иоанна. Еще до МХТ Мейерхольд сыграл Грозного в филармоническом спектакле «Василиса Мелентьева», потом — в провинции. В 1912 г. в петербургском издательстве М. Г. Корнфельда увидела свет «Всеобщая история, обработанная “Сатириконом”», где, среди прочих, есть и такая шутка: «К сожалению, современники Иоанна Грозного ложно истолковывали шутки царя {56} и придавали им какой-то Мейерхольдовский оттенок»[[179]](#endnote-180). А спустя более полувека этот «оттенок» увидели в великом фильме великого ученика Мейерхольда — Сергея Эйзенштейна. Жаль коверкать, излагая вкратце, восхитительную по глубине и простоте мысли, стройности и красоте аргументации статью Л. Козлова «Гипотеза о невысказанном посвящении», опубликованную в «Вопросах киноискусства» и доступную всякому любопытствующему. «Есть вполне определенные основания считать, — утверждает автор, — что учитель Эйзенштейна послужил психологической моделью для образа Ивана Грозного, что “динамическая схема” внутренних противоречий личности Мейерхольда была ключом к разгадке, трактовке и воссозданию образа царя»[[180]](#endnote-181). Одним из элементов этой «схемы», по Эйзенштейну, была «сатурновская тема»: «Мастер, как Сатурн, пожирающий своих детей, расправлялся выкидкой тех, кто почему-либо казался ему стоящим поперек пути»[[181]](#endnote-182). Мейерхольд отвергнутый… Мейерхольд отвергавший… «Сатурновская тема», чьим символом «и в истории, и в искусстве давно предстало реальное сыноубийство, совершенное Иоанном IV»[[182]](#endnote-183).

Так чем завораживала его картина Репина тогда, в Третьяковке? Что провидел он в образе Грозного, в образе, который назовут его шедевром?..

Не «патологический элемент», а нечто совсем иное, побуждающее к обобщениям, увидел де-Линь в Мейерхольде-Иоанне: «В эту страшную, кровавую эпоху, в это время ярого, безудержного разгара народных страстей, в эти тревожные дни военных неудач и опасностей он, то сильный, хитрый и жестокий властитель, то слабый, жалкий, страдающий больной старик, терзаемый раскаянием, — величественно умирал, как умирает красное, точно напоенное кровью солнце… Один за другим гибли на плахе верные слуги государства, им на смену приходили хитрые, коварные царедворцы, и тяжелые, гнетущие сумерки нависали над Россией»[[183]](#endnote-184).

Мейерхольд пытался вовлечь зрителя в размышления о судьбах страны и народа, которых это «напоенное кровью солнце» коснулось своими «багряно-кровавыми лучами»[[184]](#endnote-185).

В этой трагедии режиссер продолжал вести свою тему: не жизнь (или смерть) человеческого тела, но жизнь и муки человеческого духа.

## VI. «Фокус» против «смертной скуки»

В свое время Мейерхольд с нетерпением ждал постановки «Мещан» в Художественном театре. Горький, видимо, был созвучен тогда внутреннему состоянию молодого человека, мучительно искавшего ответ на вопрос, «совершенствовать ли личность или идти на поле битвы за равенство»[[185]](#endnote-186).

Не случайно одно из писем 1901 года Мейерхольд заканчивает выспренней тирадой о борьбе и словами из только что напечатанного «Буревестника»: {57} «Пусть сильнее грянет буря!»[[186]](#endnote-187) Восхищался он и романом «Фома Гордеев», а во время ялтинской поездки МХТ 1900 года с жаром читал «Песнь о Соколе» на литературном вечере в пользу попечительства о нуждающихся приезжих больных.

В Херсоне Мейерхольд поставил «Мещан», хотя успех пьесы был далеко не очевиден. Постановку Художественного театра и в Петербурге, и в Москве встретили с некоторой растерянностью, а то и с разочарованием. Облетевшее же всю Россию мнение самого автора о «смертной скуке» собственного произведения и подавно не внушало надежд. Тем не менее, Мейерхольд взялся за «Мещан», как впредь будет ставить в провинции все пьесы, которые к тому времени выйдут из-под пера писателя.

Поскольку 12 октября 1902 года Главное управление по делам печати разослало губернаторам циркуляр, всячески настаивая на ограничительных мерах по отношению к горьковской пьесе в провинции, антрепренерам пришлось похлопотать. 23 октября в столицу ушло официальное прошение: «Прилагая при сем экземпляр пьесы Максима Горького “Мещане”, имеем честь покорнейше просить разрешить постановку названной пьесы на сцене Херсонского городского театра. Цензурованный экземпляр просим выслать по адресу…»[[187]](#endnote-188) «Покорнейшую просьбу» удовлетворили, и 19 ноября состоялась премьера очередного спектакля «по мизансценам Московскою Художественного театра».

Появившаяся на страницах «Юга» рецензия А. Н‑н любопытна, хоть автор и прошел мимо деталей постановки. Он начал с признания в том, что направлялся на премьеру с предвзятым отношением и задавался «невольным вопросом: не заснет ли публика в театре с первого же акта и не лучше ли было бы для ознакомления с пьесой устроить просто литературный вечер вместо спектакля?»[[188]](#endnote-189) Но какова же была его радость, когда он понял, что ошибся. «Представьте себе, что вам дали прочесть выбранный из книги отрывок, который, будто нарочно, составлен так, что, на первый взгляд, не представляет из себя ничего необыкновенного, и, когда вы прочитали его, то вам предлагают прочесть его снова, только по подчеркнутым словам. И вдруг вы увидели в этом отрывке то, чего прежде не замечали: особую красоту, стильность и смысл… Вот какое впечатление “фокуса” произвели на меня “Мещане” в этом спектакле»[[189]](#endnote-190).

Не стоит, наверное, проводить прямые параллели, но невольно сами собой на память приходят поздние постановки Мейерхольда, когда, работая над «Лесом», «Ревизором», «Горем уму», режиссер (недаром на афишах стояло: «Автор спектакля») перекомпановывал, перекраивал текст, казалось бы, абсолютно искажая его, в стремлении наиболее рельефно показать замысел драматурга, нерв, внутреннюю силу произведения. О постановке «Леса» Рудницкий писал: «Хотя словесный материал пьесы полностью {58} использован в спектакле, тем не менее сплошь да рядом режиссерская партитура “съедала” ту или иную реплику, а фразу, для Островского проходную, выпячивала и превращала в ударную»[[190]](#endnote-191). Не в том ли давнем херсонском «фокусе» таились предвестья будущего метода? Во всяком случае, приведенное свидетельство заставляет задуматься.

Вместо ожидаемой «смертной скуки» херсонцы вдруг увидели пьесу, исполненную «особой красоты, стильности», а самое главное — «смысла».

Мейерхольд посылал в зал некий эмоциональный сигнал. И здесь в качестве сценического приема он избрал контраст — контраст настроений. В лад. Ленский писал: «С тоскливой правильностью расставленная мебель, скверные олеографии на стенах, вбитые прямо в стену гвозди, на которых висит платье, — ясно указывают на то, что здесь живут люди с дурно развитым вкусом, чувством изящного и красивого, что жизнь их так же пошла, скучна и безобразна, как и их жилище; что в этой жизни отсутствуют высшие интересы, как в ее обстановке — красота и изящество»[[191]](#endnote-192). Отсутствию жизни противопоставлялось жизнеутверждающее начало, чьим воплощением стал Нил-Кошеверов, в котором А. Н‑н увидел «силу, отвагу и здоровье — как нравственное, так и физическое»[[192]](#endnote-193). Заключительная сцена второго акта в исполнении Кошеверова и Мунт (Поля) произвела на критика столь сильное впечатление, что он напомнил о ней и через три месяца после премьеры: «Я словно сейчас чувствую живой прилив энергии Нила, тот здоровый, радостный смех, когда его соединило с Полей вспыхнувшее юное чувство любви, эта неловкость, застенчивость в неожиданном новом положении, неловкость грубая, но прекрасная тем, что сквозь нее так и била ключом скрытая титаническая сила жажды жизни, труда и счастья! Он одними своими объятьями мог бы задушить Полю до смерти, если б она сама не была так же сильна душою, как и он, если бы и в ней не кипела энергия жизни… Настроение этой сцены захватило всех зрителей, как одного человека… что-то радостное, могучее, живое поднялось и забилось в груди, вызывая на устах хорошую, сочувственную улыбку! Памятная художественная картина!..»[[193]](#endnote-194) Антиподом Нилу был Петр. А. Н‑н заметил лишь, что «г. Мейерхольд — прекрасный Петр»[[194]](#endnote-195), но в марте, во время николаевских гастролей, рецензент «Южной России» расщедрился на более пространную фразу: «Г. Мейерхольд верно и живо схватил дряблость, безволие и трусость Петра, передав их с подкупающей правдой»[[195]](#endnote-196).

В Херсоне «Мещане» имели солидный успех. При полном зале три спектакля прошли практически один за другим. Да и не только в Херсоне. Весной труппа проведет гастроли в Николаеве и в Севастополе. Так вот, за две недели в Николаеве пьеса будет показана трижды, а за два месяца в Севастополе — пять раз.

## **{****59}** VII. Дело в шляпе

Мейерхольд поставил перед собой задачу «приохотить» херсонцев к серьезной драме. Основываясь на материалах прессы, можно с уверенностью сказать: это ему удалось. Если даже считать, что отзывы критики могут не отражать в полной мере характер зрительского успеха, то уверенность эта все равно не пошатнется. Существует показатель, по которому мы безошибочно определяем, нравится или не нравится публике тот или иной спектакль. Этот показатель — сборы. По данным статистики, самый крупный выпал на долю «Смерти Иоанна Грозного» — 2 тысячи рублей. Затем идут: «Чайка» — 1600 рублей, «Три сестры» — 1500, «Потонувший колокол» — 1450, «Мещане» — 1150, «Доктор Штокман» — 1000, «Гибель “Надежды”» — 900, «Геншель» — 800 и т. д.[[196]](#endnote-197).

Такого, похоже, не ожидали и благожелательно встретившие труппу газетчики. А. Н‑н с неподдельным изумлением свидетельствовал, что в течение сезона совершилась «неожиданная метаморфоза»: серьезные пьесы получили на городской сцене «право гражданства»[[197]](#endnote-198). Эта метаморфоза, — торжественно заявлял он, — «называется поднятием умственного уровня массы, воспитанием и развитием эстетического вкуса в обществе… Кто вкусил сладкого, тот не захочет горького»[[198]](#endnote-199).

Херсонский зритель убедился, что в постановке Мейерхольда внушавшие некогда страх «серьезные пьесы» все же внимания стоили. Мало того. Быстро привыкнув к «художественному исполнению» и «образцовой постановке», херсонцы стали требовательнее и строже. А. Н‑н удивлялся, что теперь публика начала «замечать незначительные недостатки… интересоваться оттенками»[[199]](#endnote-200).

Но, несмотря на все это, публика вовсе не склонна была отказываться от театра-развлечения, от водевилей и мелодрам. К тому же, хоть Мейерхольд и считал их постановку компромиссом для себя, избежать этого компромисса не удавалось хотя бы потому, что контракт требовал ставить одну комедию в неделю. Так что шли в том сезоне на херсонской сцене и «Женская чепуха» и «Гастролерша» И. Щеглова, и «Ночи безумные» Л. Л. Толстого, и «Баловень» В. Крылова и т. п. Однако Мейерхольд с завидным упрямством старался все же свести долю комедий и водевилей к минимуму. Надо признать, что в этом деле местные критики оказывались самыми пламенными его союзниками. А порой куда ревностнее оберегали «чистоту» репертуара, что даже послужило однажды поводом для небольшой размолвки между антрепренерами и прессой.

9 февраля 1903 года «Юг» поместил статью Влад. Ленского «По поводу», в которой критик, в частности, писал: «Я хочу сказать несколько слов о репертуаре нашей антрепризы вообще и об одном из последних {60} спектаклей в частности. До позднейшего времени выбор пьес был безукоризнен во всех отношениях; ставились пьесы лучших драматических писателей <…> причем мелодрама и сенсационные шумихи в репертуар не входили. Правда, проскальзывали порой водевили вроде “Женского любопытства” и комедии вроде “Женской логики”, “Идеальной жены”, но поставить это в упрек антрепризе нельзя, потому что названные пьесы все же отличаются некоторой оригинальностью и изяществом, вознаграждающими за их бессодержательность». Теперь же, на исходе сезона, вместо того чтобы «заключительными спектаклями не испортить общего впечатления», антрепренеры, на удивление Влад. Ленскому, поступают совсем иначе, за каковое прегрешение критик и выговорил им со всей строгостью.

А дело было в шляпе. Буквально — в шляпе. В «Соломенной шляпке» Э. Лабиша и М. Мишеля, представленной в городском театре 7 февраля. «Принимая во внимание в достаточной мере знакомый нам художественный вкус гг. Кошеверова и Мейерхольда, постановку этого водевиля в пяти актах (пьесой эту клоунаду нельзя назвать) можно объяснить только какой-нибудь ошибкой, недоразумением или просто заблуждением. Правда, она сделала почти полный сбор, но это только лишний раз доказывает, что наша публика безусловно верит антрепризе и надеется, что ей дадут именно ту духовную пищу, за получением которой она стекается в городской театр». Отметив, что в течение всех пяти актов в театре стоял беспрерывный смех, Влад. Ленский заверил, что «это не должно успокаивать гг. Кошеверова и Мейерхольда. Выходя из театра, я слыхал в публике сожаления о том, что глупо убить вечер на слушание балаганщины, вызывающей смех, но такой смех, за который потом стыдно становится. Мне же лично обидно за наших артистов, явившихся теперь исполнителями пьесы, всего менее предназначенной для художественного театра. Мне также было очень обидно за публику, с духовными запросами которой в данном случае очевидно не считались. И крайне будет досадно, если и все последующие спектакли будут в том же духе, обесценив, таким образом, все труды антрепризы»[[200]](#endnote-201).

Неожиданный выпад послужил к появлению на страницах «Юга» мини-романа в письмах между Ленским и труппой. Антрепренеры, очевидно, отнеслись к претензиям серьезно и ответили обстоятельно: «Не станем высказываться по тем новым вопросам современного искусства, где теперь так явно и справедливо бичуется всякая тенденциозность, мертвящим образом действующая и на самое искусство, и на публику, где теперь так трепетно облюбовывается всякий “стиль” как таковой, где один и тот же художник (как Гауптман, например), творя произведение, великое по мысли и по глубине общественных переживаний (как “Потонувший колокол”), {61} наряду с этим *сознательно* пишет комедию в духе шекспировского “бессодержательного”, скажем — пустячка (как “Шлюк и Яу”). Не хотим вступать в этот спор, так как все эти вопросы “по поводу” — специальная область, область литературы. Мы хотим умолчать об этом еще и потому, что считаем, что свободное творчество не нуждается в комментариях самих художников. Пусть произведение (в данном случае все наше театральное предприятие) говорит само за себя».

Мы считаем нужным высказать следующее:

1. Основная мысль статьи Влад. Ленского станет выпуклою, если подчеркнуть и связать отдельные места ее: «До позднейшего времени, — пишет Влад. Ленский, — выбор пьес был безукоризнен во всех отношениях», «теперь приближается конец сезона», «происходит *совершенно обратное*, чему лучшим *(не единственным!)* доказательством служит последний спектакль “Соломенная шляпка”…»

Этот намек на перемену фронта в репертуаре легко разбивается, стоит только выписать здесь репертуар «позднейшего времени» *(последнего месяца!)*. Вот репертуар нашего театра с 10 января по 10 февраля: «Победа», «Без солнца», «Царь Федор», «Борцы», «Доктор Штокман» (2 раза), «Порыв», «Волшебная сказка», «Чайка», «Чужие», «На дворе во флигеле», «*Идеальная жена*», «Крамер», «Акробаты» (2 раза), «Вне жизни», «*Неверная*», «Жизнь», «*Соломенная шляпка*», «Волшебник», «Гибель “Надежды”». Из девятнадцати пьес — три комедии (без драматического элемента).

2. «Соломенная шляпка», французская «комедия-водевиль» (не «*пьеса*»!) в пяти актах [в переводе П. С.] Федорова поставлена была нами не по «ошибке», не по «недоразумению» и не по «просто заблуждению», а сознательно. Так же, как и «Мисс Гоббс», «Идеальная жена», «Женское любопытство»…

3. Желательность такого рода пьес во всяком серьезном театре утверждена Литературно-театральным комитетом императорских театров, одобрившим эти пьесы к постановке на сценах последних, — комитетом, пользующимся нашим доверием благодаря участию в нем таких видных литературных сил, как Стороженко, Иванов, Веселовский и кн. Сумбатов.

4. Желательность такого рода пьес во всяком серьезном театре утверждена самой публикой, изо дня в день наполнявшей зал, когда «Соломенная шляпка» шла в прошлом году в императорском театре в Москве.

«Доказательством того, что мы не хотели эксплуатировать доверие к нам публики, служит то обстоятельство, что на афишах было определенно напечатано “французская комедия-водевиль” (жанр слишком известный), и мы уверены, что публика, пришедшая на спектакль 7 февраля, отлично знала, на что она шла»[[201]](#endnote-202).

{62} Ленскому пришлось объясняться, что он незамедлительно и сделал. «Юг» опубликовал его ответ тут же: «В добавление к настоящему письму я считаю своим долгом указать на то, что в момент постановки “Соломенной шляпки” репертуар последней недели нынешнего сезона мне *не был известен*; напротив, как я узнал, названный водевиль предназначался к повторению на 12 февраля, и естественным было явившееся у меня опасение, что “Соломенная шляпка”, давшая полный сбор, может, пожалуй, ввести антрепренеров в соблазн и повлечь за собой постановку и других подобных водевилей. Кстати, “Соломенная шляпка” была снята с репертуара по настойчивому ходатайству, исходившему от лиц, со мной и редакцией ничего общего не имеющих, и заменена пьесой (“Комета”), которая вполне гармонирует с репертуаром всего сезона, — а равно и с пьесами, назначенными к постановке на последней неделе, среди которых, правда, нет многих *новинок*, анонсированных антрепризой, но зато имеется повторение “гвоздей нынешнего сезона, чему нельзя не порадоваться”»[[202]](#endnote-203).

Об истинной подоплеке (если таковая имелась) неожиданной перебранки остается гадать. Но уже неделю спустя, в номере «Юга», посвященном завершению сезона, в материалах Влад. Ленского от назидательной интонации не осталось и следа.

## VIII. На скотобойню за контрамаркой

По несколько выспреннему, но верному по сути выражению одного из критиков, Мейерхольд смотрел на театр «как на нравственную школу для себя и народа, а на народ — как на восприимчивую, чуткую душу, которую должно воспитывать, а не развращать»[[203]](#endnote-204).

В стремлении «воспитывать, а не развращать» Мейерхольд всегда искал конструктивный выход, ни коим образом не повышая при этом тона и не опускаясь до дидактики. Еще в 1896 году, делая в записной книжке наброски к очерку о «разумных развлечениях» для пензенской газеты, Мейерхольд после статистических выкладок и обычных газетных штампов («внести свой скромный труд», «обратить внимание уважаемых читателей» и т. п.) вдруг, немного отступив, выплескивает, как давно наболевшее: «Устранение пьянства, доводящего до озверения, безобразных драк, побоищ, проматывания денег»[[204]](#endnote-205) (сын винозаводчика, он слишком хорошо знал, о чем пишет).

Казалось бы, для театра задача слишком уж утилитарная, чтобы не сказать низменная. Но если задуматься, речь идет о проблеме вечной — борьбе против деградации, за духовность, за человечность, борьбе за то, о чем, по собственным словам Мейерхольда, «мечтает современность, — отстоять человека». Пробудить и развить в человеке нравственное начало. Не этим ли движется и не этого ли ради создается все прекрасное?

{63} В Херсоне успех дела «разумных развлечений» во многом зависел от Мейерхольда, и он всеми средствами старался приобщить к театру «беднейшую часть населения». С начала сезона по субботам в городском театре проходили общедоступные спектакли по пониженным ценам. Всего их здесь поставили десять. Начинались они обычно днем. Поэтому, кроме среднего горожанина, возможность ходить в театр получали и учащиеся гимназий.

Труппа предприняла постановку и так называемых «народных» спектаклей. Инициатива их организации исходила от самого губернатора, действительного статского советника А. В. Левашова. А возглавлявшая городское благотворительное общество губернаторша, став свидетельницей шумного успеха «Чайки» в начале сезона, в одном из антрактов «изволила пройти на сцену, где тепло благодарила исполнителей, приветствуя их шампанским и фруктами»[[205]](#endnote-206), после чего взяла труппу под свое покровительство.

Билеты на народные спектакли стоили вполовину меньше общедоступных. Например, первый ряд стульев в партере — один рубль тридцать копеек; остальные ряды, постепенно понижаясь, доходили до двадцати копеек. Билеты в ложи по стоимости не превышали двух с половиной рублей, минимальная их цена — семьдесят пять копеек. Ну а на галерею, где царила молодежь, билеты продавали по пятнадцать, десять и пять копеек[[206]](#endnote-207).

Из отчетов «Юга» удается установить состав публики народных спектаклей. Это, прежде всего, учащиеся различных учебных заведений. Их в Херсоне было немало. Кроме нескольких мужских и женских гимназий — реальные училища, учительская семинария, земская фельдшерская школа, земское сельскохозяйственное училище, морские классы и др. Всего учащихся в Херсоне насчитывалось тогда до грех тысяч. Среди зрителей народных спектаклей попадались также мелкие чиновники, нижние чины местных воинских частей, свободная от работы прислуга, «хозяйские дети» с городских окраин и ремесленники[[207]](#endnote-208).

Была и еще одна «категория» херсонцев, которым в этот сезон выпала возможность испытать «столь редкое и необычное для них удовольствие, как посещение театра»[[208]](#endnote-209). По договоренности с Городской управой труппа организовала десять бесплатных «утренников» для детей, воспитывавшихся в народных училищах и сиротских домах. Каждый раз зрительный зал до отказа заполняли дети, принимавшие «живое и сознательное участие в судьбах героев»[[209]](#endnote-210).

Низкие цены на билеты заставляли заботиться о том, чтобы «состоятельные лица» не воспользовались ими и «не принесли тем ущерба как “народу”, так и антрепризе»[[210]](#endnote-211). В Херсоне, — информировала газета, — была организована самая широкая «агентура» по продаже билетов «исключительно {64} неимущим классам и под самым строгим контролем лиц взявших на себя обязанность распространения продажи билетов»[[211]](#endnote-212).

Как же на практике осуществлялось их распространение?

Об этом, безусловно, стоит сказать. Опыт совместной работы антрепризы и городской власти представляется небезынтересным.

Наряду с кассой городского театра билеты на народные спектакли продавались в Забалковском филиальном отделении общественной библиотеки, возле Забалковской церкви, в чайной попечительства о народной трезвости на Привозной площади[[212]](#endnote-213). Естественно, что на этих островках культуры и благонравия не слишком трудно было найти желающих приобщиться к искусству. Но не последняя роль, видимо, отводилась тому, чтобы обратить к «разумным развлечениям» не только тех, кто и так не ждет особого приглашения, а постараться отвлечь от «неразумного» времяпрепровождения людей, чьи пристрастия приводят к церковному алтарю редко, а уж в общественную библиотеку и вовсе никогда. Основную массу билетов продавали в пивной Билека на Панкратьевской улице, в лавках Ляшенко и Беленькой, в трактирах Гаврилова и Дзюбенко на Привозе, в казенной винной лавке на Мясницкой улице и на городских скотобойнях[[213]](#endnote-214).

Об эффективности такого распространения театральных билетов свидетельствует одна незначительная, на первый взгляд, деталь. Зима 1902 – 1903 гг. в Херсоне выдалась непривычно холодной. «Юг» писал, что «морозы стоят такие, каких уже давно не было»[[214]](#endnote-215). Именно на декабрь и январь выпали самые низкие за весь сезон вечерние сборы — южане боялись высунуть на мороз носы. А вот «неимущие классы», для которых холод, по понятным причинам, иногда становился непреодолимой преградой, тем не менее, посещали театр активно. На два первых зимних месяца приходятся восемь из десяти прошедших на городской сцене народных спектаклей. Прошедших, заметим, с неизменным успехом.

Мейерхольд и здесь оставался верен своему стремлению придерживаться серьезного репертуара. Как правило, зрителям предлагались классические пьесы, преимущественно А. Н. Островский. Режиссер старался готовить эти спектакли наравне с другими, и критики постоянно отмечали их высокий уровень.

## IX. Вместе в поисках идеала

Такая постановка дела, к какой во что бы то ни стало стремился Мейерхольд, требовала огромных усилий, энергии, воли, наконец — здоровья. Мейерхольд, безусловно, надорвался бы, не подставь ему плечи его актеры. «Работали так, — вспоминала Будкевич, — как только работают, горячо веря в истину творимого»[[215]](#endnote-216). Уже во время первого сезона вокруг него начало {65} формироваться ядро труппы — те, кто пройдут с ним по театрам провинции, будут работать в Студии Станиславского, в театре Комиссаржевской. Это была молодежь, понимавшая свое предназначение так, как выразил его некогда их руководитель в письме к своему учителю, Немировичу-Данченко: «Неужели нам, актерам, нужно только играть? Ведь мы хотим еще и мыслить, играя. Мы хотим знать, зачем мы играем и кого своей игрой учим или бичуем. А для этого мы хотим и должны знать, хотим и должны выяснить общественный и психологический интерес пьесы, характер — отрицательный или положительный, какому обществу или членам его автор сочувствует, кому не сочувствует. Тогда, словом, актеры будут сознательными выразителями идей автора, и только тогда сознательно отнесется к пьесе и публика»[[216]](#endnote-217). Они хотели «мыслить, играя». Мейерхольд искал в актере это желание и стремился дать ему такую возможность. Он, — писал много лет спустя Ф. К. Лазарев, — «сразу увлек труппу; его метод репетировать был в высшей степени интересен. Он не был диктатором и давал актеру возможность свободно проявлять свое творчество. Но, когда было нужно, он приходил на помощь актеру. Он всегда очень метко и глубоко психологически обрисовывал данный тип. Интонации, которые он подсказывал актеру, были необычайно выразительны. Его указания принесли мне как актеру, а впоследствии и как режиссеру, большую пользу»[[217]](#endnote-218).

Любопытно, что эволюция отношения херсонских критиков к актерам труппы почти в точности повторяла историю Московского Художественного. С самого начала сезона, вернее, даже до его начала, еще только представляя читающей публике театральную труппу, газетчики безапелляционно утверждали, что талантов среди молодежи нет и что главный козырь — ансамбль — таковых и не предполагает. А. Н‑н, к примеру, считал, что «от актера теперь требуется не столько талант, сколько образовательный ценз и развитие художественного вкуса»[[218]](#endnote-219). А Олаф объяснял читателям: «В ансамбле нет фамилий, а есть одно общее целое… Вы не можете указать ни на Петрова, ни на Сидорова точно так же, как в большом и многолюдном хоре вы не можете остановить свое внимание на двух-трех певцах. Мне кажется, что если бы артисты, участвующие в подобного рода труппе, обозначались бы на программе номерами, т. е. “роль такого-то исполнит № 5”, то тогда и публика и актеры только выиграли бы»[[219]](#endnote-220).

Как близки эти суждения высказываниям столичной критики об актерах раннего Художественного театра. «Пусть нет теперь Щепкиных, Мартыновых, Самойловых, — писал П. Перцов, — зато явилось то, чего, быть может, и не могло быть в эпоху крупных артистических индивидуальностей. Великих актеров сменил “великий ансамбль”»[[220]](#endnote-221). Ю. Беляев высказался еще более категорично: «Нет актеров, а все-таки чувствуется {66} ансамбль, общий тон»[[221]](#endnote-222), а А. Кугель отрезал: «В московском театре актеры слабосильны»[[222]](#endnote-223).

Если даже искушенные «киты» столичной театральной критики далеко не сразу увидели искру таланта в молодых людях, вся заслуга которых представлялась лишь в интеллигентности да в четком выполнении режиссерской установки, стоит ли пенять провинциальным рецензентам на то, что они не вдруг сумели распознать дарования подчас куда более скромные? Кроме тою, руководители труппы, казалось, проявляли чудеса маскировки, неукоснительно следуя правилам, воспринятым ими в Художественном театре. Один из авторов «Юга» так писал об этом: «Всякий мало-мальски знакомый с театральным миром, несомненно, знает, какое зло представляют собой все эти деления на премьерш, премьеров, первых любовников, ни за что не поступающихся своим званием, готовых и способных на всякого рода взаимные ущемления в погоне за симпатиями зрительной залы. Ничего подобного мы не наблюдали в нынешнем сезоне. Здесь все равны, все одинаково служат и нужны для общего дела и успеха»[[223]](#endnote-224). Как и в МХТ, в херсонской труппе не существовало системы бенефисов — «ужасной язвы, которая так сильно разъедала артистический организм»[[224]](#endnote-225).

Однако вместе с «язвами» исчезла и устоявшаяся театральная система, когда зритель без труда находил ориентиры в виде первых любовников и примадонн и не затрачивал много мыслительной и душевной энергии, выбирая, кому бы отдать симпатии. Критики, хоть и приветствовали нововведения, тоже не сразу освоились с ними.

Тем не менее, в течение сезона суждения местной критики об актерском уровне труппы постепенно менялись, и в конце концов А. Н‑н уже с уверенностью заявил, что в труппе «были, бесспорно, талантливые артисты, умные и с дарованием»[[225]](#endnote-226). Де-Линь в конце сезона, по обыкновению, выразился стихами:

О, это был состав таковский —  
Не то, что труппа Малиновской —  
Орлы — не пустоцвет!  
Таких актеров бы поболе!..  
Играли точно на гастроли  
И в толкованье каждой роли  
Вносили смысл и свет…  
Какой они ряд типов дали,  
Как пьесы Чехова играли,  
Припомню ль без тоски?  
Живые люди, а не тени,  
Они являли жизнь на сцене,  
И в их служенье Мельпомене  
{67} Заслуги велики!..  
И можно ль вспомнить без отрады  
Всю эту славную плеяду  
Актеров и актрис?  
Будкевич, Мунт и Снигирева,  
И Мейерхольда, и Певцова,  
И Блюменберга, и Попову,  
Нарбекову и Костромского  
Мы не забыть клялись…  
Как гром весенний, гул оваций  
Гремел во храме муз и граций.  
(Впервой у нас так чтут!)  
Мунт — «Чайка» с скорбными очами —  
И Кошеверов в сильной драме —  
Все промелькнули перед нами,  
Все побывали тут!..  
Теперь пришло другое время;  
Объяло нас заботы бремя —  
Кому театр сдадут?  
Кто на градскую нашу сцену  
Придет уехавшим на смену?  
Искусству чистому измену  
Не учинят ли тут?  
Придет ли гостем к нам незваным  
С репертуаром балаганным  
Антрепренер лихой.  
И с ним достойной вереницей  
Актеры, чуждые традиций.  
С балластом в виде тьмы амбиций,  
Напыщенных порой…  
Актеров прежних не забудем;  
И вспоминать с тоской мы будем,  
Что было и ушло.  
Смотреть же этих станет больно,  
Захочешь крикнуть им: «Довольно!..»  
И скажешь сам себе невольно:  
«Да, было и прошло…»[[226]](#endnote-227)

С начала сезона прошло еще совсем немного времени, а критики, все еще по инерции продолжая акцентировать внимание на равенстве всех актеров в ансамбле, волей-неволей, отражая реакцию публики и собственные впечатления, то и дело стали называть одни имена, реже возвращаясь {68} к другим. Так что довольно скоро на фоне «стройного ансамбля», «общего тона» определились ведущие актеры труппы.

В то время для Мейерхольда камертоном, по которому он проверял и настраивал актеров, был чеховский репертуар. Вспоминая в 1906 г. постановки Художественного театра, он напишет: «Не мизансцены, не сверчки, не стук лошадиных копыт по мостику — не это создавало настроение, а лишь исключительная музыкальность исполнителей, уловивших ритм чеховской поэзии и сумевших подернуть свои творения лунной дымкой»[[227]](#endnote-228). Среди актрис херсонской труппы таким умением в наибольшей степени владели Наталья Будкевич и Екатерина Мунт. Одна — энергичная, страстная, зажигательная, другая — мягкая, нежная, лиричная, они — Маша и Ирина в «Трех сестрах», Аркадина и Заречная в «Чайке», Елена и Соня в «Дяде Ване» — каждая, ведя свою партию, умели, дополняя и оттеняя друг друга, заставить душу зрителя «вибрировать в унисон со своею». Когда закончился сезон, де-Линь опубликовал четверостишия-посвящения участникам труппы. Самые лиричные, самые восторженные и самые… «подернутые лунной дымкой» — Наталье Будкевич и Екатерине Мунт.

Н. А. Будкевич  
Вы часто в роли grande coquette  
Вносили жизни яркий свет,  
Но в грустных пьесах настроенья  
Вы той достигли высоты,  
Где слово каждое, движенье  
Полны искусством выраженья  
Невыразимой красоты.

Е. М. Мунт  
Волшебница, являвшаяся нам  
В величье силы творческой и чувства!  
Мы познавали свет и власть искусства,  
Внимая вашим смеху и слезам,  
И вы на струнах наших душ играли  
Мелодии веселья и печали[[228]](#endnote-229).

Единомышленницы Мейерхольда, они сумели постичь и передать чеховский импрессионизм, это «искусство выраженья невыразимой красоты», которого добивался режиссер, уходя от смакования деталей к созданию целостного впечатления.

Обе актрисы очень скоро стали любимицами публики, а критики, если даже и замечали в их игре какие-нибудь недочеты, тут же оговаривались: «Все отступает на второй план перед искренностью чувства, перед изумительным подъемом нравственных и духовных сил»[[229]](#endnote-230).

{69} Это ощущалось не только в чеховском репертуаре. Почти все крупные женские роли Будкевич и Мунт делили между собой. Первая выходила на сцену Эддой Габлер и Ганной Щель («Геншель» Г. Гауптмана), Людмилой («Дети Ванюшина») и Еленой Кривцовой («Мещане»), Василисой Мелентьевой и Купавой в «Снегурочке». На счету второй — Поля в «Мещанах», Анна Мар в «Одиноких», Снегурочка, Раутенделейн в «Потонувшем колоколе» и многие др. Собрав вместе отзывы об их выступлениях, замечаешь одну особенность: красной нитью через описания и похвалы проходит нечто главное, что обычно выражалось словами «дух — смысл — идея».

Несмотря на прочный, быстро завоеванный успех, в иной труппе безусловно обеспечивший бы им привилегированное положение, обе актрисы беспрекословно подчинялись установленным для всех правилам. Критик с удивлением констатировал, что первые актрисы труппы, «не стараясь выделиться перед своими молодыми и скромными сотрудницами, наравне с ними выступали в мелких, незначительных, подчас немых ролях. <…> Нужно ли говорить о том, что от этого не только спектакли, но и общий тон закулисной жизни и взаимных отношении только выигрывали»[[230]](#endnote-231).

Что до «закулисной жизни», то положение, с которым столкнулись херсонцы, было едва ли не большей для них неожиданностью, чем новое на сцене. Автор опубликованной «Югом» после окончания сезона заметки «Postcriptum» писал: «Не роясь в древних хартиях, живописующих нравы и быт посещавших нас лицедеев, а касаясь лишь последних времен, мы, к сожалению, должны сознаться, что на своей сцене видели актеров, бивуачная жизнь которых, или другие условия, налагали на них свою особую печать: жрецы Мельпомены, за редким исключением, являлись в то же время чрезвычайно горячими поклонниками и жрецами Бахуса… это создавало между публикой и артистами более сильную преграду, чем разделяющая их театральная рампа, и большинство посетителей театра, как только опускался занавес, прерывали всякие свои отношения с труппой. Совершенно иное представляет собой театральная семья г‑д Кошеверова и Мейерхольда»[[231]](#endnote-232).

Мейерхольд, вероятно, носил в душе некий идеальный образ театра, жизненное воплощение которого он в свое время желал найти в МХТ. В изначальной программе художественников эти идеалы во многом и были заложены. Другое дело, что любой живой организм, тем более такой сложный, как театральный коллектив, от идеала естественно далек. Мейерхольд же болезненно воспринимал всякие тому подтверждения, видя их в вещах, в сущности, обыкновенных. Чего стоит лишь одна его дневниковая запись от 1 августа 1898 года: «Актеры сидят в группе в ожидании выходов (на репетиции). Один из них (кандидат права) заявляет: “А ведь мы, господа, до сих пор не решили, какой трактир мы изберем в Москве”. {70} Затем следует самое старательное обсуждение этого вопроса. Предлагают трактиры, ругают одни, защищают другие. “Актеры-интеллигенты”. Актеры “общедоступного театра” — просветители масс. Сволочь!»[[232]](#endnote-233)

Ощетиниваясь на каждую мелочь, Мейерхольд все же, наверное, сохранил представление об идеале, неразрывно связанное с Московским Художественным театром. Принеся его искусство, его школу на херсонскую сцену, он и закулисную жизнь старался строить по декларированным художественниками принципам, влив в нее «иную — свежую, здоровую струю»[[233]](#endnote-234).

Актеров его труппы уважали, с ними считались как с людьми «безусловно нравственными, одухотворенными одним желанием посильного служения любимому делу»[[234]](#endnote-235). Общество всегда радушно принимало их.

## X. Первые итоги

Если среди актрис труппы херсонцы выделили двух, коим «звание “премьерш” принадлежит по заслугам»[[235]](#endnote-236), то у мужчин лидер был один — Мейерхольд. Судя по газетным откликам, в мастерстве, разнообразии амплуа, силе темперамента и, соответственно, в любви публики и признании критики, с ним не мог сравниться никто.

Когда-то Вл. И. Немирович-Данченко поражался: «Он переиграл в школе более 15 больших ролей — от сильного характерного старика до водевильного простака, и трудно сказать, что лучше»[[236]](#endnote-237). Из почти ста сорока спектаклей, прошедших за неполные пять месяцев сезона, Мейерхольд выходил на сцену около девяноста раз в сорока девяти ролях.

Критики и публика тоже не могли определить, что лучше: Астров, как-то по-своему неуклюже-изящный в танце под телегинскую гитару и пронзительно трогательный в сцене прощания с Еленой, или Яшка-барин, «типичнейший свободолюбец, бродяга, для которого несносны всевозможные житейские цепи»[[237]](#endnote-238), из пьесы В. Трахтенберга «Победа»; болезненно-нервный Арнольд Крамер в драме Г. Гауптмана «Микаэль Крамер» или бездарный и глуповатый актер Леплюше — персонаж комедии Ж. Леметра «За кулисами». Уверяли, что он умел придать «мистический колорит»[[238]](#endnote-239) Неизвестному в «Последнем госте» Я. Дельера и достигал «глубокого художественного реализма» в таких разных ролях, как Вальтер в «Геншеле» и Долгушев в «Комете» Трахтенберга[[239]](#endnote-240). Но вот Мейерхольд появлялся на сцене в водевиле, и его «жизненная веселость и неподдельный комизм»[[240]](#endnote-241) заставляли публику смеяться от души.

После частых простоев в Художественном театре Мейерхольд играл много и с удовольствием, но не без разбора. Основные силы свои актер отдавал Чехову и новой драме. Не станем перечислять все эпитеты {71} в превосходной степени, расточаемые в его адрес прессой. Рецензии часто носили оценочный характер, и самих ролей в них порой не разглядеть. Однако, подытоживая актерскую деятельность Мейерхольда, А. Н‑н попытался прочертить магистральную линию: «Тонко поясняя малейшие изгибы души и сокровенные черты характеров своих героев прекрасною художественною игрою, В. Э. открывал зрителям целый новый мир — мир духа и мысли, являясь вполне понятным как для зрителя партера, так и галереи, и, главным образом, собою создавая настроение пьесы»[[241]](#endnote-242).

Критик уловил то главное, что руководило Мейерхольдом. Режиссер, актер, создатель труппы сливались воедино в стремлении постичь и открыть зрителям «мир духа и мысли». По словам Певцова, Мейерхольд «был совершенно уверен в том, что встряхнет этот город»[[242]](#endnote-243). И это ему удалось. Всего пять месяцев назад театральные критики Херсона сокрушались о приверженности публики к оперетке, сомневались, «привьется ли ей репертуар Мейерхольда». И что же?

По прошествии этих пяти месяцев де-Линь констатировал, что «вкусы театральной публики за время настоящего зимнего сезона значительно облагородились, и теперь пьесы вроде пресловутых “Петербургских трущоб” или “Сын г‑жи Турбильон” навряд ли заинтересуют нашу публику»[[243]](#endnote-244).

Было бы наивным заблуждением воспринимать эти слова де-Линя буквально, ибо, конечно же, значительная часть публики по-прежнему оставалась привержена «легкому жанру» и ремесленным поделкам. Да и странно было бы, если б жители обыкновенного провинциального города, чей вкус формировался на отнюдь не лучших образцах этого жанра, вдруг, за несколько месяцев, под воздействием начинающей, пусть даже незаурядной труппы, проникли бы во все тонкости художественного восприятия и стыдливо отвернулись бы от вчерашних своих пристрастий. Однако бесспорно и то, что своего зрителя молодой театр завоевал. Поклонники труппы так «прикипели» к своим любимцам, что и вовсе не захотели расставаться с ними.

26 января 1903 года «Юг» опубликовал коллективное письмо, авторы которого (под текстом стояло двести подписей), не желая возвращаться «в прежние рамки будничной обстановки театра с часто плохой, невыдержанной и редко художественной игрой артистов обыкновенных провинциальных трупп», «решили заявить путем печати» настоятельную просьбу к городскому управлению принять все меры, чтобы оставить херсонский театр «в руках таких мастеров его, как гг. Кошеверов и Мейерхольд»[[244]](#endnote-245).

Еще так недавно с настороженностью и недоверием встретившие «новые веяния» херсонцы теперь свысока смотрели на «обыкновенные провинциальные труппы». Мало того, местные театралы были убеждены, {72} что и столичные знаменитости не идут ни в какое сравнение с их труппой. «Пройдет месяц, — горевал “Юг”, — и двери театра закроются до будущей зимы. Впрочем, весною и летом столичные гастролеры не оставят нас своим благосклонным вниманием и приедут в Херсон. Появятся саженные афиши, возвещающие о постановках таких “новинок сезона”, какими нас в прошлом году угощали гг. Киселевич и Сабуров. Пожалуй, приедет на одну гастроль “сама” Марья Гавриловна Савина, которая, по примеру прошлых лет, позволит нам насладиться ее игрой в скверной пьесе “новооткрытого” молодого драматурга. Быть может, она нам покажет нечто, досель не виданное, — ну, хотя бы, пьесу, написанную шестилетним “вундеркиндом”. А мы будем вслух восхищаться выбором пьесы, а в душе негодовать на этот “маленький каприз” известной артистки, обладающей непростительной слабостью “открывать” молодых драматургов. Недостаток духовной пищи, пожалуй, пополнит какая-нибудь безголосая опереточная труппа, модернизированный шантан или развеселый “гопак”… Словом, будет головокружительно весело и интересно… Ну, это не то»[[245]](#endnote-246).

Логическим продолжением этого письма стал адрес, врученный зрителями Мейерхольду и Кошеверову в день закрытия сезона, 16 февраля 1903 года. Можно сказать, что если письмо несло на себе как бы знак «минус», выражая то, чего не хотели бы отныне видеть на своей сцене херсонцы, текст адреса, напротив, утверждал, чего они теперь желали и что открыла им молодая труппа:

*«Александр Сергеевич*!

*Всеволод Эмильевич*!

*Сегодня заканчивается ваша художественно-артистическая деятельность в нашем городе. В течение пяти месяцев вы указывали нам, что сцена действительно может иметь великое воспитательное значение. Воплощая с поражающей правдой художественные образы, созданные выдающимися драматургами, вы заставляли нас с жгучей болью переживать душевные муки и страдания их героев. Мы шли к вам не ради веселья и беззаботного смеха; мы знали, что перед нами будут развертываться безотрадные картины будничного существования с его порывами к идеалу, с его горьким разочарованием, с бессильной и беспросветной борьбой лучших людей с засасывающей их средой. И мы шли к вам, чтобы с щемящей болью сердца переживать наши забытые стремления к правде, добру и красоте. Вы будили нашу сонную мысль; мы страдали, но это страдание, как огненное горнило, очищало нас от той душевной накипи, которую мы уже перестали ощущать. Перед нами проходили созданные вами художественные образы Грозного, Штокмана, Геншеля. Константина Треплева и многие другие;* {73} *мы жили с этими образами, возмущались насилием и произволом, радовались временному успеху благородных порывов, и глаза наши невольно увлажнялись слезой, когда все лучшее в человеке беспощадно разбивалось, но это “лучшее” делалось тогда нам еще дороже, жажда видеть его победу — еще сильнее. И мы чувствовали, что, возвращаясь к будничной жизни, оставляя порог здания, которое вы сделали поистине храмом, мы уносили с собой частицу обновленного духа. Теперь вы нас покидаете! Напутствуя ваш отъезд самой горячей благодарностью, мы говорим вам словами поэта: идите “глаголом жечь сердца людей”, но возвращайтесь к нам. Мы ждем вас*!

*Глубоко признательные херсонцы»*[[246]](#endnote-247).

Духовная потребность и признательность, какие испытывали херсонцы, прощаясь с труппой, были далеки от любопытства, приведшего их в театр в день открытия сезона.

Мейерхольд с успехом начал дело, ради которого вступил на самостоятельный путь. Поставив во главу угла общественное предназначение театра, он сумел реально заложить основы такого театра, нашедшего, в свою очередь, достаточно широкую аудиторию (чему, кстати, помимо эмоциональных порывов, есть и вполне земные, прозаичные подтверждения: несмотря на то, что нынешний сезон был значительно короче предыдущего — сезона Малиновской, — в материальном отношении он оказался более удачным. Валовый доход Малиновской составлял 28 тысяч, а труппы Кошеверова и Мейерхольда — 30 тысяч 500 рублей[[247]](#endnote-248)).

Мейерхольд мог быть, пожалуй, доволен. Зритель уносил из его театра «частицу обновленного духа» — не об этом ли он мечтал?

## XI. Бальзам и китайский шелк

Редакция газеты «Юг» по-своему отметила завершение сезона. С открытой душой приняв труппу с самого начала, сотрудники газеты немало сделали для того, чтобы и зритель раскрыл свою душу навстречу театру. На прощанье они преподнесли труппе сюрприз.

На следующий день после прощального спектакля, 17 февраля 1903 года, редакция выпустила специальный номер, целиком посвященный окончанию сезона. На этот раз все критики, фельетонисты, обозреватели «Юга» собрались вместе, чтобы приветствовать полюбившихся артистов и их руководителей. Трогательное, немного высокопарное стихотворение Влад. Ленского «Два жреца», иногда добродушные, а то и колкие эпиграммы де-Линя «в альбом труппы гг. Кошеверова и Мейерхольда», сухие цифры статистики и пространный отчет А. Н‑н «Минувший театральный сезон». {74} Многие, многие материалы рассказывали о том, какими были прошедшие месяцы для труппы и для города. Именно эти материалы позволяют получить завершенное представление о них, подвести итоги.

А ведь для этого редакции «Юга» пришлось пойти на известный риск.

Специальный номер представлял собой «явление несколько экстравагантное»[[248]](#endnote-249) не только потому, что весь был посвящен театру, а несколько экземпляров отпечатали на китайском шелке и преподнесли на память артистам, но еще и из-за того, что вышел он, вопреки строгому предписанию министра внутренних дел, в послепраздничный день — накануне отмечали годовщину освобождения крестьян от крепостной зависимости. «Для появления этого номера в настоящий момент и в таком виде, — сообщала редакция, — нужна была солидарная готовность тружеников местной печати (членов редакции и типографии) урвать от своего ограниченного досуга много часов работы для составления и выпуска его; но, паче того, необходимо было признание за труппой истекшего сезона заслуги превращения нашего театра, служившего ранее для развлечения лиц, страдающих диспепсией и сплином, в школу правды, добра и красоты»[[249]](#endnote-250).

Недреманное око чиновничества не обошло вниманием сей случай. Выходившая в Николаеве газета «Южная Россия» рассказывала своим читателям, что старший чиновник особых поручений при херсонском губернаторе В. С. Бальзам, наблюдавший за типографиями, возбудил в уездном окружном суде по г. Херсону дело против редактора «Юга» В. И. Гошкевича[[250]](#endnote-251). После долгих разбирательств последний был оправдан. Однако ему пришлось с лихвой вкусить прелестей судебной волокиты.

Но, даже предполагая возможные последствия, редакция пошла на рискованный шаг. Уж больно по душе ей пришелся новый театр.

## XII. Херсон — город свободы

От последующих тридцати пяти режиссерских сезонов Мейерхольда самый первый, кроме всего прочего, отличался одной принципиальной особенностью — он был безоговорочно триумфален. Никогда: ни до этого, в практике Мейерхольда-актера, ни после, в судьбе Мейерхольда-режиссера, такое не повторялось. И действительно, в письмах самого Всеволода Эмильевича, в реакции публики, в отзывах рецензентов — сплошные восторги. Мейерхольду нравится город, город без ума от Мейерхольда, газета поет дифирамбы, словом, полная идиллия.

Произошел тот редкий случай на театре, когда множество обстоятельств сходятся в нужном месте и в нужное время. Случись хоть одно из них не вовремя и не к месту, звенья цепи разомкнуться и чуда не произойдет. Но если только все сошлось… Тогда родится чудо: театр найдет {75} своего, как будто специально его и поджидавшего зрителя; зритель дождется, наконец, и увидит на сцене то, чего и желать не смел (однако — желал, конечно, желал!); критик полюбит и поймет тех, о ком пишет, станет, как мечтал Станиславский, «лучшим помощником и другом театра»[[251]](#endnote-252). А всем им вместе посчастливится причаститься искусству.

Почему в данном случае все произошло именно так?

Вспомнив, каким Мейерхольд пришел к своему первому сезону, понимаешь, что Херсон, по существу, дал ему раскрепощение после четырехлетней несвободы. Пусть добровольной, да что уж там — вожделенной! — но несвободы. Мог ли свободно творить Мейерхольд-художник, когда Мейерхольд-человек писал в дневнике: «Если меня эксплуатируют в смысле материальном, это тяжело, но терпимо. Невыносимо же тогда, когда вы лишены свободы до полного уничтожения вашей личности, когда вашей личности не уважают, когда вас считают машиной, когда вами играют как пешкой»[[252]](#endnote-253)? Нетерпимый, особенно в тяжелые минуты, Мейерхольд, часто бывал несправедлив. Но он так чувствовал — это главное. Он жил с внутренним ощущением несвободы, несогласный, вынужден был подчиняться. В мечтах, пусть еще неясных, устремляясь вперед, вынужден был оставаться «в рамках». Такая «жизнь в искусстве» не для него. К слову сказать, годы спустя, поработав с Мейерхольдом и хорошо узнав его, это точно угадает Певцов. В 1908 году он напишет: «Как актер, во-первых, конечно, хочу всегда работать с Вами, тем более в Вашем собственном театре, потому что и Вы сами, на мой взгляд, выбьетесь на истинный художественный путь только тогда, когда не будете зависеть ни от кого и будете давать полную волю своим “полетам”»[[253]](#endnote-254).

Сделать первый шаг Мейерхольд получил возможность в Херсоне. Пусть там «полеты» его были еще пробными, так сказать, не на дальние расстояния, но главное — они могли быть. «Сознание свободы, — утверждал молодой Мейерхольд, — высшее благо человека»[[254]](#endnote-255). Впервые это благо снизошло на него именно в Херсоне. И он расцвел. Ощутил прилив энергии, желание создавать.

Чтобы понять, почему Херсон с готовностью принял предложенное Мейерхольдом, вспомним, что же тот ему предложил.

Певцов был абсолютно прав, говоря, что вначале Мейерхольд еще «находился во власти тех традиций, тех творческих установок, тех методологических опор, которые он получил в работе с К. С. Станиславским»[[255]](#endnote-256). Как мы убедились, именно их он и принес в Херсон. А там-то, подготовленные, «подогретые» всероссийской славой Московского Художественного театра, именно их и ждали. Тем более, что Мейерхольд впитал эти традиции в полном смысле слова кожей, и публике не пришлось разочаровываться.

{76} Мейерхольд был тогда еще не совсем Мейерхольдом, а новое, принесенное им на провинциальную сцену, было новым все же относительно, опробованное и выверенное на сцене столичной. Мы увидим в дальнейшем, что по мере того как Мейерхольд, развиваясь, будет все явственнее становиться самим собой, по мере того как он начнет предлагать нечто действительно новое, отношения его с публикой и критикой станут усложняться и никогда больше не будут безоблачными. Уже следующий сезон в Херсоне полон драматизма и конфликтов. Мы не раз увидим, как настороженно воспримут поиски режиссера, как порой не заметят, а другой раз в штыки примут новое.

Пока Мейерхольд предлагал зрителям то, чего от него ждали, были цветы и восторги, был триумф. Как только он начнет хотя бы робко проявлять себя, предлагать непривычное, увлекать за собой в «полеты», — какой уж безоговорочный триумф? Стычки, схватки, взрывы, кровь горлом, разочарование — и снова поиск.

Но это впереди.

Окончившийся сезон принес радость. Радость и удовлетворение. Особенно актерское удовлетворение, а это для Мейерхольда было важно. Ведь в то время основным для себя он считал актерское призвание. «Режиссура, — утверждал он, — интересует постольку, поскольку вместе с поднятием художественного тона всего дела помогает совершенствованию моей артистической личности»[[256]](#endnote-257).

Ему еще представлялось, что он актер и только ради этого взял на себя тяжелейшую ношу — руководить в провинции труппой нового направления, нести ответственность за молодых, в жажде творить и в вере ему готовых, по словам Певцова, идти за ним по шпалам[[257]](#endnote-258), — и добиться, чтобы по шпалам идти не пришлось.

Но все же интуитивно, не осознавая этого в полной мере, он шел к главному — единственному — своему призванию, становился тем, кто он есть. Быть может, поначалу он попросту не отдавал себе отчета в том, что уже не видит себя вне «художественного тона всего дела». Не достижение его, этого тона, для самосовершенствования, а самосовершенствование ради общего тона. Не потому ли и удавались ему столь разные роли, что, режиссер по природе, Мейерхольд способен был взглянуть не только на своих актеров, но и на себя со стороны, организовать роль так, как того требовал данный спектакль, четко определить свое место в ансамбле и тем самым свести воедино все элементы спектакля в соответствии с собственным пониманием?

Те, кто были рядом, относились к Мейерхольду не как к первому актеру или хозяину труппы — антрепренеру. Он был энергетическим центром театрального коллектива. Чутко воспринимая устремления каждого, {77} он сводил их воедино. Создавая труппу именно как целое, как коллектив с определенной (им определенной) направленностью, создавал свой театр. «-Вы умеете объединять и управлять людьми»[[258]](#endnote-259), — мог бы, наверное, повторить за Певцовым любой актер.

«Расстановку сил» почувствовали и в Херсоне. Обращает на себя внимание следующая деталь. Почти все члены труппы удостоились крошечного стихотворного посвящения де-Линя в специальном заключительном номере «Юга». В их числе, естественно, были и руководители. Вот что прочитал о себе Кошеверов:

Он — режиссер, распорядитель,  
Премьер-герой и, наконец,  
Некоронованный властитель  
Херсонских девичьих сердец…[[259]](#endnote-260)

Режиссер, распорядитель — это так, номинально, решающего значения не имеет. Дальше, по возрастающей, премьер-герой — это уже кое-что. А уж самое заметное и основное его «амплуа» — в последних двух строчках.

Но вот обращение к Мейерхольду, не забудем — к первому актеру труппы, всеми обласканному актеру:

О, мила вам, видно, драма —  
За новинкой шла новинка,  
Но за что — скажите прямо —  
Обошли вы Метерлинка?  
«Монна Ванна», «Монна Ванна»  
Нам была зело желанна…[[260]](#endnote-261)

Автор апеллирует к тому в Мейерхольде, что воспринимает как основное. Мейерхольд — истинный руководитель труппы, от которого зависит, куда пойдет она завтра.

Что же касается непосредственного «завтра», то труппе предстояли весенние гастроли. Первым пунктом на пути был Николаев.

## XIII. У нас есть театр!

За две недели, с 24 февраля по 7 марта, казалось бы, не произошло ничего особо примечательного. Сыграли восемь спектаклей, из которых «Гибель “Надежды”» и «Чайку» повторили дважды, а «Мещан» — три раза. Отзывы рецензента «Южной России» Рудина мало чем отличались от рецензий его херсонских собратьев. Не упуская возможности указать «образцовой» труппе на мелкие недостатки в постановке или исполнении, в целом он восторженно писал об увиденном. Более чем серьезно отнесся к стремлению антрепренеров утвердить на провинциальной сцене «идейный» репертуар и был не на шутку озадачен выбором комедии из жизни {78} цирка «Акробаты». Обругав пьесу за вопиющее неправдоподобие, Рудин недоумевал: «Нас еще больше поражает, что могло заставить г. Мейерхольда и г‑жу Будкевич перевести эту бесцветную пьесу. Неужели только сценичность ее привлекла их»[[261]](#endnote-262).

Подождем, пока провинциальные критики оценят «Акробатов», а тогда и поговорим о том, чем привлекла Мейерхольда эта пьеса. Здесь же, в Николаеве, для Рудина это был единственный прокол в гастрольном репертуаре.

Но вот местная публика признала приезжих не сразу. И никто, пожалуй, не сказал бы тогда, что эти две великопостные недели станут началом настоящего романа николаевцев с Мейерхольдом. Романа, который продлится несколько лет. Мейерхольд явно симпатизировал городу. Кто знает, возможно, потому, что жил здесь когда-то в № 13 по Артиллерийской улице его кумир — Гаршин, в чью честь, по одной из версий, и назвался Всеволодом принявший православие в 21 год лютеранин Карл Теодор Казимир Мейергольд. Так или иначе, но Мейерхольд будет приезжать сюда с удовольствием, и здесь, именно здесь подчас поймут тоньше, примут радушнее.

Однако в первую неделю гастролей Рудину едва ли не ежедневно приходилось сетовать на «странное и обидное равнодушие»[[262]](#endnote-263) публики к гастролерам. А когда «херсонским гостям» удалось, наконец, побороть это равнодушие и зрители стали «охотно посещать театр»[[263]](#endnote-264), пора было уезжать.

Действительно, обидно покидать город, когда сборы от спектакля к спектаклю стали, наконец, возрастать. Так, если первое представление «Гибели “Надежды”» дало 92 рубля, то второе — уже 131. Сборы от «Чайки» возросли от 223 до 375 рублей. А самым большим успехом пользовались «Мещане»: 369, 525 и 612 рублей. Горьковская пьеса шла в Николаеве впервые. «Артисты, — писал Рудин после премьеры, — превосходно воспроизвели пред зрителем картины мутной, мещанской жизни. Чувствовалось в этот вечер, как между зрительным залом и сценой установилась связь, заставлявшая публику проникаться настроением, которым были полны все “сцены в доме Бессеменовых”. Часто мы забывали, что видели перед собой игру актеров — сама жизнь, неприкрашенная, реальная, проходила перед нами, что следует всецело приписать достоинствам отдельных исполнителей и безукоризненному ансамблю, которым так хорошо зарекомендовали себя наши гастролеры в предыдущих спектаклях»[[264]](#endnote-265). По мнению рецензента, «они вполне справились с трудной задачей — заставить публику проникнуться духом и настроением пьесы» и в «Трех сестрах», где «артисты играли все время с любовью, искренностью и добросовестностью»[[265]](#endnote-266), а в «Докторе Штокмане» ансамбль «превзошел всякие ожидания»[[266]](#endnote-267).

{79} Самой поэтичной была, очевидно, «Чайка». Во всяком случае, как некогда и в Херсоне, николаевский рецензент впал в состояние, едва ли не близкое к трансу, и описывал завораживающую атмосферу спектакля, точно в гипнотическом сне: «Сад. Озеро дремлет, озаренное мягким лунным светом. В саду тихая беседа. Далеко, далеко за озером слышатся два свежих сильных голоса, — то замирая, то выделяясь поют “Не искушай”. <…> За окном воет, то жалобно, то гневно, одинокий ветер. Бушует глухая осенняя ночь. Тихо, томительно тихо в комнате, еле освещенной двумя свечами. Из дальней комнаты слышатся звуки шопеновской мелодии. Охваченная ее грустью, меланхолично передаваемой задумчивым роялем, и сумраком ночи, тяжело рыдает у темного окна Маша… Публика проникается настроением этих живых картин, где никто не говорит, где лишь звуки рояля, завывание непогоды, стук бодрствующего сторожа и другие мелочи обстановки создают в нашей душе прекрасное дополнение к деятельности героев пьесы»[[267]](#endnote-268).

Если согласиться с предположением, что под псевдонимом Рудин скрывался Савелий Семенович Раецкий[[268]](#endnote-269), то восторги рецензента можно отчасти приписать пылкой увлеченности юных лет — в это время Раецкий еще гимназист. Между тем, за два дня до конца гастролей «Южная Россия» опубликовала «Письмо в редакцию». Его автору недавно минуло семьдесят три. Он много повидал в жизни. Брат известного художника, популярного драматурга, отец актера Александринки, сам прозаик и драматург, секретарь городской думы, Григорий Николаевич Ге раньше частенько помещал в николаевской печати статьи о театре, однако в последние годы печатался редко. Вновь «схватиться за былое перо свое» побудила его премьера «Мещан». «Незабвенные, славные наши Щепкин и Гоголь на 40 лет опередили всех в Европе по делу оживления театра переходом от ложного классицизма к “натуральной школе”, т. е. к правде. <…> Но все же в русском театре сделанное Щепкиным, Гоголем и всей плеядой первого смогло только удержаться, не пойти назад». Затем, по мнению Ге, нас, Россию вновь опередили — мейнингенцы. «Но тем не менее мы вправе сказать, что вот такое опережение нас еще далеко не разрешает задачи даже и вообще сценического искусства, а нашего русского тем паче. Для нашего театра еще не наступило время иллюстрации истории <…> дело у нас идет еще о самом насущном хлебе — о наших нравах, навыках, болячках, безобразиях, неправдах и проч[ее]. А у нас и то, что заложили для театра и Гоголь, и Щепкин, и что потом достраивал Островский, стоит уже заваленным разным хламом. <…>

Но вот Москва снова забрала голос в этом деле <…> не лавры, не похвалы меня занимали во всех говорах и писаниях о Московском Художественном театре Станиславского, Я радовался, слыша, что у г. Станиславского {80} театр представляет дело мейнингенское только со стороны его разработки, изготовления; что же касается содержания, то он представляет современное течение нашей жизни в разных кругах народа, и потому при своеобразной игре артистов захватывает душу зрителя как бы самая действительность.

Наконец, всем нам в Николаеве было в конце прошлого года известно, что в Херсоне театр сняла труппа гг. Кошеверова и Мейерхольда, играющая по школе Московского Художественного театра.

Не думаю, чтобы я один, а многие, если не все, понимали так, что действующая труппа в Херсоне, конечно, пустилась в подражание, в некоторое подражание труппе Станиславского. А потому это, должно быть, все-таки еще не новый, не действительный театр, а только несколько улучшенное старое, обыкновенное у нас дело театральной антрепризы.

И вдруг на второй неделе поста явилась из Херсона к нам эта труппа артистов.

Разумеется, я ожидал увидеть дело несколько исправленным, улучшенным.

Я увидел это дело. Я видел его теперь уже несколько раз. И я говорю, не было у нас театра, каким он должен быть. Но вот у нас уже есть театр, действительный, живой, животворный театр. Следовательно, благодаря Москве мы снова впереди в этом важном, чрезвычайно важном деле для всякого народа.

Разумеется, это не Станиславского московские представления в его Художественном театре. Но все же эта новая, молодая труппа играет строго по системе Станиславского и потому своим служением публике делает прекрасное, благое и чрезвычайно приятное дело. Наслаждаясь высоким удовольствием, получаемым в таком театре, зритель (сужу по себе) все более и более проникается уважением и любовью ко всем этим актерам и актрисам.

Да, у нас уже есть, несомненно есть театр»[[269]](#endnote-270).

С таким напутствием труппа и направилась дальше. Их ждали в Севастополе.

## XIV. На рубеже

Репертуар, привезенный труппой, в основе своей был для здешнего зрителя новым, в городе никогда не игранным. У критики это вызвало интерес, а у публики — настороженность, ибо она, как утверждала газета «Крымский вестник», «с большим рвением»[[270]](#endnote-271) посещала театр только в те дни, когда шли пьесы, ей хорошо знакомые или бывшие у всех на слуху. Поэтому, с энтузиазмом встретив нашумевших «Мещан» и «Трех сестер», {81} зрители вскоре заметно охладели. Газета не без сожаления отмечала, что публика «с боязнью посещает новые пьесы»[[271]](#endnote-272). Недоумевал и корреспондент симферопольской газеты «Крым», державший своих читателей в курсе дел севастопольского театра: «Очень жаль, что такой добросовестной и хорошей труппе приходится трать при плохих сборах. Борьба в цирке прекратилась, и оперетки нет, а публика все-таки не посещает театр и остается преданной выше названным развлечениям. Как видно, после этого сезона севастопольцам придется проститься с хорошей драмой впредь до их исправления, а наслаждаться игрой местных любителей»[[272]](#endnote-273).

Что ж поделаешь: нужен, просто необходим людям аттракцион. Не борьба в цирке, так живой автор на сцене. Только в этом случае севастопольская публика оживлялась. Об одном таком характерном случае поведал в «Крымском вестнике» фельетонист Граф Ахтиаров: «В пятницу, 18 апреля, гостящая в Севастополе драматическая труппа поставила на сцене г. Чирикова. Не только пьесу г. Чирикова “На дворе во флигеле”, но и самого автора. Драматургам опасно останавливаться в Севастополе. Сейчас: Пожалуйте на сцену! Без разговоров. А возможно ли уклониться от этого? По-моему, никак невозможно. Надо быть очень недобрым, нелюбезным драматургом, чтобы отказать труппе в таком маленьком одолжении. Ничего ведь тут нет особенно затруднительного. Постоять малое время за кулисами. По востребованию публики выйти на сцену, принять восторженные овации, раскланяться и уйти с миром. Только всего. А для труппы это полезно и приятно. Полезно в том отношении, что личное присутствие автора может оказать благотворное влияние на постановку пьесы. <…> Приятно — в рассуждении сбора. Публика это очень любит, обожает. Сам автор в театре. Его можно будет вызвать. Прелестно! Разве не стоит для одного этого пойти в театр. Мы поклоняемся автору, пускай и он нам поклонится. Многие пошли в театр единственно затем, чтобы посмотреть г. Чирикова. С трудом дождались, когда “На дворе во флигеле” все заснули и опустили занавес. — Автора!!! И вышел г‑н Чириков в сопровождении обитателей “флигеля” и неловко, боком, кивал головою и смотрел на публику через очки близорукими глазами. Публике чрезвычайно понравилась благообразная, симпатичная внешность талантливого писателя, и она без конца повторяла: Автора!!! Опять выходили и кланялись. Очень это приятно!

А гут еще сюрприз: г‑н Максим Горький в театре. <…> Хорошее дело! С быстротой молнии разнеслась весть о присутствии г‑на Горького в театре. Где Горький? — спрашивали учащиеся обоего пола, бегая высуня язык. Где? Где? — суетилась публика. А вон этот! Устремились толпой к одному человеку “подозрительной внешности”, стоявшему возле театра в тени деревьев. Оказалось, что это не Максим Горький, а скорее “горьковский тип”. Ночной джентльмен. Пустились в дальнейшие розыски. И нашли-таки. {82} А потом дошло до сведения публики, что сам автор будет присутствовать на представлении “Мещан” на следующий день. Кто же не пойдет в театр, когда поставят на сцену самого Максима Горького? Видеть г‑на Горького среди его “Мещан”… От такого удовольствия трудно отказаться.

Мы чрезвычайно довольны и радуемся за труппу. Случайное пребывание обоих писателей в Севастополе авось немножко поправит им дела. Для нашей публики мало хорошего исполнения и хороших пьес. Ей нужен еще “гвоздь”»[[273]](#endnote-274).

Казалось бы, оставалось сокрушаться да сетовать. И действительно, как сообщал А. П. Чехову его корреспондент Б. А. Лазаревский, подружившийся с Мейерхольдом, тому «скучно в Севастополе, говорит он, что и природа здесь каменная, и люди — публика — тоже, это правда». В другом письме Лазаревский уверял, что «Мейерхольд все-таки не унывает, нервной силы в нем много. Когда хандрит, то говорит, что возьмет и застрелится на самом деле в роли Треплева в последнем акте, но такие люди не стреляются»[[274]](#endnote-275). Ситуация, однако, представлялась Лазаревскому слишком серьезной, и он сообщил Чехову: «Очень полюбив Мейерхольда, я ему все-таки советую как можно скорее бросить свое антрепренерство и ехать в столицу, иначе все кончится острой неврастенией, а может, и самоубийством, если не в прямом, то в переносном смысле»[[275]](#endnote-276). Несколько месяцев спустя тот же Лазаревский напишет: «Это воплощенное оскорбленное самолюбие и самое утонченное декадентство. <…> Мейерхольд — один из несчастнейших людей. Искренний и истинный служитель искусства, он отбился от Художественного театра, его там заклевали, а сам не поднимется — деньги нужны»[[276]](#endnote-277).

И все-таки новый приятель недооценивал Мейерхольда. Это был упрямый молодой человек. Неудачи его только подхлестывали. Сам он, как ни удивительно, в целом, видимо, остался доволен гастролями, позже писал Чехову: «В Севастополе, Вы знаете, мы оправдали доверие к нам»[[277]](#endnote-278).

Чехов, действительно, был в курсе. Лазаревский писал ему о гастрольных делах довольно подробно. Особенно, конечно, о его, Чехова, пьесах. Так, «Чайка», по его мнению, «сошла очень неплохо. Веяло порой Художественным театром. <…> В этот день наши морские дамы ставили любительскую “Гейшу” в Морском собрании, и туда вся наша публика валом валила. <…> О труппе прямо можно сказать, что держится она Мейерхольдом и заслуга его очень велика — пустить в провинции отростки настоящего театра»[[278]](#endnote-279). Лазаревский считал, что «Треплева всякого другого было бы неприятно смотреть. Я не умею давать рефератов, но, зная Вас и Ваши требования к искусству, знаю наверное, что и Вы бы Мейерхольдом остались довольны»[[279]](#endnote-280).

{83} «Дядя Ваня», по уверению Лазаревского, прошел так, «что всякой труппе столичной пожелать можно. Если бы пьеса шла сегодня, то я бы пошел и сегодня. Впечатление цельное и очень сильное. <…> Лучшего Астрова, чем Мейерхольд, и желать трудно: изнервничавшийся, замученный, не могущий забыть об умершем под хлороформом больном, озленный на судьбу за то, что она дает “профессорам” в жены таких девушек <…> Кошеверов вел роль несколько слабее, он играл, хотя и очень хорошо, а в Мейерхольде точно душа такого Астрова, если он был, вселилась. Боюсь, что Мейерхольд подорвется, очень уж отдается сцене и ролям, которые играет»[[280]](#endnote-281). «Три сестры» он назвал «одним из лучших вечеров»[[281]](#endnote-282). А когда труппа уехала, написал Мейерхольду: «Мы, точно чеховские “сестры”, остались без артиллеристов. <…> А театр, бедный, деревянный, по вечерам темный и грустный севастопольский театр… Впрочем. В воскресенье он был освещен, там любители издевались над искусством, и театру еще грустнее стало…»[[282]](#endnote-283)

Мейерхольд имел собственную точку зрения в оценке успеха или неуспеха сезона. Для театральных обозревателей и рецензентов гастроли удавались тогда, когда они удавались в материальном отношении. В этом смысле севастопольскую поездку успешной не назовешь: дефицита Мейерхольд не допускал, но бывало, что чистого сбора получали 30 копеек. Антрепренера Мейерхольда, безусловно, занимали сиюминутные задачи. Но кроме этих сиюминутных он ставил перед собой и стратегические, и в этом смысле мог записать в свой актив кое-какой опыт.

В Херсоне, предлагая публике ту или иную пьесу нового направления, Мейерхольд часто как бы компенсировал ее чем-то. Так, с «Последними масками» А. Шницлера в один вечер шла комедия Дж. К. Джерома «Женская логика»; «Золотое руно» С. Пшибышевского «приправлялось» водевилем Л. Яковлева «Женское любопытство»; «Счастье в уголке» Г. Зудермана — шуткой И. Щеглова «Мышеловка» и т. д. В Севастополе он решился на эксперимент — подать новые пьесы без развлекательного гарнира. Мало того, 18 мая 1903 года предпринял смелую акцию, пригласив севастопольцев на «Вечер нового искусства».

Вниманию зрителей предложили две пьесы: поставленные еще в Херсоне «Последние маски» Шницлера и премьеру — «Втирушу» М. Метерлинка. Наиболее интересной «и по содержанию, и по оригинальной концепции, а также и по исполнению» рецензенту «Крымского вестника» показалась пьеса Шницлера, а о второй он написал: «“Втируша” принадлежит к символическим произведениям, которые должны в зрителе вызвать желаемое автором настроение, однако это не всегда удается, и зачастую в зрителе вызывается лишь скука»[[283]](#endnote-284).

{84} Неглубокий павильон, минимум деталей, центр цветового притяжения — лампа с зеленым абажуром на столе под зеленым сукном[[284]](#endnote-285). Как играли символистскую пьесу, неизвестно, но эфемерное метерлинковское настроение ускользало. А значит: «Нужны новые формы. Новые формы нужны». Теперь не Треплев, а сам Мейерхольд убеждался в этом. Многократно повторенное им на сцене заклинание наполнилось реальным смыслом.

Завершался вечер поэтическим отделением. Составляя черновик программы, Мейерхольд включил в нее стихи Вердена, По, Метерлинка, Бодлера, Бальмонта[[285]](#endnote-286). Окончательный вариант программы не сохранился, и о том, чьи стихи в конце концов прозвучали, существуют разные свидетельства. Так, «Крымский вестник» сообщал, что спектакль закончился чтением произведений Метерлинка, Эдгара По и Бальмонта[[286]](#endnote-287). Мейерхольд же десять лет спустя, в автобиографии, упоминает Бодлера, Верлена, Малларме, Бальмонта, Брюсова, Вяч. Иванова[[287]](#endnote-288).

Независимо от того, удастся ли когда-нибудь уточнить этот список, существенно одно: при некотором расхождении в конкретных именах круг интересов Мейерхольда очерчен достаточно четко. Его все больше привлекают символисты. Вот и для живых картин в тот вечер он выбрал произведения А. Бёклина — «Бёклин и смерть», «Фавн» и «Критик» и М. Врубеля — «Демон и Тамара».

При этом «Вечер нового искусства», похоже, заставил крепко задуматься. Отчего на сцене скука? Как изгнать ее? Как донести, выразить то, что волнует? Какими средствами? Треплев сказал бы: «Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно». Провинциальный антрепренер Мейерхольд, естественно, столь категоричную позицию занять не мог. Художник Мейерхольд — тем паче. Если нужны новые формы, их надо придумать. Между тем, первый опыт, вероятно, убедил: понадобится время, скрупулезная — поисковая — работа.

Во всяком случае, в Севастополе символистских экспериментов больше не было. Следующим спектаклем Мейерхольд назначил премьеру «На дне».

«Нам, жителям медвежьих углов, — писал севастопольский фельетонист, — весьма любопытно посмотреть театральные новинки, о коих всю зиму доводилось только читать. Шутка ли, всю зиму газеты трубили о неимоверном успехе пьес: “Три сестры”, “Мещане”, “На дне”. Можно сказать, слюнки текли у нас от зависти. Нам до смерти хотелось посмотреть: как все это на сцене?»[[288]](#endnote-289)

21 мая 1903 года любопытство местных театралов было удовлетворено. Премьера оказалась спасительной для труппы, которая испытывала {85} серьезные финансовые затруднения. «Публика весьма заинтересовалась фурорной пьесой и повалила валом»[[289]](#endnote-290).

Через полтора года в одной из своих статей Алексей Ремизов напишет, что в постановке «На дне» звучало «разочарование жизнью, холодное и безысходное отчаяние, ледяной ужас»[[290]](#endnote-291). Однако в Севастополе ничего подобного не заметили. Скорее наоборот. Рецензент уверял: постановка Мейерхольда «не носила того удручающе тяжелого характера, какой придается ей в исполнении, например. Московским Художественным театром, что давало возможность публике смотреть ее с меньшим напряжением сил и с большим удовольствием»[[291]](#endnote-292).

Газетчики нисколько не преувеличивали, говоря о том, что публика «повалила валом». Успех, действительно, был невероятный: за тринадцать дней пьеса выдержала шесть представлений. Второго такого случая в театрах провинции у Мейерхольда не будет.

В целом, если верить рецензии, спектакль был поставлен «со всевозможными реалистическими подробностями, дававшими полную иллюзию»[[292]](#endnote-293). Вполне возможно, что в случае с пьесой Горького Ремизов, как считал Рудницкий, и «присочинил» собственное ее понимание к спектаклю Мейерхольда[[293]](#endnote-294). Тем не менее, именно севастопольские гастроли сам Мейерхольд впоследствии расценивал как поворотный момент. В 1913 году Всеволод Эмильевич напишет даже, что с этого времени труппа начинает тяготиться репертуаром во вкусе Гауптмана, М. Горького и других представителей реалистического искусства[[294]](#endnote-295).

Очевидно (и в дальнейшем мы сможем в этом убедиться), что мейерхольдовская оценка 1903 года из года 1913‑го чересчур категорична. Разделявшее эти годы бурное десятилетие спрессовало события, почти сгладив этапы. А эти этапы были, и севастопольские гастроли положили начало некому процессу. Ремизов справедливо считал, что постановкой «Втируши» М. Метерлинка «намечен был свой путь»[[295]](#endnote-296). Пока еще только намечен. Сезон 1902/03 года дал Мейерхольду первый серьезный опыт. Не совсем верным представляется утверждение Н. Волкова, считавшего, что четыре года в Художественном театре завершили его учение. Скорее, МХТ выпустил Мейерхольда, так сказать, со справкой «Окончил курс…» А вот экзамен на аттестат зрелости он сдавал в Херсоне и Севастополе, пройдя, как и положено, практику.

Много лет спустя Мастер скажет одному из своих учеников: «Будьте мудрой пчелой и в годы учения собирайте мед со всех цветов, а дальше идите *своим* путем»[[296]](#endnote-297).

Первый самостоятельный сезон Мейерхольда завершился на рубеже. Закончились годы учения. Его ждал *свой* путь.

# **{****93}** Глава 3 1903/04 год. Херсон. Николаев

*… Ценою муки,  
Ценой томительных забот*.

М. Ю. Лермонтов

## I. Товарищество новой драмы

Труппа русских драматических артистов под управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда не просуществовала и года. В Николаеве и Севастополе они играли, уже зная, что расстаются.

В специальном номере «Юга», в прощальном стихотворении «Два жреца», Влад. Ленский с пафосом уверял, что «мощь их — в дружбе, единенье, в служенье божеству вдвоем»[[297]](#endnote-298). Но никакого единенья к тому времени уже не было. Мейерхольда все больше увлекала новая драматургия, символистские пьесы, все сильнее занимали поиски способа их сценического воплощения. Кошеверов же новых устремлений своего компаньона не разделял. Да Мейерхольд, видимо, этого и не ждал. Дальше своим путем он предпочел идти один. Еще до окончания сезона 1902/03 года подписал с херсонской городской управой договор об аренде театра на будущую зиму[[298]](#endnote-299).

В конце августа 1903 г. Мейерхольд уже был в Херсоне. Местные театралы приходили в себя после летней спячки, и антрепренеру даже пришлось поместить на страницах «Юга» следующее письмо: «Милостивый государь, г‑н Редактор! Прошу через посредство Вашей уважаемой газеты ответить на запросы, в обилии поступающие ко мне, относительно драматической школы, будто открывающейся в этом году при моем театре. Учреждение школы представляет в этом сезоне большие трудности в виду того, что намечен большой репертуар классических пьес, который не оставит режиссерам свободного времени. Желающим попробовать свои силы на театре предлагаю участие в народных сценах и в маленьких, не ответственных ролях. Наряду с пробой своих сил это может дать привычку к сцене и целый ряд технических приемов. Организую под личным руководством {94} группу интеллигентных сотрудниц и сотрудников для участия в народных сценах, которым постараюсь дать художественное воспитание. Желающих поступить в группу сотрудников прошу обращаться в режиссерскую»[[299]](#endnote-300).

Так, мирно и обстоятельно, начинался этот сезон.

К сентябрю труппа собралась в Херсоне и начала репетиции. Отныне она носила название «Товарищество новой драмы».

Как повелось, «Юг» опубликовал состав труппы: «Будкевич Н. А., Блюменберг А. Л., Гурьев Е. П. (пом[ощник] режиссера и сценариус), Егорова Н. Г., Зонов А. П. (пом[ощник] режиссера и сценариус), Карпов С. И., Киенский Н. И., Костромской Н. Ф, (очередной режиссер), Мейерхольд Вс. Э. (главный режиссер). Михайлов М. А. (худ[ожник]-декоратор), Мунт Е. М., Нарбекова О. П., Нелидов А. П., Немиров П. А. (суфлер), Певцов И. Н., Репнин А. А., Рокотов В. Д., Рудин Л. А., Сазонов М. П. (очер[едной] реж[иссер]), Снигирев Б. М., Сперанская Х. М., Степная Е. А., Шварц О. Э., Шухмина В. А., Умавец Е. С., Аккерман Е. К. (кассир), Аккерман Э. Б. (электротехник), Казаков С. И. (костюмер), Нестеров К. А., Немчинов В. Е. (парикмахер), Ремизов А. М.»[[300]](#endnote-301)

## II. Рискованный путь

Если, встав во главе Труппы русских драматических артистов. Мейерхольд руководствовался самыми общими представлениями о ее художественных ориентирах, то теперь, как увидим, представления эти стали более конкретными, начали оформляться в некую программу. Прежде всего, под влиянием Алексея Ремизова. Херсонский антрепренер пригласил старого приятеля, по сути, в качестве литературного консультанта. Сам же Ремизов уверял, что был в труппе кем-то «вроде настройщика, только не струнные инструменты настраивал, а человеков»[[301]](#endnote-302).

Первым и самым ретивым из этих «человеков» и стал Мейерхольд. В прошлом году новая драма занимала определенное место в репертуаре. Теперь ей предназначалась ведущая роль.

Новой эта драма была, естественно, не только и даже не столько по времени появления, сколько по совершенно новым драматургическим принципам и новой идейной наполненности, что поначалу больше всего влекло «пламеневшего духом своего времени» Мейерхольда. Читая пьесы Ибсена, он искал и находил то, что близко его представлению о предназначении литературы и театра, утверждаясь в мысли, что «Ибсен более, чем кто-либо другой, может считаться не только глашатаем гуманности, но и носителем идеала гражданственности»[[302]](#endnote-303). Это был и его, Мейерхольда, идеал.

Размышляя над Гауптманом, он записал в дневнике: «Нелепость социального строя, где капитал не в труде, а в деньгах, создает преступные {95} инстинкты и калек… Существуют порядки где-то, порядки возмутительные, недопустимые, варварские. О них знают и молчат. Надо повествовать о них людям… Надо уметь только вовремя отдернуть занавеску и вовремя крикнуть: “Смотрите! Вот уголок нашей жизни!”»[[303]](#endnote-304).

При этом Мейерхольд строго различал тенденциозность и идейность, считая, что в искусстве проповедник не должен победить художника. Иначе это уже не искусство. Проблеме тенденциозности и идейности в самом начале века он посвятил статью «Брожение современного театра». Не опубликованная автором, она сохранилась в набросках на страницах его дневника[[304]](#endnote-305).

С одной стороны, свято веря в то время, что «всякое художественное произведение должно быть прежде всего верным отражением действительности», «должно воспроизводить жизнь во всей ее глубине и силе», Мейерхольд тут же напоминал, что «задачи театра — прежде всего задачи искусства», а, следовательно, в нем главное не публицистика, а «абстракция, грация, красота и поэзия», «задачи писателя, — утверждал он, — прежде всего задачи художника»[[305]](#endnote-306).

Новая драма как нельзя лучше отвечала его требованиям. Созданные художниками, пьесы эти позволяли «вовремя отдернуть занавеску». В них судьба человека часто связана не только с непосредственно касающимися его обстоятельствами, но и с колебаниями окружающей среды. Хотя речь, на первый взгляд, шла о ничем не привлекательной повседневности, о конфликтах обычно внутрисемейных, тем не менее, за внешней обыденностью вторым планом возникали конфликты вовсе не частные. В семейных коллизиях проступали и социальные причины, и нравственное неустройство. Мейерхольда привлекала возможность в камерной атмосфере действия, в неторопливом течении повествования вскрыть глубинные «подводные течения» современной действительности, через особое настроение открыть зрителю духовный и душевный мир человека в противоречии с привычными бытовыми, моральными, общественными устоями, в разладе с самим собою, с окружающими, — его, этого зрителя, собственный внутренний мир.

Сообщив о перемене названия херсонской труппы, «Театр и искусство» добавил: «В пояснение докладывается, что, помимо возрождения старой драмы, г‑н Мейерхольд полагает в будущем (?) уделить много внимания драме новых литературных направлений, “разрывающих с натурализмом и раскалывающих скорлупу жизни для обнажения ее ядра — души”, и “выражающихся связью повседневности с вечностью”»[[306]](#endnote-307). Объяснения показались корреспонденту журнала слишком туманными, и он тут же съязвил, что с них «следовало бы снять побольше скорлупы»[[307]](#endnote-308).

Однако автор заметки лукавил. Его недоумение — всего лишь мелкая уловка, чтобы сообщение о переменах в херсонском театре звучало занимательнее. {96} Он цитировал опубликованный в «Южном обозрении» довольно пространный материал под названием «Товарищество новой драмы (Письмо из Херсона)», вырвав из общего контекста несколько фраз. «Скорлупа» осыпается, и конкретный смысл нового названия труппы в статье проясняется. Ее автор (не оставивший нам своего имени) ссылается на личную беседу с руководителем Товарищества, а стало быть, приводимый ниже фрагмент можно в известном смысле считать «прямой речью» самого Мейерхольда, а точнее — Ремизова и Мейерхольда. «Идейность новой драмы выражается связью повседневности с вечностью, т. е. отдельного с целым. Под такие литературные направления подходят: синтетическая драма Пшибышевского (познание сущности бытия путем синтезирования и символизирования рассматриваемого случая жизни), драма духа Габриэля Д’Аннунцио (борьба индивидуализма с самим собой), символическая драма Ибсена, “роковая” драма древних, драмы Метерлинка (первого периода, до “Монны Ванны” и “Жуазель”) и Стриндберга. Все то, что являлось необходимыми элементами старой драмы, как то: интерес к реальному изображению души, к внешней оболочке жизни (характер, тип, социальное положение и национальность героя, искания смысла и цели жизни) — все это в новой драме уступает место более важному — душе. Главную роль здесь исполняет душа»[[308]](#endnote-309).

В «Проспекте» на предстоящий сезон были объявлены семь пьес Гауптмана, четыре пьесы Ибсена, пять — Пшибышевского, три — Метерлинка и три — Шницлера[[309]](#endnote-310).

Между тем, слово «проспект» представляется очень уместным. Именно проспект — план на более или менее отдаленную перспективу. Корреспондент «Театра и искусства» поставил знак вопроса-недоумения вслед за выражением «в будущем». Это самое «в будущем» пройдет через весь сезон, так и не найдя в его рамках полного воплощения. Заявив о разрыве с натурализмом, присвоив труппе новое название, Мейерхольд неизбежно становился перед проблемой создания и новой театральной эстетики. Ее еще только предстояло разрабатывать. То, что предложенный репертуар, «абстракция, грация, красота и поэзия» новых пьес требовали иной формы, Мейерхольд понимал все яснее. Понимал и то, что в одночасье, наскоком этого не сделать. Доказательством служил хотя бы севастопольский «Вечер нового искусства». Скуки не должно быть. Мейерхольд догадывался, что на этом пути споткнется не раз. Потому и появилась в статье «Южного обозрения» осторожная оговорка «в будущем». Напрасно, напрасно корреспондент «Театра и искусства» поставил после нее недоуменный знак вопроса, в статье объяснялось и это: «Ввиду необычайности конструкции новой драмы, требующей громадного воспитания не только зрителей, но и артистов, г‑н Мейерхольд предполагает в нынешнем сезоне уделять {97} новой драме сравнительно редкие вечера, имея в виду единственно подготовку публики к восприятию новых впечатлений и артистов к новой игре». «Конечно, — заключал автор, — только в будущем — трудно сказать, близком или отдаленном, — для театральной публики выяснятся все преимущества новой драмы, все воспитательное и художественное значение ее, но теперь само уже появление Товарищества новой драмы составляет явление исключительное, в высшей степени интересное. Путь, избранный Товариществом, у нас пока рискованный: очень уж мы любим осмеивать и освистывать все и вся, а паче всего то, чего не понимаем»[[310]](#endnote-311).

В справедливости последних слов Мейерхольд убедится очень скоро.

Обещанный репертуар, таким образом, представлял собой своего рода программу-максимум, обозначив цель, к которой рано или поздно, «в будущем» надо прийти. Это — стратегия. Реальная же, сегодняшняя тактика окажется иной.

## III. В Херсоне — душно

Сезон открыли 15 сентября 1903 года. Для первого спектакля Мейерхольд выбрал «На дне». Выбор точный. Популярность Горького росла, к тому же не забылся еще успех в Севастополе. Словом, в Херсоне премьеру ждали.

«Разумеется, — читаем у А. Н‑н, — изобиловали пресловутые детали, на которые так изобретательны как режиссер, так и сами исполнители, обстановка ночлежки была поразительна по своей правдивости и законченности»[[311]](#endnote-312).

Сравнивая спектакль с виденной херсонцами весною постановкой труппы Соловцова, критик убежденно заявил, что перевес остался на стороне Мейерхольда[[312]](#endnote-313). Зрители, очевидно, придерживались того же мнения. В вечер открытия сезона театр был переполнен. Из отчета А. Н‑н узнаем, что после каждого акта «публика горячо приветствовала исполнителей», а по окончании спектакля Будкевич-Насте и Мейерхольду-Актеру поднесли цветы и венок[[313]](#endnote-314).

Де-Линь еще и месяц спустя вспоминал, какую «зверски-восторженную овацию»[[314]](#endnote-315) устроили в тот вечер.

Казалось бы, город вновь с Мейерхольдом. Путь открыт. Однако еще в августе Ремизов написал В. Я. Брюсову: «Досадно и больно: “Мещанами” да “Днами” запрудили театр. <…> Поступил к Мейерхольду в театр пьесы подбирать для репертуара. Думает он день в неделю посвящать одиноким: ставить старого Метерлинка, Пшибышевского, устраивать вечера памяти По, Бодлера. Что из этого выйдет — не знаю. Город прежде всего глупый, потом косный. Стихов не любят, даже самых доступных. <…> Но, удивительное дело, слово “декадентство” знают, оно у них вроде “желтого {98} билета”… Впрочем, что это я: это ведь и везде так. Так оно и должно. А пьесы подбирать придется в утешение публики…»[[315]](#endnote-316)

И действительно, уже неделю спустя после начала Мейерхольд жалуется Чехову: «Играть нечего: хороших пьес так мало, так мало… Труппа скучает, потому что нечем увлечься»[[316]](#endnote-317).

Но позвольте! А как же новая драма, как же обещанные пьесы? Правда, Брюсов, отвечая еще тогда, в августе, Ремизову и передавая «сердечный привет» Мейерхольду, самым решительным образом предупреждал: «Дело Ваше в Херсоне всеконечно безнадежное. Из По, Бодлера, Метерлинка здесь ничего не выйдет, ибо это уже не Вологда и еще не Париж»[[317]](#endnote-318).

Репертуар Товарищества был довольно пестрым. Вслед за «На дне» Мейерхольд поставил целых три французских комедии: «Кин» А. Дюма-отца, «Раб наживы» О. Мирбо и «Господин директор» А.‑С.‑А. Биссона и Ф. Карре; кроме того, спектакль из двух пьес Шницлера — «Забава» и «Литература», а также драматические сцены А. Плещеева «Не последняя».

Таков репертуар первой недели сезона. Где же «новые литературные направления»? Вечер Шницлера выглядит сиротливо в этой компании.

Заявить новые пьесы в афише-проспекте оказалось куда легче, чем приступить к их постановке. У Труппы русских драматических артистов в запасе был весь репертуар Московского Художественного театра, да к тому же пьесы, игранные многими из них в Филармоническом училище у Немировича и в других труппах. Товарищество новой драмы таким запасом не располагало. Потчевать херсонцев прошлогодними постановками нельзя — зал будет пуст (да и контракт требовал «по возможности новейших пьес»). В то же время новая драма вызывала к жизни и новые — не обкатанные — постановочные принципы, новые, не привычные для актеров приемы игры. «Известным способом исполнения», рожденным Московским Художественным театром, Мейерхольд и его актеры, в большинстве своем, овладевали под руководством и в кругу самих художественников, и в Херсон год назад приехали с определенной подготовкой. Теперь же надо было схватывать налету, изобретать новое между очередными спектаклями. Но очередные-то спектакли нужно было давать ежевечерне.

При этом важно, что выбор пьес первой недели зависел в большой степени не от самого постановщика, а был обусловлен требованиями договора. В свое время «Юг» уведомил читателей, что договор предусматривает условия, «несколько отличные от прошлого года в смысле, благоприятном для антрепризы»[[318]](#endnote-319). Это коснулось прежде всего организационной стороны. Вдвое — с двух до одной тысячи — был уменьшен залог в обеспечение правильного исполнения договора. В течение года Мейерхольду обязались выдать за счет города тысячу аршин полотна для декораций. К тому же {99} разрешили «в видах усиления сбора»[[319]](#endnote-320) установить дополнительные кресла в ложах с оплатой в бенуаре по 40 копеек, в бельэтаже — по 30 копеек, в первом ярусе — по 20 копеек.

Но тут же возникли некоторые трения, касавшиеся уже стороны творческой. Споры вызвал, в частности, второй параграф договора, который гласил: «В состав труппы должны входить артисты, вполне удовлетворяющие назначению и возложенным на них амплуа; городской управе предоставляется после первых трех ответственных дебютов каждого из главных персонажей труппы, а именно: героини, любовника, героя бытового, комика, комической и драматической старухи и инженю — высказывать свое заключение об игре каждого из них и засим, если она найдет нужным, потребовать замены одного артиста другим»[[320]](#endnote-321).

Мейерхольд убеждал исключить из договора положение, ставившее членов труппы в зависимость от дебютов и ограничивавшее их рамками амплуа. Он пытался доказать, что это противоречит принципам театрального дела, построенного на ансамбле, и основному принципу художественного репертуара[[321]](#endnote-322). В это время в его дневнике появляется запись: «Подразделение актеров на амплуа все дальше и дальше уходит в область преданий… Пока еще приходится нам, артистам, запасаться сценическим паспортом с обозначением звания (амплуа), потому что еще не все ценности переоценены»[[322]](#endnote-323). Сами названия «резонер», «любовник», «grande dame» представлялись Мейерхольду в тот момент не иначе как «зловещими»[[323]](#endnote-324).

Городская управа осталась непреклонной и увещеваниям антрепренера не вняла. Злополучный параграф сохранялся в неприкосновенности.

Репертуар первой недели, очевидно, и состоял, в основном, из «дебютных» спектаклей. Некоторое время спустя в письме в редакцию «Юга» Мейерхольд подтвердит, что дал эти спектакли, после чего «со стороны управы не последовало никакого выражения недовольства»[[324]](#endnote-325).

## IV. Раскол

Поначалу никакого недовольства не выражали ни публика, ни критика. Но, изучая последующие газетные материалы, замечаешь, как в таких еще недавно монолитных рядах «южан» зарождается и день ото дня крепнет некое противостояние, как незаметно, исподволь, а чем дальше, тем очевиднее, накаляется атмосфера вокруг театра.

Анализ более чем двух десятков рецензий А. Н‑н за первые полтора месяца не дает, кажется, никаких оснований для волнения. Всякий раз, по его словам, публику восхищают новые декорации, удачные световые и сценические эффекты, «стильные» костюмы «надлежащей эпохи», «старательная», {100} «тщательная», «добросовестная», «безукоризненная» постановка. Причем это касается не только серьезной драмы, пьес Горького, Чехова или Островского, но и таких, по словам А. Н‑н, «средних» пьес, как «Великое светило» Ф. Филиппи, «Пережитое» И. Радзивилловича или «Не последняя» А. Плещеева. Одним словом, ни единой отрицательной рецензии.

Но тут же, на этих же страницах публиковал свои фельетоны де-Линь, который утверждал, что наблюдается некоторый отток публики[[325]](#endnote-326).

Если же мы вновь обратимся к рецензиям, то увидим, что А. Н‑н этого как будто не замечал. Наоборот, в его отзывах то и дело говорилось о значительных сборах, наполненном зале. Публику «развеселила и заставила немало смеяться» комедия «Господин директор»[[326]](#endnote-327), она «искренне смеется» над Аркашкой Счастливцевым-Мейерхольдом[[327]](#endnote-328), после представления «Наследного принца» В. Мейер-Ферстера устраивает своеобразную манифестацию с дождем цветов и букетов[[328]](#endnote-329), Постановка пьесы Гауптмана «До восхода солнца» «изумила» зрителей «мрачным реализмом»[[329]](#endnote-330), а во время представления драмы Ибсена «Женщина с моря» было «много оваций», на сцену летели цветы, с галерей — «летучки» с приветствиями артистам[[330]](#endnote-331). «Громадное впечатление» произвел на многочисленных зрителей и «Потонувший колокол»[[331]](#endnote-332). Спектакли имели успех «полный», «солидный», «блестящий», просто «большой» и — «громадный».

Де-Линь соглашался, что «никто не выражал неудовольствия по поводу самой труппы или ее отдельных членов»[[332]](#endnote-333), однако утверждал: «В последнее время число посетителей театра уменьшилось почти наполовину»[[333]](#endnote-334).

Несмотря на явные противоречия, ни А. Н‑н, ни де-Линь, думается, душой не кривили. Дело, наверное, было в том, что каждый из них, в зависимости от собственных воззрений и вкусов, отражал в своих материалах взгляды и пристрастия определенной части публики. Ведь, как известно, ситуацию можно оценивать по-разному: «зал наполовину пуст» — совсем не то же самое, что «зал наполовину полон». Эта ситуация отныне будет сопровождать Мейерхольда всю жизнь. Станет для него привычной, но остроты не потеряет. Пройдет больше тридцати лет, и на одной из репетиций «Бориса Годунова» у него вдруг возникнет живая, хотя, казалось бы, вовсе не уместная ассоциация. Утверждающий, что театр сегодня наполовину пуст, по Мейерхольду — враг, друг же тот, кто скажет: сегодня театр наполовину полон. Кто знает, как давно пришел он к столь категоричному выводу? Любопытно, однако, что вскоре их с де-Линем пути разойдутся по причинам, так и не выясненным.

Так или иначе, де-Линь говорил о той «половине», что перестала ходить в театр, А. Н‑н — о той, что осталась. Почему же раскололся зрительный зал?

{101} Безуспешно «ломая голову» в поисках «причины охлаждения публики к театру», де-Линь «решился интервьюировать ее. Ответы были почти одинаковы. Все жаловались на то, что в репертуаре доминирует драма, больно бьющая по нервам. Знаете ли, — говорил мне один, — я ужасно нервирован и не могу слушать жестоких, хоть и правдивых, драм, разыгрываемых на сцене… Нужно дать нервам хоть небольшой отдых… Вот на комедию я пошел бы с большим удовольствием. Сегодня драма, завтра драма, послезавтра драма! — говорил мне другой. — Эти ежедневные драмы сделали со мной то, что я теперь вхожу в театр, испытывая такое же состояние, какое чувствуешь, входя в кабинет дантиста»[[334]](#endnote-335).

Показав в первую, дебютную, неделю три французских комедии, Мейерхольд, действительно, затем практически вообще исключил этот жанр из репертуара Товарищества новой драмы. Название труппы не во всем удавалось оправдать — из двадцати шести спектаклей первого месяца сезона новой драме было отдано только восемь. Дело серьезно осложнялось еще и нерасторопностью цензуры. Разрешения на многие из заявленных первоначально пьес так и не успели получить до конца сезона. Так что репертуар зачастую приходилось собирать, что называется, с бору по сосенке. Несмотря на это Мейерхольд все же упрямо старался, вероятно, придерживаться определенного принципа, выбирая пьесы пусть и не первоклассные, но, как бы мы сегодня сказали, проблемные. Словно разные бусины, нанизанные на одну нить, друг с другом соседствовали Гауптман и Беспятов, Бар и Зудерман, Чехов и Плещеев, Бракко и Ибсен.

Если верить «Югу», Кошеверов предупреждал некогда: второй сезон в Херсоне не продержаться с серьезным репертуаром. «Опыт первого года, — уверял он, — показал, что театральная публика в Херсоне незначительна; театр посещается в течение сезона одними и теми же лицами, а при таких условиях нет шансов, что во втором сезоне дело даст возможность преследовать намеченную цель»[[335]](#endnote-336). Поэтому, когда речь заходила о «будущих судьбах дела», Кошеверов «высказывался за необходимость снять на зимний сезон 1903/04 года другой театр в расчете вернуться в радушный и гостеприимный Херсон позже»[[336]](#endnote-337).

Прагматик Кошеверов был, несомненно, прав, и любой другой прислушался бы, Любой другой, но не Мейерхольд. Он приложил все старания к тому, чтобы остаться. «Что думал г‑н Мейерхольд, — напишет об этом позже “Юг”, — про то он сам знает»[[337]](#endnote-338).

А перед г‑ном Мейерхольдом лежала изящная папка с серебряными монограммами, а в ней — знакомый уже нам прощальный адрес, где черным по белому написано: «Мы шли к вам не ради веселья и беззаботного смеха… Мы шли к вам, чтоб с щемящей болью сердца переживать наши забытые стремления к правде, добру и красоте». Разве не давали {102} такие слова оснований надеяться, что поймут и поддержат на этом пути и дальше?.. Во всяком случае, он, видимо, понадеялся. А что же услышал?

«В “До восхода солнца” стоны роженицы, в “Лебединой песне” бред хлороформированной больной… Операционная, инструменты, белые халаты, носилки. В каждом спектакле слезы, истерики, судороги, выстрелы, смерть… Да самые крепкие нервы не выдержат таких картин, повторяющихся изо дня в день»[[338]](#endnote-339).

Приблизительно в это же время в хроникальном разделе «Юга» появилась крошечная заметка, по сути никакого отношения к театральным делам не имевшая, но атмосферу вокруг Мейерхольда отразившая в неожиданном свете. На квартиру некого псаломщика явился его знакомый и на глазах у хозяина выпил большую дозу карболовой кислоты. «Ему мерещились театральные подмостки, к которым он чувствовал страстное влечение. В прошлом году он служил статистом в труппе г‑на Мейерхольда; здесь-то его воображение сильно разыгралось, и он вообразил, что он уже на пути к артистической карьере»[[339]](#endnote-340).

Еще вчера «радушный и гостеприимный», Херсон в раз опостылел Мейерхольду. Он умоляет в письме Чехова: «Черкните в Ростов н/Д тому Вашему знакомому, от которого зависит сдача театра на будущий сезон. Хотелось бы выбраться из этой ямы-Херсона. Холостой выстрел!»[[340]](#endnote-341)

Но ведь к Метерлинку, Пшибышевскому, к намеченной цели он еще и не подступался… Он еще даже не вскинул ружье, а уже увидел, что выстрел будет холостой.

Опираясь в своих расчетах на прошлогодний восторженный прием, Мейерхольд, очевидно, не принял во внимание одну деталь, оказавшуюся для многих провинциалов решающей.

В прошлом сезоне херсонцы безмерно гордились тем, что их городу посчастливилось стать первым из провинциальных городов, где появился свой «Художественный театр». Они становились знамениты и интересны, по крайней мере, в пределах губернии. Да и в столицах о них то и дело упоминали. И вот тебе на — разом все кончилось. «Юг» писал: «Херсонский Художественный театр как таковой прекратил свое существование. <…> На подмостках городского театра появилось “Товарищество новой драмы”. <…> Таким образом, то, о чем говорилось так громко, с таким подъемом, в таких выспренних выражениях, именно “Художественный театр в провинции”, отошел в область предания, и херсонская публика, гордившаяся тем, что Херсон явился колыбелью нового театра, почувствовала первую обиду и разочарование»[[341]](#endnote-342).

«Театр и искусство» со свойственным ему ехидством заметил: херсонцы «в увлечении своем» считали, мол, труппу Мейерхольда и Кошеверова «одной из первых в России. И вдруг такой конфуз»[[342]](#endnote-343).

{103} Стоило исчезнуть, рассеяться флеру всероссийской славы, престижности, как часть публики, зевая, отвернулась от труппы. Того, что, быть может, Херсон действительно в известном смысле явился колыбелью нового театра, эта публика не понимала.

Но, с другой стороны, ведь существовала и иная половина зала.

Ее активизировал любопытный случай. В самый разгар газетных споров, когда свободных мест в театре становилось с каждым днем все больше, по городу разнесся слух, будто бы Мейерхольд, недовольный приемом, собирается покинуть Херсон и переехать в Николаев. Был ли первоисточником фельетон де-Линя, где говорилось: «И подумать только, что многие наши “эстеты” предпочитают цирк театру. <…> Неудивительно, что г‑н Мейерхольд подавлен таким поведением публики и собирается уехать в Николаев»[[343]](#endnote-344), или фельетонист лишь повторил где-то услышанное, но результат не замедлил сказаться. Де-Линь так описывал происходящее: «Все заволновались. Вспомнили поговорку: “Что имеем — не храним, потерявши — плачем”, и решили бить челом г‑ну Мейерхольду с просьбой остаться»[[344]](#endnote-345).

14 октября состоялась премьера пьесы Гауптмана «Коллега Крамтон», и, по свидетельству фельетониста, «зрители уже не куксились. Наоборот, они хохотали до упаду и шумной овациею выразили г‑ну Мейерхольду свою признательность»[[345]](#endnote-346).

В итоге, три дня спустя, Мейерхольд через газету уведомил херсонцев, что уезжать никуда не думает[[346]](#endnote-347), о чем те и прочли «с невыразимым чувством радости»[[347]](#endnote-348).

Все это дало де-Линю основание заключить, что «примирение между публикой и антрепренером состоялось… Теперь все пойдет, как по маслу»[[348]](#endnote-349).

Однако не пошло. Да и пойти, видимо, не могло. Мейерхольд по-прежнему не уступал. Противоречие между ним и его приверженцами, с одной стороны, и продолжавшей отсутствовать половиной зала, с другой, сохранялось. Это противостояние имело и своего рода кульминационную точку.

## V. Не из барышей веду предприятие…

26 октября 1903 года «Юг» опубликовал отчет о заседании городской думы, на котором рассматривался, в общем-то, чисто хозяйственный вопрос — о принятии отопления театра на счет города. Антрепренер просил предоставить ему субсидию в одну тысячу рублей.

Все, что происходило на заседании, можно было бы передать в одной-двух фразах. Но важно показать атмосферу, сложившуюся вокруг Мейерхольда в этом сезоне, атмосферу, которая, как в капле воды, отразилась {104} в дебатах, разгоревшихся в думе. Хозяйственный, бытовой, прозаический вопрос вызвал споры отнюдь не на бытовые темы. Опубликованный «Югом» отчет не только чрезвычайно интересен, но и крайне важен для понимания перипетий второго мейерхольдовского сезона в Херсоне, а потому приводится нами достаточно подробно.

Гласные А. А. Мелетин и Л. К. Попов сразу же предложили удовлетворить ходатайство. Затем выступил А. З. Рябков, Он стоял на позиции той самой части публики, которую интервьюировал де-Линь. Вспомнив прошлый сезон, Рябков заявил: «Антреприза ставила пьесы с новым направлением в искусстве, пьесы с настроением, и, как новинка, публике понравились кипящий самовар на сцене и коленкоровые потолки Но на второй год публика утомилась уже ходить смотреть кипящие самовары и потолки. Ей непонятны и неприятны эти пьесы, в которых ей преподносятся сегодня, завтра и послезавтра больные люди, вырвавшиеся из дома умалишенных герои, все эти убийства, драмы, раздирающие нервы… Правда, в труппе есть ансамбль, нельзя отрицать и добросовестности постановки, отдельные силы также хороши. Но ко всему этому нужна еще и логика. Нельзя же подносить публике такой репертуар, какой подбирают на нашей сцене, заставляя семейных людей искать развлечения в цирке»[[349]](#endnote-350).

В заключение Рябков предложил думе, давая субсидию, «обязать антрепренера взяться за иной репертуар»[[350]](#endnote-351). «Это, впрочем, — добавил он, — и в интересах антрепризы, иначе она потерпит крах. Поставив такое требование, мы наполним театр, а с ним и карманы г‑на Мейерхольда»[[351]](#endnote-352).

В жарких прениях высказывались различные взгляды. Одни утверждали, что выяснение причин отсутствия публики — дело самого Мейерхольда, а подробная и профессиональная критики — де-Линя, но никак не гласных думы, и настаивали на предоставлении субсидии без всяких условий. Другие подсчитывали доходы и расходы труппы.

Излагая личное мнение, каждый из выступавших представлял, по существу, позицию той или иной части публики. Теперь зал уже не был един, как в прошлом году. Фирменный знак Художественного театра, гипноз его громкой славы больше не действовали. Волей-неволей приходилось вырабатывать свое, ничем, кроме собственных вкусов и пристрастий, не обусловленное отношение.

И зал — раскололся.

Границы раскола достаточно четко определил в своем выступлении городской голова М. Е. Беккер. Он напомнил, что, хотя многие из тех, на кого имели влияние «кипящие самовары» и «коленкоровые потолки», перестали ходить в театр, «интеллигенция и самая фешенебельная публика» продолжает посещать его, заполняя ложи бенуара; «переполнен публикой {105} и раек, где постоянно видишь молодых интеллигентных людей, умеющих и ценить, и любить искусство, пустуют только кресла первых рядов»[[352]](#endnote-353).

Таким образом, от театра отвернулась, как видим, не слишком многочисленная, но зато наиболее денежная и влиятельная публика. Городская интеллигенция и молодежь, между тем, остались с Мейерхольдом.

Театр Мейерхольда, — заключил М. Е. Беккер, — это театр, «имеющий несомненно воспитательное значение, доставляющий высшее эстетическое удовольствие прекрасной постановкой, художественным исполнением и прекрасным подбором пьес лучшего и новейшего репертуара и знакомящий нас с новыми направлениями в искусстве»[[353]](#endnote-354).

Заметим, с каких позиций и как горячо защищал новый театр руководитель города, защищал, несмотря на то, что «первые ряды» от этого театра отвернулись. Об этом человеке, быть может, стоит сказать особо. Городской голова Херсона с 1901 по 1909 год, Михаил Евгеньевич Беккер оставил по себе добрую память «стойкого защитника независимости городского самоуправления во время самых тяжелых реакционных течений»[[354]](#endnote-355). «Блестящий оратор, свободно и искусно владевший словом и умевший всегда покорить себе аудиторию, незаменимый председатель думских собраний, умело направлявший на должный путь речи ораторов», он в свое время служил директором херсонской Общественной библиотеки, ставшей при нем одной из лучших и богатейших в России. К слову сказать, в этой самой библиотеке 22 августа 1903 года Беккер вместе с Мейерхольдом и его актерами участвовал в вечере памяти И. С. Тургенева, прочитав стихотворение в прозе «Памяти Ю. П. Вревской» и отрывок из рассказа «Певцы»[[355]](#endnote-356).

Вернемся, однако, на заседание Городской думы.

Слово опять взял Рябков. Явно раздраженный речью Беккера, он на сей раз высказался более категорично: «Г‑н Мейерхольд страдает некоторым самомнением, на него нашло затмение, и я, очень желая, чтобы этот туман прошел, предлагаю не давать ему субсидии, — тогда он будет доискиваться причины бегства публики из театра и, найдя ее, удалит в интересах своих и населения»[[356]](#endnote-357).

Предстояло принять решение.

Однажды, поругивая, по обыкновению, власти, херсонский фельетонист написал: «Дума — особа в летах. Очень капризна и своенравна»[[357]](#endnote-358). Однако, если судить по приведенному выше обсуждению, городом управляла «особа», которой не откажешь в обстоятельности, здравом смысле и, самое главное, в способности уважительно отнестись к художнику и его, такому, казалось бы, далекому от ее забот, делу. Большинство гласных не поддержало Рябкова. Дума постановила предоставить труппе субсидию.

Поскольку сам Мейерхольд на заседании не присутствовал и обо всем происходившем там узнал из газетного отчета, то и ответить своим {106} оппонентам решил через газету. 31 октября 1903 года «Юг» опубликовал «Письмо в редакцию».

Опустим «цифровую» часть письма. Скажем только: подробно расшифровывая баланс труппы, Мейерхольд опровергает доводы гласного А. П. Каневца о том, что якобы З. А. Малиновская, державшая театр в Херсоне двумя годами раньше, тратила на содержание своей группы больше.

Обратимся к той части письма, которую можно было бы назвать декларативной. Благодаря тому обстоятельству, что Мейерхольд не имел возможности непосредственно участвовать в дебатах и вынужден был сформулировать свой ответ в письменном виде, мы располагаем теперь фактически первым в его биографии театральным манифестом.

«Оставаться безответным, — пишет Мейерхольд, — молчать я не могу. Не имею права. Не могу уже по одному тому, что как человек, задавшийся целями, ничего общего не имеющими с “развлечением семейных людей”… считаю себя ответственным перед той публикой, которая видит, привыкла видеть или хочет видеть в театре некий храм, где изображаемое страдание вызывает ужас и сострадание, где даже в смехе человеческой комедии слышны слезы… Не из барышей веду предприятие, не из выгоды кладу свой труд и свои силы, а из любви к искусству, мне дорогому, из любви, которой никогда не понять тем, кто в театре ищет только “развлечений”»[[358]](#endnote-359).

Здесь, в этих словах берет начало постоянная борьба Мейерхольда с публикой и за публику. Опять и опять он делает заявку на некий отличный от большинства провинциальных трупп репертуар, беря на себя миссию будить сознание, волновать, воспламенять, но не развлекать бездумно, «воспитывать, а не развращать».

Но тут же находит отражение и противоречие, которым отмечен весь сезон. Опровергая тезис Рябкова о том, что репертуар тенденциозно «подбирается», Мейерхольд пишет: «Стоит взять один из последних номеров журнала “Театр и искусство” и пересмотреть месячные отчеты других театров или “Одесские новости” за сентябрь и октябрь, как станет ясным следующее: все те пьесы, которые ставятся на херсонской сцене, даются во всех лучших городах»[[359]](#endnote-360).

Коли так, то в чем же отличие херсонской труппы и чего стоит вся эта декларация Мейерхольда?

Но посмотрим, что пишет он дальше. Обратим внимание на одну только фразу, вернее, даже на часть ее: «Репертуар дюковской труппы (Одесса) ничем не отличается от нашего репертуара, хотя, может быть, и временного»[[360]](#endnote-361).

Как много стоит за одним этим раздумчивым, обращенным не к оппонентам, а как бы внутрь себя: «… может быть, и временного…»

{107} Приводя как положительный тот факт, что его репертуар не «подбирается», Мейерхольд не удерживается от того, чтобы сказать: это временно. Он будет «подбираться»! Должен «подбираться»!

Труппа перешагнет через неопределенность, вступит на избранный путь. И обязательно найдет своего зрителя.

«Я слишком уверен, — заключает Мейерхольд, — что если городское самоуправление допустит меня потерпеть убыток, то этого не допустит публика, — не та публика, которая ищет в театре забавы, смешка, фиглярства, а та, которая чутко прислушивается к слезам и смеху представляемых лиц, к порывам и тоске души. Ей, только этой публике, я покажу театр Шекспира, Метерлинка, Пшибышевского и Стриндберга. И она не пойдет “искать”… искать “развлечений”»[[361]](#endnote-362).

## VI. Капелька крови и Мендельсон

Через неделю, 7 ноября, Мейерхольд показал премьеру комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь».

Несмотря на повышенные цены, зал был полон. М. А. Михайлов написал «эффектные» декорации, сшиты были красивые костюмы, вся постановка, по свидетельству «Юга», «отличалась помпезностью»[[362]](#endnote-363).

Первое впечатление у зрителей сложилось очень благоприятное, и через день, когда спектакль повторили, «успех был полный»[[363]](#endnote-364). В своем отчете А. Н‑н сообщал: «Особенным эффектом отличались декорации леса с водопадом в глубине сцены, и световые эффекты удачны»[[364]](#endnote-365).

14 ноября, когда «Сон в летнюю ночь» давали в третий раз (за неделю!), де-Линь опубликовал фельетон, целиком посвященный спектаклю. Припомнив выпад против Мейерхольда гласного думы Рябкова, де-Линь уверял: «А. З. Рябков разбит, что называется, на голову! Г‑н Мейерхольд доказал публике, что, кроме “кипящих самоваров да коленкоровых потолков”, он может дать нечто большее. Развернуть на нашей мизерной сцене такую пленительно-волшебную картину лунной ночи в лесу и создать такую дивно-прекрасную группу эльфов может только очень талантливый художник-режиссер! И в общем восклицании восторга, раздавшемся при поднятии занавеса со всех концов зрительного зала и послужившем режиссеру лучшей наградой, участвовал и голос г‑на Рябкова»[[365]](#endnote-366).

Попеняв, правда, постановщику на то, что некоторые артисты «грешили по части дикции и пластики», автор закончил фельетон на высокой ноте: «“Сон в летнюю ночь” обещает сделаться “гвоздем” сезона, и на этот “гвоздь” г‑н Мейерхольд может смело повесить все свои надежды! Они не сорвутся»[[366]](#endnote-367).

{108} Де-Линь оказался прав. Успех комедии Шекспира не был превзойден. «Сон в летнюю ночь» выдержал семь представлений. Однако мы не стали бы останавливаться на нем так подробно, если бы спектакль не знаменовал собой некий пробный шаг на пути Мейерхольда к своему будущему.

Но прежде углубимся немного в прошлое.

Еще в 1899 году в Москве, в Новом театре А. П. Ленский осуществил постановку этой шекспировской комедии.

Ленский на подмостках Малого театра — незабываемое впечатление первых московских лет Мейерхольда. Через всю жизнь он пронес благоговейное отношение к «гениальному мастеру сцены и гениальному педагогу»[[367]](#endnote-368). В 1925 году Мейерхольд напишет о Ленском: «От его крови, когда хоть капелька попадет в кровь ученика, ой‑ой какие волнения давала потоку актерского кровообращения такая примесь!»[[368]](#endnote-369) Но не только актерского. Мейерхольд-режиссер также испытал влияние режиссера Ленского. Тогда, в спектакле Нового театра, его заинтересовала одна особенность — действие сопровождалось музыкой Мендельсона. Мейерхольд решил, не повторяя виденного, сделать спектакль на музыке.

Мейерхольд наиподробнейшим образом расписал всю партитуру Мендельсона по мизансценам, по репликам, буквально по шагам, разбив для этого пьесу для 49 номеров[[369]](#endnote-370).

Ни херсонские, ни, впоследствии, тифлисские критики не оставили сколько-нибудь подробных свидетельств о результате этого эксперимента, если не считать замечания одного из них о том, что «г‑ну Мейерхольду пришлось увеличить свой оркестр, который сопровождал монологи исполнителей»[[370]](#endnote-371), и похвалы другого: «Очень счастливая мысль — сопровождать пьесу вдохновенной музыкой Мендельсона на ту же тему — усугубила чисто эстетическое впечатление»[[371]](#endnote-372).

Этот эксперимент, однако, имел для Мейерхольда далеко идущие последствия. Режиссер начинал нащупывать новый подход к музыке в театре. Вернее, еще даже не начинал, а, возможно, лишь предчувствовал, что такой подход должен открыться ему. Из этой полуосознанной попытки вырастет со временем то, что Л. Варпаховский назовет театральностью музыки и музыкальностью театра Мейерхольда[[372]](#endnote-373). Варпаховский считал, что первые шаги на этом пути относятся к 1905 году, когда создавалась Студия на Поварской в Москве. Речь шла о постановке «Смерти Тентажиля» на музыке Ильи Саца. Действительно, этот спектакль — веха в творчестве Мейерхольда. Но если это так, то он мог получиться лишь как определенный итог, результат каких-то предшествующих раздумий и экспериментов. «Капелька крови» Ленского дала импульс кровообращению Мейерхольда-режиссера, причем импульс настолько мощный, что в конце концов он привел Мейерхольда к убеждению: «Режиссер должен прежде {109} всего быть музыкантом, именно он имеет дело с одной из труднейших областей музыкального искусства, он всегда строит сценические движения контрапунктически… Настоящий спектакль может построить только режиссер-музыкант. Целый ряд трудностей непреодолим только потому, что не знают, как подойти к вещи, как ее музыкально раскрыть»[[373]](#endnote-374).

Размышляя над музыкальным сопровождением, музыкальным оформлением, Мейерхольд постепенно пришел к идее разработки спектакля как музыкальной партитуры, построения по симфоническому принципу, даже если музыки как таковой в спектакле и вовсе нет. Именно так впоследствии он будет ставить «Учителя Бубуса», «Ревизора», «Даму с камелиями»… Прародителем их в определенной степени можно считать спектакль «Сон в летнюю ночь» на музыке Мендельсона, поставленный в 1903 году.

## VII. В поисках «ясных форм»

Итак, успех, казалось, примирил недовольных. Однако напряжение последних месяцев не прошло бесследно. Через четыре дня после премьеры «Сна в летнюю ночь» в отделе хроники «Юга» появилось следующее сообщение: «Антрепренер городского театра В. Э. Мейерхольд заболел от переутомления при сложной постановке целого ряда новых пьес. Вообще, надо удивляться, как г‑н Мейерхольд, при своих многочисленных антрепренерских, администраторских и режиссерских обязанностях, умудряется почти ежедневно выступать в таких ответственных первых ролях серьезного репертуара»[[374]](#endnote-375).

Действительно, Мейерхольд по-прежнему играл много. За неполных два месяца он выходил на сцену 35 раз. Из двадцати двух сыгранных за это время ролей только пять старые. Остальные Мейерхольд готовил уже в этом сезоне. Так что хроникер удивлялся недаром. В конце концов, хлынула горлом кровь, и в разгар сезона Мейерхольду предписали строгий постельный режим.

Сезон оказался поделенным надвое, и не только хронологически, хотя болезнь пришлась как раз посередине, разбив его точно пополам.

Важно другое: обе эти половины заметно различаются по своим художественным накоплениям.

Пролежав дома с неделю, Мейерхольд уже жаловался в письме Чехову: «Без дела скучаю», и тут же с нетерпением, не в первый уж раз, напоминал: «Знаю, что Вы заканчивали “Вишневый сад”. Кстати, могу ли рассчитывать получить пьесу в этом сезоне?»[[375]](#endnote-376)

Приговоренный докторами к постельному режиму, он, переложив текущие заботы на плечи очередных режиссеров Н. Ф. Костромского и М. П. Сазонова, от дел, тем не менее, не отошел, продолжая оставаться мыслящим центром труппы, генератором идей. И в этом отношении болезнь, {110} думается, сыграла определенную положительную роль. Едва ли не впервые за два суматошных сезона Мейерхольд получил возможность и время собраться с мыслями, соединить в нечто цельное обрывки идей и задумок.

В результате уже с конца 1903 года, когда он оправится от болезни, репертуар Товарищества станет заметно более выдержанным и начнет быстро пополняться. Одна за другой пройдут премьеры пьес Гауптмана «Красный петух» и «Праздник примирения»; Ибсена — «Нора». «Привидения» и «Маленький Эйольф»; Зудермана — «Огни Ивановой ночи» и «Гибель Содома»; Шницлера — «Прощальный ужин». На смену «временному» репертуару приходил, наконец, тот, которому обещали уделять внимание «в будущем».

Первый решительный шаг в это «будущее» Мейерхольд сделал 19 декабря 1903 года. В этот вечер он впервые вышел на сцену после болезни.

Что значила для актера провинциального театра длившаяся более месяца разлука с публикой? Вспомним: для героини Островского перерыв всего в неделю означал чуть ли не крах. «Я жду, я целую неделю не играла… меня публика и забыла совсем. Какой же у меня может быть сбор?»

Как должен был поступить, следуя этой логике, Мейерхольд?

Ему бы выбрать для первого выхода роль заведомо выигрышную, в одном из проверенных на публике спектаклей. Ну, например, так полюбившегося херсонцам Треплева или Крамптона.

Что же выбирает Мейерхольд?

Он выбирает символистскую пьесу — «Снег» Пшибышевского — и выходит на сцену в роли Тадеуша.

Решающее слово в выборе пьесы принадлежало, очевидно, не Мейерхольду-актеру, а Мейерхольду-режиссеру. И Ремизову, конечно, он сделал для труппы перевод. Пшибышевский в это время настолько занимал их воображение, что в режиссерской даже повесили его портрет.

Как всегда, своим увлечением Мейерхольд делился с Чеховым. «Скоро, — сообщал он Антону Павловичу, — я пришлю Вам новую пьесу Пшибышевского “Снег” (перевод моего друга Ремизова). Вам пьеса очень понравится. Мне кажется»[[376]](#endnote-377). Реакция Чехова известна. «Не нужно ему читать Пшибышевского и Бальмонта», — бросил он в разговоре о Мейерхольде Лазаревскому, о чем последний и сообщил Всеволоду Эмильевичу в письме[[377]](#endnote-378).

Пшибышевский властвовал тогда над многими умами. Приблизительно в это же время П. М. Ярцев опубликовал в «Театре и искусстве» большую статью, посвященную «Снегу». Говоря о Станиславе Пшибышевском как о крупном таланте, автор через его пьесу выходил к рассуждениям о новом искусстве вообще, высказав, в частности, важную, на наш взгляд, мысль: «В формах ясных новое искусство является прямым отображением {111} больной и тревожной души современности. В подражательных крайностях оно представляется туманным бредом — непонятным и бесформенным»[[378]](#endnote-379).

Ярцев видел в пьесе глубокую идею: «Есть “звезды”… В том, что есть такие звезды и в том, что их власть шире рамок, в которые уложена жизнь, заключена трагедия современной души. Формы жизни уже тех влечений, которые “звезды” пробуждают в душе. И человеку остается умертвить в себе мощь созидания новых ценностей — погасить свою “звезду”, — если он не в силах вынести страдания близких ему людей, и “раздавить цветок железною ногою”. Но человек, охваченный “тоскою”, должен идти за “звездой” и открывать те “новые миры” (чувства, мысли, формы жизни, отношения), которые иначе осмыслят жизнь и где будет меньше ненужных страданий»[[379]](#endnote-380).

«Больная и тревожная душа современности» — это волновало и Мейерхольда. В то же время он не мог не понимать: для того, чтобы спектакль стал «прямым отображением больной и тревожной души», а не «туманным бредом — непонятным и бесформенным», надо найти некие, отличные от знакомых ему, приемы постановки, способные выявить «абстракцию, грацию, красоту и поэзию» пьесы Пшибышевского. Предстояли поиски «ясных форм» нового искусства.

Мейерхольд не мог не отдавать себе отчета в том, как, скорее всего, отнесется к этому публика. В день премьеры «Юг» поместил статью, призванную, вероятно, упредить нежелательную реакцию. Под статьей нет подписи, но автором ее предположительно могли быть либо сам Мейерхольд, либо Ремизов.

«Символистская драма, — говорилось в статье, — как один из главных побегов искусства, стремится к синтезу, к символу (соединению), от отдельного к целому. В этом и вся идейность такой драмы, но, чтобы ее уловить и заметить, необходима аккомодация (приспособление) духовного зрения: мы так привыкли искать в искусстве воспроизведения жизни, новой ли, старой ли, ее смысла или бессмыслицы, цели и т. п., что попытку разбить стены повседневности и представить бьющуюся душу человеческую легко и проглядеть. А раз это просмотрено, такая драма теряет всякую ценность и смысл, и даже интерес»[[380]](#endnote-381).

В записных книжках Мейерхольда спектакль расписан довольно подробно. Во всяком случае, в том, что касается световой партитуры[[381]](#endnote-382). Из этих записей ясно, что режиссер использовал новый для тогдашнего театра прием, основанный на нюансах освещения. Сама по себе важность и эффектность света, конечно, не была новостью на театре. Однако Мейерхольд попытался сделать свет основным носителем идеи и настроения, а это было ново.

{112} Режиссеры начала века не были со светом, что называется, накоротке, соблюдая только самые общие требования. «Театр и искусство», к примеру, советовал: «Как лучше всего осветить сцену?.. Лишь один ответ — как можно больше света… Если же поставить вопрос таким образом, чтобы освещение приближалось к естественному свету, то ответ на него очень труден, и нигде, даже в больших театрах, он удовлетворительно пока еще не разрешен»[[382]](#endnote-383).

Мейерхольд тщательно разработал световую партитуру спектакля. По мере того как развивались отношения между героями пьесы, как менялась атмосфера действия, — разгорался (сначала «слегка», а с развитием действия все сильнее и сильнее) или угасал огонь в камине, за окном занимался рассвет или озаряло багрянцем комнату закатное солнце. В освещении и за окном, и в доме режиссер часто выбирал напряженный красный, Контрастом ему становился «снежный пейзаж яркой белизны»[[383]](#endnote-384) за окном. Иначе говоря, тончайшие нюансы освещения вторили тончайшим нюансам психологического состояния героев.

Сценическое освещение, среди прочего, начинало привлекать особенное внимание многих. В 1902 году немец Карл Гагеман написал книгу «Режиссер», где, в частности, утверждал: «Только правильным освещением достигается то, к чему мы стремимся на сцене, т. е. настроение. От правильно направленного освещения, от рода его, силы и управления им почти все зависит в театре. <…> Произнести при ярком солнечном свете монолог на авансцене нечто совсем иное, нежели, например, в темную ночь, в глубине сцены сообщить публике какой-нибудь замысел. Зрение ведь очень много способствует правильному пониманию речи»[[384]](#endnote-385).

В 1903 году Библиотека «Театра и искусства» выпустила в свет русский перевод книги. Внимательно следивший за литературой Мейерхольд, можно предположить, был знаком с ней. Не говоря уже о его на долгие годы вперед пристальном интересе к Крэгу и Аппиа.

Пройдет несколько лет, и в Нью-Йорке откроет свой театр Дэвид Беласко. Вся работа этого режиссера, по словам его соратника Луи Гартмана, была направлена к достижению такого настроения, которое вскрывало бы идею пьесы. Именно свет станет для них главным средством приближения к цели. Ибо только свет, считали они, позволяет совершенно изменить настроение на сцене и в зрительном зале и этим самым дать возможность играть на «чувствах аудитории»[[385]](#endnote-386).

Одна из первых попыток в этом направлении была предпринята Мейерхольдом при постановке «Снега». Попытка, как принято считать, оказалась не самой удачной. Гагеман, кстати, предупреждал режиссеров: «Дать правильное, своевременное освещение данной сцене является, пожалуй, самой тяжелой задачей в деле режиссуры. Маленькая ошибка {113} осветительного техника может испортить не только впечатление, но даже иногда и погубить пьесу»[[386]](#endnote-387).

В принципе, такая опасность подстерегает любого режиссера. Но если тот же Беласко, скажем, в своем нью-йоркском «Сгайвесэнт-тиэтр» имел возможность проводить световые репетиции в течение нескольких недель, то в распоряжении Мейерхольда были считанные дни, если не часы, и примитивная техника. Так что реализовать задуманное во всех тонкостях было непросто. А. Н‑н в своем отчете о премьере описал начало первого акта: «На сцене царил полный мрак, и зрители в течение четверти часа ничего не могли разобрать, — надо было бы воспользоваться светом от камина и каким-то отражением его осветить сцену. Это было бы очень красиво и дало бы возможность зрителям освоиться сразу с декорацией»[[387]](#endnote-388). Благожелательный критик не коснулся в своем отзыве реакции публики по окончании спектакля, а увел читателя совсем в другую сторону. Он завершил рецензию словами: «В этом спектакле выступил впервые после болезни В. Э. Мейерхольд, по адресу которого в первом появлении на сцену раздались долгие сочувственные овации»[[388]](#endnote-389).

Ремизов считал постановку «Снега» едва ли не эпохальной для русского театра. В ней, по его мнению, «сказалось большое художественное чутье режиссера Мейерхольда, сумевшего сочетать в тоне, красках и пластике символику драмы с ее реальным сюжетом, желанное, любовное отношение актеров к своим ролям, все это сыграло симфонию снега и озими, успокоения и неукротимой жажды, изобразило исстрадавшуюся душу и трепетно-дерзкое сердце творца “Тоски”». Ремизов оставил нам и описание главных персонажей спектакля: «Бронка-Мунт — белая, чистая снежинка, так крепко прижавшаяся к изумрудно-огненной, живой, лишь задремавшей озими; белая, чистая птичка. Всею кровью своего колыбельно-лелейного пенья отогревшая могучую раненую птицу, чтобы та могла улететь; белая, чистая… прозревшая, затосковавшая птичка, которая лететь-лететь хочет, а крыльями только бьется о землю. И так тоскует. И так жаждет… крылья свинцом полны. <…>

Казимир-Певцов — прозрачно-голубая льдина, унесенная в теплое море от полярных бурь. <…>

У Мейерхольда (Тадеуш) необыкновенно удалась IX сцена III акта. Непонятный ужас колотился, царапался в сердце. <…>

Ева-Будкевич — слишком стальная, только женщина-призрак. Она не гонит человека слепо по трупам, по жертвам своих преступлений, через себя вперед… Не влечет темно-фиолетовым тоном своих напевов: “Надо прежде море укротить, горы раскопать, пройти все мучения и все наслаждения, чтобы открыть глазами тот новый мир, а если случайно {114} такой конквистадор железной стопою наступит на какой-нибудь цветок, что из того?.. Что из того…”».

В этой же статье через несколько месяцев Ремизов вспоминал, что на первом представлении публика «недоумевала, делала вид, что все понимает, или тупо-гадливо морщила узкий лоб; после много смеялась: “Надо прежде море укротить”! Ха‑ха‑ха!»[[389]](#endnote-390) Впрочем, для него это не должно было оказаться неожиданностью. Еще ожидая «Снег» из цензуры, Ремизов писал Брюсову, что постановка пьесы «хляснет неповоротливость и должна, должна взбудоражить»[[390]](#endnote-391).

Эксперимент вроде бы не удался, «а все же что-то тянуло»[[391]](#endnote-392), — утверждал Ремизов. И действительно, «Снег» повторяли трижды, два раза сбор был выше среднего. После второго представления «Юг» уверял, что пьеса «заинтересовала публику», поставлена была «добросовестно», хотя «образы и символы создавать трудно»[[392]](#endnote-393).

Это ли свидетельство провала? Тем более что есть примеры куда более очевидного неприятия символистских пьес. Так, после представления (единственного) драмы Ибсена «Маленький Эйольф», которая была «проведена хорошо»[[393]](#endnote-394), но большого сбора не сделала, один из критиков объяснил: «Символизм и настроение — это “mode moderne” последнего времени — еще устрашает толпу, и перспектива быть в театре и не понять сущности пьесы… иногда служит препятствием для многих»[[394]](#endnote-395).

А «Снег» все-таки показали три раза. Может, и вправду «что-то тянуло»? Может, вопреки до сих пор бытовавшему мнению, этот первый опыт Мейерхольда не следует безоговорочно считать неудачным?

## VIII. Скандал

Вслед за «Снегом», как уже говорилось, Мейерхольд выпустил еще несколько премьер. Но откликов на них на страницах «Юга» нет. В самый премьерный бум газетчики оказались заняты совсем иным.

4 января 1904 года Мейерхольд принимает решение, о котором на следующий день извещает город, напечатав на афишах: «Дирекция считает своим долгом довести до сведения публики, что в газете “Юг”, редактируемой В. И. Гошкевичем, “Товарищество новой драмы” никаких объявлений о спектаклях своих не помещает, а также не сообщает никаких сведений о театре и хроникерам названной газеты»[[395]](#endnote-396).

Позже, объясняя это свое решение в «Одесских новостях», Мейерхольд напишет: «“Конфликт” между мною и редактором-издателем газеты “Юг”… ничего общего с вопросами искусства и печати не имеет… 3 января г. редактор-издатель “Юга” допустил в своей газете, в редакционной статье, крайне некорректное и оскорбительное замечание по моему адресу {115} не как художника, а как человека. Тогда я решил порвать с г. редактором-издателем всякие сношения»[[396]](#endnote-397).

Что же оскорбило Мейерхольда?

Автор редакционной статьи, не вдаваясь в детали и объяснения, обвинил антрепренера в том, что тот в своей деятельности проявил в этом сезоне «тенденцию выколачивания барыша»[[397]](#endnote-398). Написавший эти слова, очевидно, слишком хорошо понимал, чем можно уязвить Мейерхольда. И уязвил. Наверняка не известно, что явилось причиной выпада. Но утверждение Мейерхольда о том, что конфликт не имеет ничего общего с вопросами искусства, поддержал, в частности, корреспондент николаевской «Южной России». Он подметил, что фельетонист «Юга» «в последнее время круто поворотил в другую сторону, стал осуждать и порицать нашу труппу, находя в ней всевозможные изъяны, которые раньше он не замечал». По его убеждению, «ключ к разгадке надо искать на контрамарочной почве, ничего общего не имеющей с делом по существу», а поведение «Юга» начинает «походить на излюбленную этой газетой травлю»[[398]](#endnote-399).

Так ли, нет ли… Во всяком случае, между Мейерхольдом и горячо поддержавшим труппу в прошлом сезоне Михаилом Линским (де-Линем) точно кошка пробежала. Совершенно очевидно, что де-Линь был лично замешан в скандале и за что-то обижен на Мейерхольда. Он выступил по этому поводу и на страницах «Юга» и в журнале «Театр и искусство»: «Наш театральный сезон, вообще чреватый событиями, на днях обогатился еще одним “совершенно невероятным происшествием”. Дело в том, что антрепренер городского театра, бывший артист Московского Художественного театра Вс. Э. Мейерхольд, недовольный нелестным отзывом местной газеты о постановке им театрального дела в настоящем сезоне, в неприличной и грубой форме лишил редакцию редакционных мест в театре. Некорректная выходка г‑на Мейерхольда явилась ошеломляющей неожиданностью для публики и особенно для редакции. <…> Небрежность в постановке дела “новой драмы”, меркантильные расчеты предпринимателя и слабый состав труппы сделали то, что публика, избалованная прошлогодним сезоном, теперь начала относиться к театру с досадным равнодушием. <…> Не предупреждая редакцию, г‑н Мейерхольд приказал билетеру не пускать газетчиков в театр, а буде они явятся, гнать их оттуда без церемоний. К счастью, сотрудники газеты заблаговременно узнали о готовящемся им скандале и в театр не явились. Таким образом, эффект, задуманный Мейерхольдом, не удался»[[399]](#endnote-400).

Обида заставила де-Линя упомянуть об инциденте, о котором в иной ситуации мы, вероятнее всего, так никогда бы и не узнали. «К концу спектакля “Лес”, — уверял он, — публика бросала на сцену фрукты в моченом виде. Это факт, известный всем, побывавшим на представлении {116} “Леса”»[[400]](#endnote-401). Вообще, в этой непривычно сердитой статье вчерашний сторонник Мейерхольда ругал его, что называется, на все корки, зачастую при этом противореча собственным же ранним высказываниям. А в финале заключил: «Будь на месте г‑на Мейерхольда другой, менее влюбленный в себя и более преданный служению искусству, он поспешил бы загладить те шероховатости, на которые указывала газета. Но г‑н Мейерхольд, как человек с повышенным самолюбием, посмотрел на дело с другой точки зрения»[[401]](#endnote-402).

До чего же, право слово, переменчива Фортуна!

Пройдет время, и имя Мейерхольда станет едва ли не синонимом скандала. Пройдет время, пока он поймет, что это лучшая реклама, и станет не просто искать скандала, а чаще сам его и провоцировать. Пройдет время…

Однако самый первый серьезный скандал ударил больно.

«Юг» нападал, Мейерхольд, приняв обвинение в барышничестве близко к сердцу, защищался, публикуя пространные письма в провинциальных и столичных изданиях. На его защиту выступили и зрители. 15 января в «Одесских новостях» появилось коллективное письмо за подписями 113 херсонцев. И среди «южан» не все поддержали свою газету. Секретарь редакции В. Р. Именитов, к примеру, демонстративно покинул ее в знак протеста[[402]](#endnote-403). И это притом, что он отнюдь не был поклонником Товарищества новой драмы. Его, В. Именитова, перу принадлежит разгромный фельетон «“Сама жизнь” (Парадоксальные размышления наивного театрала)». Тогда, в конце ноября, когда ничто еще не предвещало грозы, автор фельетона камня на камне не оставил от мейерхольдова детища (как, впрочем, и от своих земляков): «С трепетом страха и благоговения вошел я в это святилище, чтобы услаждать свой слух торжественными звуками восторженного хвалебного гимна всевозвышающему Искусству, всесильному Богу, властителю наших дум и мечтаний. <…> Как рвался я в этот дивный храм наслажденья, в эту величайшую школу нравственности и благородства, в этот небесный мир идеалов и грез! <…> Но вот один за другим стали появляться люди, и храм постепенно, но быстро наполнялся. И по мере того как росла толпа, таяло и исчезало мое благоговейное поэтическое настроение. Толпа внесла сюда свое уличное оживление, свою будничную суету, свою прозу. <…> Весь храм сверху донизу был унизан людьми, нарядными, сытыми. Я искал в их лицах хоть следов тех чувств, какие волновали мою душу, но ничего не находил. Передо мною тупая, чванная, самонадеянная, глупая публика. Именно “публика”!.. Это не был народ, ни даже толпа. А публика, т. е. масса, нивелированная светским лоском, обывательским воспитанием, механическим образованием (по 5‑ти бальной системе) и требованиями общественного мнения. На лицах у всех было апатичное выражение скуки, равнодушия и того {117} возмутительного довольства, которое в буржуазно-чиновничьей среде называется счастьем. <…>

— Боже мой, что им здесь нужно! — с досадой воскликнул я и закрыл глаза, чтобы уйти от этой охватившей меня тесным кольцом и грозившей меня задушить убийственной действительности. Что им здесь нужно, этим бездушным манекенам, знающим лишь свои “деловые бумаги”, барыши, флирты, конфеты и адюльтеры? Что они ищут здесь, в храме искусства? Неужели они довольствуются этими “антрактными эмоциями” — возможностью похвастать дорого оплаченным местом, нарядами, драгоценностями, телесами?

Должно быть — так. Иначе, зачем им сюда приходить? Что общего между этими земными тварями и недосягаемым миром Искусства? <…>

Но что это? Не обманывает ли меня зрение? Неужели предо мной театральная сцена, а не уголок действительности? Вместо того неземного, не похожего на то пасмурное, постылое и неуклюжее, что мы называем жизнью, вместо сплошных идеалов и совершенств, вместо картин из мира фантазии и поэзии, на сцене были все те же нескладно скроенные людские фигуры, все те же мещанские образы, те же мелкие душонки, лгуны, мошенники и плуты. Те же грязные страстишки их волновали, те же они обделывали делишки.

Ни луча творчества, ни капли вдохновения, ни искры поэзии, ни крупицы таланта!

Зачем это? Кому это нужно?

Мне было жалко этих лицедеев, изощрявшихся в ремесленном копировании “жизненных типов”.

Кому это нужно? Не “конфетным” ли дамам, учащимся здесь кокетству, флирту и безделью?

Но в этот момент я услышал вокруг себя ослиное гоготанье. Я оглянул всю публику, и для меня стало все ясно. Вот кому эта “сама жизнь” нужна! Толстокожий купчина надрывался от хохота при виде изображаемого на сцене терпящего поражение вследствие своей глупости (честности) “честного дурака”; “конфетные дамочки” пожирали глазами преуспевающую Мессалину; старички вспоминали свою молодость, молодые учились “жить”, словом, вся эта “публика” была в беспредельном восторге, потому что каждый находил то, что ему нужно…

Так вот каков этот прославленный храм Мельпомены! <…>

А я сюда так стремился! <…>

Слезы обиды и отчаяния обильно текли из моих глаз, когда я оставлял стены этого торжища мещанских развлечений! Я оплакивал свои погибшие иллюзии, свои последние надежды на воцарение когда-либо на земле совершенного, чистого идеала»[[403]](#endnote-404).

{118} И вот человек, написавший такое, после скандала вышел из состава редакции «Юга»…

Одним словом, страсти кипели. Сообщениями о скандале пестрели страницы газет и журналов. За разбирательством подчас не оставалось ни времени, ни места для рецензий, так что их количество существенно сократилось. Часть премьер пришлась на самый разгар скандала, когда «Юг» уже ничего не печатал о Товариществе новой драмы, а «Херсонские губернские ведомости», впоследствии взявшие эту обязанность на себя, еще не приступили к ее выполнению.

Однако с середины января отзывы на спектакли Товарищества начали, наконец, появляться в «Херсонских губернских ведомостях». Их автор, Диоген, сообщил, что хорошо были приняты премьеры «Гибели Содома» Зудермана и «Привидений» Ибсена[[404]](#endnote-405).

В обеих постановках рецензента прежде всего привлек исполнитель главных ролей — Мейерхольд. Играя Вилли — героя «Гибели Содома», актер «дал достаточно определенный образ этого гениального художники) слабого духом»[[405]](#endnote-406). Нравственное падение героя, а затем раскаяние и смерть переданы Мейерхольдом «с большим подъемом и жизненностью»[[406]](#endnote-407).

Но если в роли Вилли, по убеждению Диогена, «для таланта г‑на Мейерхольда недостаточно еще материала»[[407]](#endnote-408), то это в полной мере компенсировал ибсеновский персонаж. «Г‑н Мейерхольд в роли Освальда играл прекрасно. Тяжелая душевная драма, развивающаяся в Освальде, нарастающая и развертывающаяся во всей неумолимости, захватывала внимание благодаря тонкой работе артиста»[[408]](#endnote-409). Финал спектакля особенно воздействовал на зрителя, но утверждению критика, «именно вследствие своей неприкрашенной простоты, среди которой даже крики ужаса, вырывающиеся из груди матери (г‑жа Нарбекова), видящей гибель своего сына, звучали чем-то резким и лишним, бьющим по нервам там, где весь страх скрывается только в своей грозной тишине и мертвенном покое»[[409]](#endnote-410), Мейерхольд вновь и вновь уходил от «натуралистически жестокой резкости», от раздражения нервных окончаний к психологическому потрясению. Недаром Диоген заключил свой рассказ фразой: «Это страх души и ума, а не порыв нервов»[[410]](#endnote-411).

## IX. Первый опыт театрального модерна

В этом сезоне Мейерхольд поставил обещанную еще в прошлом году «Монну Ванну» Метерлинка.

Спектакль до сих пор считали неудавшимся. Основанием для такого вывода служила фраза, промелькнувшая на страницах «Театра и искусства»: {119} «Блестящие краски Метерлинка в “Монне Ванне” были обесцвечены, слиняли, потускнели»[[411]](#endnote-412).

Это единственное приводимое в литературе свидетельство принадлежит Я. Болотину, автору статьи, подводившей итог работе Товарищества новой драмы в 1903/04 году в Херсоне. Тон всему материалу был задан уже в самом начале. «Подводя итоги истекшему сезону, приходишь к печальным выводам», — сходу писал Я. Болотин[[412]](#endnote-413). Дальше автор печаловался о многих постановках, «обезображенных», по его убеждению, Мейерхольдом. К таким погибшим спектаклям критик относил, между прочим, и «Сон в летнюю ночь»: «Даже очень недурные декорации не могли изгладить тяжелого впечатления. Дивные комические сцены “Сна в летнюю ночь”, дышащие здоровым, непосредственным юмором, были обращены в грубый балаган с писком, визгом и ревом ремесленников, а влюбленные парочки напоминали ссорящихся базарных торговок, а не изящных представителей того времени, когда “было все прекрасное священно; наслажденья не стыдился бог”»[[413]](#endnote-414).

По поводу прочих спектаклей Я. Болотин также высказывал особое мнение, не совпадавшее с суждениями его херсонских коллег. Так, он один из всех назвал «Снег» удачной постановкой[[414]](#endnote-415).

Что же касается «Монны Ванны», то в прессе нашлись и другие свидетельства, позволяющие иначе оценить эту работу Мейерхольда. Диоген писал: «“Монна Ванна” прошла с большим успехом в декоративном и сценическом отношении… Постановка богатая»[[415]](#endnote-416).

Никаких доказательств провала спектакля нет. Напротив, некоторые факты говорят об обратном.

Премьеру давали в четверг, 22 января 1904 года, после чего Диоген обещал зрителям: «В воскресенье предполагается повторение “Монны Ванны”»[[416]](#endnote-417). В воскресенье, 25‑го, спектакль повторили, а две недели спустя показали в третий раз, что с очевидностью говорит скорее об успехе, нежели о неудаче.

За свою бурную жизнь Мейерхольд сделает множество деклараций и заложит основы множества театральных стилей. Но ни к одному из этих стилей он не отнесется, пожалуй, столь враждебно, как к модерну. В 1907 году в Берлине Мейерхольд увидит пьесу Метерлинка «Аглавена и Селизетта» в постановке Макса Рейнхардта и оставит подробное описание спектакля, Слово «модерн» станет для него тогда самым бранным: «Страшно, когда со сцены веет знакомыми мотивами из “модернистских” журналов. <…> Страшно, если art nouveau и modern style, которые теперь всюду — на тросточках, на домах, в кондитерских и на плакатах, — проникнут на сцену»[[417]](#endnote-418).

{120} «Разумеется, закономерно, — считала Т. И. Бачелис, — что молодые новаторы высокого искусства невзлюбили стиль, пронизывающий их бытовую среду», но «стиль самой жизни» проникал в их творчество и прежде всего — в творчество Мейерхольда. «Речь идет об атмосфере эпохи, о том, что мотивы модерна окружали художников, пронизывали быт и частную жизнь людей. Мейерхольд переводил это веяние времени в ряд мифологический»[[418]](#endnote-419).

Это сказано об одном из спектаклей Мейерхольда 1913 года — в парижском театре Шатле он поставил для Иды Рубинштейн «Пизанеллу, или Благоуханную смерть» («Pisanelle ou La Mort parfumée») Габриэле Д’Аннунцио. Оформлял спектакль Лев Бакст, танцы ставил Михаил Фокин. Критики писали о «красочной роскоши» постановки, о ее «великолепиях, избыточно пряных, праздничных и обильных до одури»[[419]](#endnote-420).

Но ведь то же самое можно было сказать и о куда менее заметной провинциальной премьере, состоявшейся за 10 лет до громкой парижской. Не случись херсонской «репетиции», кто знает — быть может, и «Пизанелла», которую считают воплощением театрального модерна и гимном красоте, оказалась бы совсем иной.

В планировке центрального — второго — акта пьесы[[420]](#endnote-421) обращает на себя внимание почти полное отсутствие в записях Мейерхольда глагольных форм. На пяти страницах — сплошь назывные предложения. Это таит в себе и сообщает читающему некий энергетический заряд, впечатление насыщенной атмосферы роскоши, великолепия на сцене. Найдя какую-нибудь деталь, Мейерхольд возвращается к ней. Например, расставляя вдоль стены вазы с цветами, чуть погодя настаивает: «большие вазы с цветами», причем слово «большие» подчеркивает двойной линией. Но и этого ему кажется мало, и он указывает в третий раз: «масса цветов»[[421]](#endnote-422). Создавая пиршество для глаз, режиссер выстраивает цветочный орнамент, который как бы обрамляет сцену. Он бросает под ноги героине цветы, ветви кипариса и олеандра, бусы, ожерелья, ткани, браслеты. Всего этого много, через край. Мейерхольд дважды возвращается к описанию палатки Принцивалле. Повсюду шелка и золото, оружие, меха. Большие открытые сундуки, переполненные драгоценностями, блестящими материями. Ковры, свечи, тканые золотом одежды, парчовые мантии. И еще, и снова: груды дорогих мехов (бизоны и овчина, рысь), ткани из шелка и парчи, блестящие материи, пояса, мантии, кольчуги, ожерелья, два сундука — переполнены[[422]](#endnote-423). Ощущение такое, будто сама сцена превращена в один из этих сундуков, ослепляющих блеском и роскошью. Режиссерские записи очень напоминают пряные описания из романа Ж.‑К. Гюисманса «Наоборот» («À Rebours»; Мейерхольд отметил его в своей записной книжке еще в 1900 году[[423]](#endnote-424)).

{121} Как видим, Мейерхольд начинал пробовать самые разнообразные приемы и средства выражения. «Сон в летнюю ночь», «Снег», «Монна Ванна» — спектакли, друг на друга не похожие. Каждый из них — итог и одновременно импульс к размышлениям на долгие годы, а то и предтеча целого периода в творчестве.

Развитие Мейерхольда-режиссера в то время шло не в одном определенном направлении, а как бы лучеобразно. Еще одним из таких лучей можно считать «Вишневый сад». В течение всего сезона Мейерхольд умолял Чехова поскорее прислать им новую пьесу и смог показать ее только в самом конце. Премьера состоялась 4 февраля 1904 года.

## X. Все это — «танцы»…

В отличие от других пьес Чехова, над этой Мейерхольд работал совершенно самостоятельно, не имея за плечами опыта постановки МХТ. Премьера «Вишневого сада» в Художественном театре опередила херсонскую меньше, чем на три недели. Мейерхольд в своей работе опирался на рукопись, присланную ему Чеховым, т. е. ставил пьесу в первоначальной редакции. В Москве же, как известно, «Вишневый сад» шел в переработанном специально для МХТ варианте.

Мейерхольд, вероятно, достаточно высоко оценивал эту свою постановку, коль скоро решился написать Чехову: «Приезжайте посмотреть нас, потому что мы подросли в художественном смысле. Вашу пьесу “Вишневый сад” играем хорошо. Когда я смотрел ее в Художественном театре, мне не стало стыдно за нас»[[424]](#endnote-425).

Спектакль Художественного театра Мейерхольду удалось посмотреть весной 1904 года, уже после завершения херсонского сезона. Ему «не совсем понравилось исполнение этой пьесы в Москве»[[425]](#endnote-426). В письме к Чехову он изложил практически готовую режиссерскую разработку третьего акта пьесы. И хоть отрывок этот цитировался не раз, все же приведем его полностью: «Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом, прежде всего. В третьем акте на фоне глупого “топотанья” — вот это “топотанье” нужно услышать — незаметно для людей входит Ужас: “Вишневый сад продан”. Танцуют. “Продан”. Танцуют. И так до конца. Когда читаешь пьесу, третий акт производит такое же впечатление, как тот звон в ушах больного в Вашем рассказе “Тиф”. Зуд какой-то. Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте есть что-то метерлинковское, страшное. Сравнил только потому, что бессилен сказать точнее. Вы несравнимы в Вашем великом творчестве. Когда читаешь пьесы иностранных авторов, Вы стоите оригинальностью своей особняком. И в драме Западу придется учиться у Вас.

{122} В Художественном театре от третьего акта не остается такого впечатления. Фон мало сгущен и мало отдален вместе с тем. Впереди: история с кием, фокусы. И отдельно. Все это не составляет цепи “топотанья”. А между тем ведь все это “танцы”, люди беспечны и не чувствуют беды. В Художественном театре замедлен слишком темп этого акта. Хотели изобразить скуку. Ошибка. Надо изобразить беспечность. Беспечность активнее. Тогда трагизм акта сконцентрируется»[[426]](#endnote-427).

Это уже не наметки, не наитие, а додуманная концепция, готовый план. Но был ли он реализован в Херсоне?

Ко времени выхода «Вишневого сада» «Юг» уже давно не печатал материалов о Товариществе новой драмы, а с февраля прекратил существование и «неофициальный отдел» «Херсонских губернских ведомостей». Единственный отклик, принадлежавший Я. Болотину, сохранился в журнале «Театр и искусство»[[427]](#endnote-428). «“Вишневый сад”, — восклицал автор, — с его трагизмом отживающих форм жизни, с атмосферой гибнущего дворянского гнезда, чарующей поэзией вишневого сада и побегами новой жизни в лице Ани и студента Пети! Получилась какая-то обыденная пьеса с водевильными фигурами лакеев, горничной, гувернантки, с бессмысленным образом студента Пети, произнесшего слова “здравствуй, новая жизнь” почему-то с оттенком водевильного комизма, вызвавшего смех в публике. <…> Лопахин был превращен в глуповатого крестьянского сынка, савраса без узды, что уже окончательно исказило пьесу и лишило ее смысла. Единственной интересной фигурой явился Фирс в лице г‑на Певцова»[[428]](#endnote-429).

Опираясь на этот отзыв и памятуя о письме Мейерхольда к Чехову, Рудницкий утверждал: реально осуществленная постановка «вовсе и не пахла Метерлинком»[[429]](#endnote-430).

Но вчитаемся. Сравнение с Метерлинком было, с точки зрения Мейерхольда, самым спорным и слабым местом в письме: «Бессилен сказать точнее» — просит он прощения у Чехова. Говоря о метерлинковском, страшном, Мейерхольд, думается, имел в виду не столько стиль постановки, сколько ее дух, внутреннюю пружину, пытался передать свое ощущение нерва чеховской пьесы. Спектакль при этом вовсе не обязательно должен был получиться «фиолетовым». «Незаметно для людей входит Ужас…» Но ведь он может войти и смеясь.

Ключевая фраза письма иная — «Веселье, в котором слышны звуки смерти». В числе прочих и на этом постулате годы спустя Мейерхольд возведет мощное — на века — здание теории гротеска. Совершенным воплощением этого принципа станет в 1910 году пантомима «Шарф Коломбины». Вот что напишут об этом спектакле: «На фоне яркой, искусно-грубой комедии масок, сквозь плащ ненатуральных, придуманных {123} жестов и фантастических костюмов с поразительным блеском выступила основная трагедия, на фоне смешного так страшно было неизбежное»[[430]](#endnote-431).

Ужас — через видимое веселье. Ужас — «а между тем ведь все это “танцы”».

Однако письмо к Чехову все же написано позже. Когда спектакль МХТ уже увиден и уже не понравился, дав тем самым импульс к размышлениям. Когда Мейерхольд уже прочитал опубликованную в «Весах» статью Андрея Белого «Вишневый сад», с которой в письме есть почти буквальные совпадения. Во время работы над спектаклем в Херсоне этих ориентиров еще не было. Но был другой — жанр, обозначенный самим автором, Ведь Чехов-то написал комедию.

Петю Трофимова играл сам Мейерхольд. За два года в Херсоне о Мейерхольде-актере можно было прочесть разные суждения: то, по мнению критики, ему не подходило амплуа первого любовника, то роль недостаточно глубока для его актерского дарования. Он бывал порой слишком сумрачен. В комических ролях — уморителен. Но никогда, ни разу не был смешон. Смешон вопреки своему желанию. Случайно ли повторяется в отзыве Я. Болотина, определяя собой тональность «обвинительного заключения», эпитет «водевильный»? Ведь и сам Чехов, как известно, уверял, что написал комедию, фарс, почти водевиль.

Мейерхольд попросту стремился реализовать указание автора. Не упрощая, не облегчая Чехова, а, напротив, «в смехе человеческой комедии» услышав слезы… Ведь если вдуматься: в этой пьесе никто никого не любит, хотя все без конца целуются, никто никого не слышит и не слушает — все глухи, как Фирс (фигура, безусловно, символическая). Произносят ли герои пьесы восторженные или элегические речи, за ними одно — «многоуважаемый шкаф». И выспренняя тирада «облезлого барина» — «Здравствуй, новая жизнь!» — разве не тот же «шкаф»? Страшно даже вообразить себе Чехова, всерьез представлявшего подобное. Да нет, не страшно — смешно. Водевиль. Может быть, трагический. «Балаганчик» — тоже не трагедия, а арлекинада. Не видимые миру слезы…

Из рецензии Я. Болотина, на первый взгляд, можно сделать вывод, что пока еще не самостоятельный Мейерхольд, слепо повинуясь авторскому указанию, попал в западню. Но существует режиссерский экземпляр пьесы[[431]](#endnote-432), и он свидетельствует об ином. Если Мейерхольд и принял жанр «Вишневого сада» как стратегическую установку, в тактике он уже ощущал себя достаточно независимо. Во всяком случае, с авторскими ремарками расправлялся беспощадно.

Взаимоотношения, манеру поведения, зримый образ всех персонажей пьесы он строил по контрасту. У обитателей «дворянского гнезда» искоренял «бытовизмы» и всякие «физические действия»: нещадно вычеркивал {124} ремарки вроде «тушит свечу», «зевает и потягивается», «прислушивается», «перелистывает книгу» и множество подобных. У него не плачут, впервые войдя в дом и осматривая комнаты. В отличие от чеховской, мейерхольдовская Раневская, за редким исключением, никогда никого не целует. Фразу «Отчего нет Леонида?» она не произносит «в сильном беспокойстве», как у автора, — Мейерхольд эту ремарку вычеркнул. Любовь Андреевна у него вообще не сердится, не досадует, не волнуется, не проявляет нетерпения и не оживляется. Иное дело — Лопахин. Он и «хохочет», и «топочет ногами», и вообще — ничто человеческое ему не чуждо.

Мейерхольд перенаселяет спектакль прислугой: садовник, дворник, извозчик, кухарка, повар. Отдельно расписывает, «как одета прислуга». А одета она, особенно мужчины, ярко, колоритно — в аксессуарах с множеством бытовых деталей, а в красках, пожалуй, слегка утрированно. Детально описаны жилетки и цветастые рубахи, поярковые шапки, цепочки, сапоги[[432]](#endnote-433).

Звуковая палитра спектакля богата, но не перенасыщена. Звуки не возникают просто ради звуков, проходят не бытовым фоном, а скорее как бы аккомпанируют настроению или, по контрасту, оттеняют смысл. Причем зрителю не нужно было рассуждать и задумываться — все получалось само собой. Так, к примеру, раздражающий скрип телеги и стонущие о несбыточном колокольцы возникали, когда Лопахин впервые заговаривал о возможности спасти имение.

Совершенно особое место занимал в этом действе Фирс. Сам по себе, словно тюлевым занавесом, отгорожен он от «танцев», от «топотанья» какой-то роковой отчужденностью. Он — хор. Он — комментарий. Единственно, быть может, и в правду «метерлинковский» персонаж. А. П. Нелидов вспоминал: «Илларион Николаевич Певцов играл роль Фирса. В этой роли он создал незабываемый образ какой-то тысячелетней старости. Как сейчас помню: Фирс смотрит слезящимися от древности глазами вперед, на публику… шевелит лишенными жизни губами… рассказывает кому-то о далеком прошлом вишневого сада… о вишне… о “свободе”…»[[433]](#endnote-434) В этом эпизоде публика вряд ли смеялась.

Впрочем, смех, вопреки уверенности Я. Болотина, вовсе не означал насмешки. Херсону спектакль понравился. За пять дней его давали трижды, в том числе и на закрытие сезона 8 февраля, когда «публика, переполнившая театр, задушевно прощалась с Товариществом новой драмы. Были устроены шумные овации и поднесены ценные подарки, цветы, два адреса от публики и артистов»[[434]](#endnote-435).

Кроме того, вспомним, и сам Мейерхольд не причислял «Вишневый сад» к своим неудачам. «Мы подросли в художественном смысле…»

## **{****125}** XI. Оптимисты и скептики

Итак, третьим представлением «Вишневого сада» Товарищество новой драмы простилось с Херсоном. Оптимист, опубликовавший в «Южной России» материал под названием «Письма из Херсона», подвел итог «двухлетней деятельности г‑на Мейерхольда». По его мнению, «это были лучшие, светлые страницы в истории херсонского городского театра». Оставляя в стороне «нарекания некоторой части публики на однообразие и односторонность репертуара, не касаясь конфликта с “Югом”, в котором последний сыграл печальную роль, оставшись в одиночестве при “особом мнении”, нельзя не признать, — продолжал Оптимист, — крупную заслугу г‑на Мейерхольда в театральном деле г. Херсона»[[435]](#endnote-436).

Много лет спустя об этом времени вспомнит Певцов: «Мейерхольд завоевал нашим спектаклям такой авторитет, что их смотрели по нескольку раз те театралы, которых всего было триста человек. Они так распространили славу о нашем театре между всеми ходящими в театр двумя тысячами, что эти две тысячи непременно пересмотрели весь репертуар. Затем эти две тысячи привлекли еще пять тысяч, которые никогда не ходили в театр. Это было настоящее поднятие культуры в городе»[[436]](#endnote-437).

Мейерхольд, «несмотря на многие неблагоприятные условия, не сдаваясь на компромиссы, не гоняясь за дешевым успехом и барышом, энергично вел литературно-художественный репертуар, приучил публику к добросовестной, художественной постановке пьес, поднял на должную высоту значение режиссерской части», — утверждал Оптимист, выражая, как и надлежит оптимисту, уверенность в том, что «те добрые семена, которые щедрой рукою посеял на местной театральной ниве г‑н Мейерхольд, дали уже и теперь хорошие всходы, и с ними придется считаться будущим антрепренерам херсонского городского театра: им придется volens nolens так же честно, идейно и добросовестно вести театральное дело, как вел его г‑н Мейерхольд, заслуживший сердечное спасибо местной публики за любовь и уважение к чистому драматическому искусству»[[437]](#endnote-438).

Между тем, руководители труппы не столь оптимистически оценивали итоги сезона. Идеолог товарищества Ремизов писал: «“Новая драма” ставит своей задачей создание такого театра., который в рядах движений, взбурливших области философии и искусства, шел бы с ними, охваченный проступающей жаждой, в поисках новых форм для выражения вечных тайн и смысла нашего бытия и смысла земли, вынянчившей человека на крестные страдания, беды и небесный восторг. А назначением его должно быть изображение этой борьбы и томлений и тех ужасных криков, что горячими потоками необузданно с шумом погибающих водопадов, сокровенно, сокровенно, с грозовым затишьем молитвы, от отчаяния изнывающей, выбиваются из груди человеческой, живут и плавят и точат {126} сердце человеческое, придавленные всею тяжестью повседневной жизни, такой неприглядной и некрасивой, тупо-горькой и нахально-беззаботной, довольной.

Выполняя такое назначение, театр поднимется на высочайшие вершины — глянут в глаза человека великие дали, разверзнутся у подножия темные глуби — разыграется священная мистерия… И актер и зритель, как один человек, объятые экстазом, погрузятся в единое действие, в единое чувство. Голоса души, невнятные и странные голоса души, слышные лишь в страшные минуты, запылают огненными языками неведомых образов. И осветится земля улыбкой красавицы-мученицы. Театр не забава и развлечение, театр не копия человеческого убожества, а театр — культ, обедня, в таинствах которой сокрыто, быть может, Искупление… О таком театре мечтает “Новая драма”»[[438]](#endnote-439).

Но тут же Ремизов прямо заявлял: «Сезон 1903/4 г. слишком бледно иллюстрирует начинания “Новой драмы”»[[439]](#endnote-440). А еще год спустя, оглядываясь назад, он признает: «Широкий репертуар, намеченный при открытии театра, трудно было использовать в провинции, пришлось ставить посредственность, всякие столичные и провинциальные “гвозди”»[[440]](#endnote-441).

Хотя «гвозди» действительно подчас оборачивались для труппы загвоздками, даже простой подсчет доказывает, что в целом уровень репертуара удавалось поддерживать. Из 118 спектаклей (74 пьесы) больше всех шел Чехов — 14 раз («Юбилей» — 4, «Вишневый сад» — 3, «Чайка» — 2, «Дядя Ваня» — 2, «Три сестры» — 1, «Свадьба» — 1, «Предложение» — 1). Вслед за ним: Гауптман — И раз («Коллега Крамптон» — 3, «Потонувший колокол» — 3, «До восхода солнца» — 2, «Праздник примирения» — 2, «Красный петух» — 1); Шекспир — 10 раз («Сон в летнюю ночь» — 7, «Венецианский купец» — 3); Островский — 10 раз («Лес» — 2, «Бешеные деньги» — 2, «Бесприданница» — 2, «Бедность не порок» — 1, «Не так живи, как хочется» — 1, «Волки и овцы» — 1, «Шутники» — 1); Ибсен — 6 раз, Зудерман — 5, Шницлер — 4, Горький — 4, Метерлинк — 3 и т. д.

Не «прогорело» Товарищество и в финансовом отношении. Журнал «Театр и искусство» сообщил, что валовый сбор труппы в истекшем сезоне составил 29 тысяч 832 рубля 21 копейку, убытка нет[[441]](#endnote-442).

Певцов писал: Мейерхольд начал «как человек, чрезвычайно рискующий и нарушающий обычные планы и пути наименьшего сопротивления»[[442]](#endnote-443). Второй херсонский сезон показал, что он способен идти по этому пути и дальше.

## XII. Уроки и выводы

Распрощавшись с Херсоном, Товарищество новой драмы Великим постом заехало в Николаев. Возможно, в первоначальные планы Мейерхольда {127} эта поездка и не входила. Однако, как сообщила «Южная Россия», он согласился дать несколько спектаклей в ответ на «просьбу за подписью более ста николаевских интеллигентных лиц»[[443]](#endnote-444).

С прошлой поездки у Мейерхольда в Николаеве остался преданный почитатель — любитель театра и сотрудник «Южной России» Савелий Раецкий. Они переписывались, и, судя по всему, в самый разгар херсонского скандала Мейерхольд даже жаловался Раецкому на тяготы жизни. Во всяком случае, тот отвечал ему 22 январе 1904 года: «Все так же, как и раньше нервничаете, нервничаете. Слыхал, что сняли Тифлис. Значит, “наши Палестины” совсем покидаете? Жалко… до боли жалко. А я все лелеял мечту, что вы снимете наш театр на весь сезон. Здесь бы у Вас была бы славная поддержка в лице новой редакции “Юж[ной] России”»[[444]](#endnote-445). Очевидно, Раецкий и был инициатором коллективной просьбы, которую приложил к своему письму от 31 января и под которой, по его словам, подписались «все директора библиотек, врачи и проч.»: «Уважаемый Всеволод Эмильевич! С удовольствием вспоминая прошлогодние гастроли Вашей труппы, которая своей высокохудожественной интерпретацией образцовых произведений “новой драмы” доставляла нам большое эстетическое наслаждение, мы просим Вас посетить со своей труппой Великим постом наш город и дать ряд спектаклей. Воспоминания, оставленные Вами по себе среди николаевцев, служат верной гарантией материального успеха Вашей поездки в Николаев. Мы убеждены, что во имя дорогого искусства и его славных общественных задач Вы не откажетесь исполнить нашу коллективную просьбу»[[445]](#endnote-446).

Труппа была сильно утомлена непростым сезоном, сам Мейерхольд далеко еще не оправился от болезни, так что, казалось, имел все основания не слишком утруждать себя. Тем более что в репертуаре Товарищества нашлись бы пьесы, которые понравились бы зрителю, не потребовав особого напряжения от артистов. Но Мейерхольд решает иначе. Он включает в репертуар гастролей только новую драму. Правда, добавив к ней «Юбилей» Чехова и «Вечную любовь» Г. Фабера. Если учесть, однако, что эти пьесы шли в паре с «Больными людьми» Гауптмана, «Норой» Ибсена и «Последними масками» Шницлера, то гастрольную неделю с уверенностью можно назвать неделей новой драмы в Николаеве. Кроме названных пьес публике были представлены «Привидения» Ибсена и «Коллега Крамптон» Гауптмана, а в качестве своей визитной карточки в первый вечер, 16 февраля, Товарищество показало «Снег».

Критика благожелательно отозвалась и о самой пьесе Пшибышевского, и о ее сценической версии. По мнению рецензента «Южной России», «ввиду исключительных особенностей пьесы исполнение ее на сцене является {128} трудной задачей»[[446]](#endnote-447). Он призывал публику учесть это и, несмотря на то что в исполнении подчас не было «достаточно яркости», поблагодарить Товарищество «за то наслаждение», которое доставила «эта игра артистов по призванию»[[447]](#endnote-448).

Видимо, силами местной сцены световую партитуру спектакля тоже воспроизвести удалось не во всем. Рецензент заметил, что грим актеров не рассчитан на световые условия данного театра и что это портило впечатление[[448]](#endnote-449).

Местная театральная критика сочувствовала идее утверждения на провинциальной сцене новой драмы. Во всяком случае, трое ее представителей, публиковавшихся в «Южной России», приветствовали все постановки, за исключением «Вечной любви». Увидев пьесу Фабера в один вечер с «Последними масками», Феникс выступил в защиту «чистоты» репертуара. «“Вечная любовь”, — негодовал он, — не драма, а тем более не “новая драма”. Товарищество не должно ставить такие пьесы»[[449]](#endnote-450).

Между тем, большинство в зрительном зале восторгов прессы, похоже, не разделяло. Газета зафиксировала единственный случай, когда зал был полон, — 20 февраля, на первом представлении «Норы». В остальном же зрители не баловали труппу. Сетования критиков ничего не меняли. Репертуар, желанный и долгожданный для тех ста «николаевских интеллигентных лиц», что призвали к себе Мейерхольда, оставался недоступным основной массе зрителей. К тому же и общая атмосфера не способствовала интересу к труппе. Война с Японией, растущие беспорядки. Тревожное время рождало тревожные настроения. В такой ситуации обыватель, если бы и пошел в театр, то в справедливой надежде отвлечься, развеяться. Мейерхольд ему такого шанса не давал.

Проведя в Николаеве очередное испытание новой драмы на публике, Мейерхольд, с одной стороны, окончательно убедился в том, какие трудности предстоит ему еще преодолевать, а с другой — утвердился в мысли о необходимости продолжать начатое.

В прошлом сезоне он доказал, что в совершенстве усвоил уроки, преподанные в Московском Художественном театре, и способен реализовать их на практике, причем в куда более жестких условиях со скромными и ограниченными средствами. Он тяготел к тому в искусстве МХТ, что вскоре назовут театром настроения. В этом направлении и продолжались поиски. Однако Мейерхольд все отчетливее понимал, что создавать настроение можно различными способами и приемами и что принципы МХТ не единственно возможные. Он все настойчивее ощущал необходимость преодоления школы, создания собственного театра. Не просто своей труппы, а — новой театральной эстетики.

# **{****133}** Глава 4 1904/05 год. Пенза. Тифлис. Николаев

*… Но это будут  
Колокола такие, я клянусь,  
Каких не знали наши колокольни*!

Г. Гауптман.  
«Потонувший колокол»

## I. Мы свою линию поведем

Из Николаева участники Товарищества разъехались кто куда. Кого-то ждали в Липецке, кого-то — в Одессе… Мейерхольд отправился в Москву. Здешний врач нашел, что сердце его переутомлено, и до конца лета запретил играть, посоветовав отдохнуть в деревне.

Начиная с Пасхи Мейерхольд поселился в Чаадаевке, как сам говорил, «в глуши Саратовской губернии»[[450]](#endnote-451). «Здесь, — рассказывал он в письме Чехову, — сосновый лес, вода и почта только два раза в неделю»[[451]](#endnote-452). Тем не менее, это не мешало вести активную переписку: со своими актерами — о планах на будущее, с Чеховым — обо всем (именно из Чаадаевки прилетело в Ялту письмо о «Вишневом саде»), с пензенскими властями — об условиях аренды летнего театра в августе. Здесь составляются бюджет и репертуар предстоящего зимнего сезона (он уже снял театр в Тифлисе). Сюда приходят кипы газет и журналов.

В это время Мейерхольд деятелен, воодушевлен. Он вновь — на пороге. По крайней мере, ему, очевидно, хотелось так думать. Хотя внешне, казалось бы, мало что изменилось. Херсон ли, Тифлис ли — та же провинция, а значит, вчерашняя гонка, вчерашние проблемы. Но Мейерхольд кипел, и что-то явно подогревало его.

Рассылая письма об условиях, сроках, жаловании и неустойках, он размышлял и о другом. Незадолго до отъезда в Пензу писал знакомому: «Задумал перебраться в Москву, вот эта мечта и отнимает у меня много времени, петому что начинаю ее реализовать. Теперь работа в первой стадии: переписываюсь кое с кем. Самое трудное в осуществлении {134} этой мечты — материальная сторона. На устройство в Москве театра — а я хочу основать Новый театр — нужны деньги, а вот их-то добыть очень трудно. У меня же личных средств нет. Деньги мои — моя энергия, инициатива, знания, искусство. Крохи рублей, какие были, ухлопал на идеализм в провинции. Такой театр не может окупить себя. <…> Театр с совершенно новым репертуаром, театр Метерлинка, Д’Аннунцио, Пшибышевского — найдет для себя большую публику… “Театр фантазии”, театр как реакция против натурализма, театр условностей даже, но театр духа. Какая красивая задача»[[452]](#endnote-453). (Обратим внимание на еще не совсем уверенное, сорвиголовое — «условностей даже» и на абсолютно убежденное, не допускающее двух мнений, — «театр духа».)

Всего два месяца назад он ответил отказом на приглашение В. Ф. Комиссаржевской стать режиссером в ее театре — «испугал Петербург»[[453]](#endnote-454). Теперь же не пугала ни Москва, ни соседство с Художественным. Мечта, все та же «скрытая мечта» — вот что воодушевляло, придавало силы. Сделать мечту реальностью, пусть даже и через «идеализм в провинции».

Несмотря на то, что осуществить планы тогда не удалось и встреча с Москвой отодвинулась на год, отныне мечта о своем театре будет освящать все его поиски, и работа в провинции не покажется уже бессмыслицей, а лишь разбегом.

Новый сезон Мейерхольд тоже начал с разбега — двенадцатидневных гастролей в Пензе. Тон его писем в это время энергичный, бодрый, даже задиристый. Назвав пензенский репертуар «шикарным», он писал Певцову: «Прогремим и вместе двинемся в Тифлис»[[454]](#endnote-455).

Город детства встретил ранними, совсем осенними холодами. Зарядившие с 1 августа проливные дожди не прекращались до самого отъезда. Парализовавшие движение несущиеся по улицам стремительные потоки воды не сулили хороших сборов. Это был немаловажный фактор. (Станиславский, например, даже в записной книжке как-то для себя отметил: «Во время плохой дороги падают и сборы»[[455]](#endnote-456). А два месяца спустя уже тифлисский критик так объяснит отсутствие публики в театре в один из вечеров: «Лил дождь, что у нас очень отражается на вечеровом сборе»[[456]](#endnote-457).)

Тем не менее, из немногочисленных, правда, материалов «Пензенских губернских ведомостей» видно, что земляки Мейерхольда, не боясь замочить ноги, в театр все-таки приходили. Успехом пользовались «прекрасно разыгранные»[[457]](#endnote-458). «Привидения», «Коллега Крамптон», вызвавший «сильное одобрение публики»[[458]](#endnote-459), а также «Праздник примирения», который, по мнению рецензента, «занял видное место в репертуаре Товарищества» благодаря «выдающейся игре всех исполнителей»[[459]](#endnote-460).

Совсем в ином свете предстает эта поездка в письме А. П. Зонова А. М. Ремизову, к тому времени оставившему Товарищество: «Сейчас кончились {135} гастрольные спектакли в Пензе, от которых остался шиш в кармане и тяжелый осадок на душе. Заработали плачевно, успеха большого не имели. Вообще, опыт чреват последствиями. Если так разыграются, в Тифлис пойдем пешочком. Мейерхольды начинают не нравиться мне»[[460]](#endnote-461).

Настроение Зонова в это время вообще чрезвычайно мрачно, «Мейерхольды» будут «не нравиться» весь предстоящий сезон. Да и ситуация далеко не безоблачна. Пьесы растворяются в цензуре, некоторые актеры сыгравшейся за два года труппы, получив более выгодные ангажементы, разлетаются кто куда. Потом, случается, жалеют. Как, например, Лазарев: «Мейерхольд предложил мне остаться у него служить, только без прибавки жалованья, я же почему-то вздумал просить прибавку. На этом мы и разошлись. Предпочел поехать в Киев. Правда, я получил на целых сто рублей больше, чем у Мейерхольда, но зато характер киевского дела не выдерживал никакого сравнения с делом В. Э. Мейерхольда»[[461]](#endnote-462).

Провинциальная гонка не дает опомниться. Забавное, но красноречивое свидетельство о том, в каком режиме жила труппа Мейерхольда, приводит в своих воспоминаниях Э. Б. Краснянский. Возвращаясь после летних каникул 1904 года домой, в Тифлис, он оказался в купе вместе с симпатичной молодой женщиной, которая, достав несессер, занялась маникюром. «Вы, наверное, удивляетесь, — сказала наша спутница, — что я столько времени уделяю своим ногтям. В дороге это можно себе позволить. А как только откроется занавес, не до этого будет — свободной минутки не останется»[[462]](#endnote-463). Это была Екатерина Мунт.

Времени не оставалось, чтобы думать о красе ногтей. А для серьезной работы?..

Однако Мейерхольду не до катастрофических настроений. Пенза не разочаровала. Теперь он ясно отдавал себе отчет: «Легкие компромиссы допустимы и на этот раз», но при этом свято верил, что «в будущем году поездка наша будет без компромиссов»[[463]](#endnote-464).

В нем удивительным образом уживались идеализм и трезвый взгляд на вещи. Сочетание это окажется плодотворным. Очень скоро он напишет в дневнике: «Моя мечта видеть Смерть под аккорды Шопена, не знать чувства угасающей любви и жить всегда мечтой о недостижимом»[[464]](#endnote-465). Он не предал ее, свою мечту о недостижимом, потому, наверное, так многого достиг. Устремляясь ввысь, давая волю своим «полетам», он, тем не менее, твердо стоял на ногах — «Мое искусство потому и прочно, что я небеса могу связать с землею»[[465]](#endnote-466). Провинция изнуряла, но и этот бесценный опыт тоже дала провинция.

Принося на сцену непривычное, зрителю во многом незнакомое, он неизбежно входил с этим зрителем в конфликт. Но теперь это уже не пугало. Он шел на конфликт сознательно, понимая: иначе невозможно. {136} Мейерхольд решил сам воспитать своего зрителя. В июле 1904 года писал Певцову: «Поймут или не поймут нас, мы свою линию поведем»[[466]](#endnote-467).

## II. Знакомство

В отличие от первых двух, тифлисский сезон почти не оставил следов в записных книжках Мейерхольда, едва запечатлелся и в других источниках.

А что же периодика?

В это время (1904 – 1905 гг.) печать отнюдь не испытывала недостатка в темах.

Газеты подробно освещали ход Русско-японской войны, уделяя ей все больше и больше места. Открывая подписку на 1905 год, редакция «Тифлисского листка» поместила объявление: «Газета будет выходить в значительно увеличенном формате. События на Дальнем Востоке, приковавшие к себе внимание всего мира, вынуждают редакцию в видах наиболее полной осведомленности читателей отводить этим событиям первенствующее место в газете <…> Помещение этого обширного материала отразилось на остальных отделах газеты в том смысле, что их пришлось поневоле сократить. Предпринимаемое расширение формата газеты даст возможность вести полнее постоянные ее отделы иностранной и внутренней жизни, так богатой в переживаемое нами время общественными событиями первой важности»[[467]](#endnote-468).

Если даже «Тифлисский листок», ориентированный, в основном, на интересы и вкусы обывателей, занимавший их сплетнями из жизни знаменитостей и сенсациями русской и зарубежной хроники, вынужден был отводить войне «первенствующее место», что говорить об официальном «Кавказе» и о насквозь политизированном «Новом обозрении».

Было и другое «общественное событие первой важности» — беспорядки, а как выяснится потом — первая русская революция. Еще немного, и, по выражению одной из газет, рабочее движение станет «центральным явлением социально-политической жизни Кавказа»[[468]](#endnote-469).

Широко публикуя материалы о забастовках, борьбе политических партий, тифлисская пресса очень много места уделяла и еще одному важному событию — кровавой татаро-армянской резне в Баку в начале 1905 года. «В настоящее время, — писало “Новое обозрение”, — когда русская передовая печать заговорила о свободе печати, являющейся единственной выразительницей социальных нужд и недочетов общественной жизни, мы, к великому нашему сожалению, являемся свидетелями кровавых сцен и побоищ и неожиданного развития пагубного племенного антагонизма»[[469]](#endnote-470).

{137} До Мейерхольда ли?

Оказалось — до Мейерхольда!

Пожелтевшие от времени страницы сохранили насыщенный самыми разнообразными подробностями материал о сезоне 1904/05 года.

К концу лета труппа, наконец, собралась в Тифлисе. Город со стошестидесятитысячным разноязыким населением мало походил на Херсон. Здесь кипела жизнь. В Тифлисе насчитывалось более ста казенных и частных учебных заведений: учительский институт, кадетский корпус, юнкерское и реальное училища. Здесь разместились шесть консульств: австро-венгерское, германское, персидское, турецкое, французское и швейцарское. Тифлис называли кавказским Парижем.

Это был признанный культурный центр с установившимися театральными традициями. В то время в городе работало одновременно несколько театров и прежде всего — Казенная опера. Любители драматического искусства, кроме русской, могли слышать по вечерам грузинскую и армянскую речь. Каждый сезон в Тифлисе гастролировала та или иная провинциальная труппа. Бывали и столичные гости: Комиссаржевская и Шаляпин, Яворская и Пасхалова, Гондатти, братья Адельгейм, Орленев, Юрьев… Фотографии знаменитостей мелькали в витринах больших магазинов на Головинском проспекте. В первом тифлисском кинотеатре под названием «Электробиоскоп» выступали Анастасия Вяльцева или трансформатор Франкарди, один разыгрывавший целый спектакль, исполняя до десяти ролей.

«Иной репертуар, — вспоминал Э. Б. Краснянский, — звучал в концертах, устраиваемых на частных квартирах, когда билеты распространялись секретно, а весь сбор поступал на революционные нужды. На этих вечерах звучала “Песнь о Соколе”, пели “Блоху”, “Старого капрала”. <…> Тифлис славился обилием любительских сил и серьезной организацией любительского дела. Даже дирекция Артистического общества, сдавая театр в аренду антрепренеру, оставляла неприкосновенным один день в неделю. По средам здесь шли спектакли любительского кружка. В маленьких помещениях на рабочих окраинах, в “рабочих аудиториях”, регулярно выступали любители драматического искусства»[[470]](#endnote-471).

Товариществу новой драмы предоставили недавно отстроенное здание театра Артистического общества, оборудованное по последнему слову техники: была здесь даже вращающаяся сцена. Кажется, еще совсем недавно, каких-нибудь четыре года назад, появившись в московском Малом театре, это новшество вызвало нешуточные споры. И вот уже его взяли на вооружение предприимчивые провинциалы.

В городе появились необычные афиши: бумажные листы удлиненного формата, вверху и внизу две широкие горизонтальные полосы. Заголовок {138} гласил: «Товарищество новой драмы под управлением Всеволода Эмильевича Мейерхольда».

С приездом Товарищества в Тифлис местные театралы связывали появление множества новшеств. И, как свидетельствовал «Тифлисский листок», «ожидаемое “новое” было дано»[[471]](#endnote-472). Новыми, непривычными для театральной провинции тех лет были строгие правила, которые Мейерхольд, как и в Херсоне, ввел перед началом сезона, следуя традициям Московского Художественного театра.

28 сентября 1904 года «Тифлисский листок» опубликовал «необычайный анонс»: «I. Ввиду настойчивых заявлений со стороны публики покорнейше просят занимать места до открытия занавеса и во время действия в зал не входить. II. Для сохранения цельности впечатления просят среди действия не аплодировать. III. Билеты на право получения от капельдинеров приставных стульев выдаются только в кассе. IV. Уполномоченным дирекции во время спектакля является М. В. Маслов»[[472]](#endnote-473).

Мейерхольд отказался от бенефисов, заменив их так называемыми спектаклями-гала. Такой спектакль был знаком уважения, но не приносил никакой прибыли тому, кому посвящался. Право на гала имели только те актеры, что проработали в труппе со дня ее основания. Но порой гала удостаивались и служащие. Так, 3 декабря 1904 года в честь А. С. Бузена, проработавшего к тому времени три года администратором театра Артистического общества, был дан спектакль «Катюша Маслова» по «Воскресению» Л. Н. Толстого, а 14 декабря, в гала кассирши М. И. Терпуговой, давали «Женщину в окне» Г. фон Гофмансталя.

Между тем, все это еще впереди, а пока в город явилась незнакомая труппа.

Тифлисцы впервые увидели на страницах газет фамилии: Бонгард М. О., Брянский О. М., Весновская В. П., Волохова Н. Н., Гурьев Е. П. (помощник режиссера), Заварзина К. А., Загаров А. А. (режиссер), Зонов А. П., Казаков С. И. (костюмер), Канин А. И., Карпов С. Ш., Кашкарова-Андерсон Е. К., Кондратов А. М. (машинист), Костромской Н. Ф., Мадаев Д. С, Маслов М. В., Мейерхольд В. Э. (главный режиссер), Мельгунова Е. П., Мунт Е. М., Нарбекова О. П., Нелидов А. П., Певцов И. Н., Ро П. К. (заведующий освещением), Россов Н. П., Селиванов Л. П., Сквозняков М. А., Снигирев Б. М., Степная Е. А., Терпугова М. И. (кассир), Уманец Е. С, Шатерников В. И., Шухмина В. А., Щепановский Е. Г., а также Георгобияни и Мхеидзе (парикмахеры)[[473]](#endnote-474).

О том, как встретили труппу, тифлисцы вспомнят в конце сезона. «Когда вы явились к нам, — напишут они в прощальном адресе, — мы не знали вас. Ваши имена были пустым звуком. И мы недоверчиво {139} спрашивали друг друга: “Что это за Товарищество новой драмы? Какие новые пути старается оно нам открыть?”»[[474]](#endnote-475).

Мало что могла бы прояснить и статья Ремизова в журнале «Весы»: «Репертуар намечается из тех произведений, которые словом своим засветили новый свет в влачащихся ночах жизни, разбили, разорвали трухлявые, тяжелые людские гнезда, открыли новые земли, бросили неведомые кличи, запалили иные желания»[[475]](#endnote-476).

Сопоставляя разнообразные газетные сведения, удалось установить, какой репертуар Мейерхольд предполагал ставить в Тифлисе. Это были, конечно, пьесы «любимого автора печальных настроений» А. П. Чехова: «Вишневый сад», «Три сестры», «Дядя Ваня», «Чайка», «Иванов». Затем планировались: «Строитель Сольнес», «Росмерсхольм», «Доктор Штокман» («Враг народа»), «Нора» Г. Ибсена; «Аглавена и Селизетта», «Втируша», «Слепые», «Тайны души» М. Метерлинка; «Снег», «Золотое руно», «Для счастья» С. Пшибышевского; «Потонувший колокол», «Праздник примирения», «Коллега Крамптон», «Роза Бернд», «Красный петух», «До восхода солнца» Г. Гауптмана; «Одинокий путь», «Сказка», «Забава», Трилогия, Тетралогия А. Шницлера; «Виновны — невиновны?» А. Стриндберга; «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса.

Кроме того, газеты обещали, что пойдут все лучшие пьесы столичных еден, а из «веселого жанра» «Шлюк и Яу» Г. Гауптмана, «Долли» Г. Кристиернсона, «Акробаты» Ф. фон Шентана, «Наследный принц» В. Мейер-Ферстера, «Юбилей», «Свадьба» и другие водевили А. П. Чехова.

В течение сезона должны были идти также «Сон в летнюю ночь» и «Венецианский купец» У. Шекспира, «Смерть Иоанна Грозного» и «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, «Снегурочка» А. Н. Островского, «Горе от ума» А. С. Грибоедова.

Основу репертуара, как видим, составила новая драма.

Но открывала сезон все же не она.

В июле умер Чехов. Для Мейерхольда это стало страшным ударом. К Чехову он, безусловно, испытывал чувство, куда более сложное и глубокое, чем просто к духовному наставнику или даже к великому и боготворимому писателю. Не откликнуться на эту смерть Мейерхольд не мог. В вечер открытия сезона он поставил «Три сестры». Один из лучших спектаклей Товарищества стал признанием в любви и Чехову и Художественному театру.

В Тифлисе, как некогда в Херсоне, Мейерхольда сразу и с радостью восприняли как продолжателя традиций МХТ. Предваряя гастроли, газеты писали: «Забота об общем ансамбле, о стройности исполнения и цельности впечатления пьесы — вот основные тезисы, заимствованные г‑ном Мейерхольдом у Художественного театра»[[476]](#endnote-477).

{140} 26 сентября 1904 года публики в театре собралось много. Ждали ответа на вопрос: «Имеет ли труппа право и основание вообще выставлять своим девизом определенный художественный принцип»[[477]](#endnote-478). Принцип же этот, как считал рецензент газеты «Кавказ», заключался в следующем: «До сих пор мы шли в театр смотреть, главным образом, актеров, а теперь нас приглашают смотреть прежде всего пьесу, т. е. теперь на первый план выдвигается не индивидуальность непосредственного творчества, а совокупность художественного восприятия. Актер является только необходимой спицей в управляемой режиссером авторской колеснице, а не восседающим на ней триумфатором»[[478]](#endnote-479).

После спектакля рецензент написал: «Если и впредь спектакли будут обставляться так же добросовестно, то в лице антрепризы г‑на Мейерхольда Тифлис сделал крупное и весьма интересное художественное приобретение. Чеховские “Три сестры” в отчетном спектакле были исполнены так, как они еще ни разу не исполнялись у нас; в исполнении именно преобладало чеховское настроение, которое не в силах были нарушить даже неуместные вспышки нашей воскресной публики»[[479]](#endnote-480).

У С. Т. в «Тифлисском листке» читаем: «Бой часов, докучливое тиканье маятника, часовая “кукушка”, совершенно естественный гул толпы, собравшейся на пожаре, то замирающий, то вновь сильно доносящийся звук набата и звуки военного хора, все это переносит зрителя, погружает его в действительность»[[480]](#endnote-481).

Неожиданным для тифлисцев, по свидетельству С. Т., было и «положение действующих лиц на сцене. Они садились, размещались на сцене не всегда лицом, но и спиной к публике, т. е. к той стене, которая предполагается снятой, чтобы дать возможность публике видеть происходящее в комнате. Новшество это в значительной степени способствует иллюзии, и реальность увеличивается. Та же тенденция проведена Товариществом во всем, и некоторые сцены в этом отношении были так обставлены и проведены, что зритель забывал о том, что он присутствует в театре, и ему казалось, что он находится в той самой комнате, в которой происходит действие, среди тех людей, которые тут зевают, говорят, лежат так, как они дома у себя лежат, ходят, молчат, перебивают друг друга, смеются, плачут»[[481]](#endnote-482).

«Получилось, — заключил “Кавказ”, — нечто цельное, законченное, отделанное в смысле некоторых надоедливых деталей, которыми чересчур щегольнула режиссерская изобретательность. Впрочем, в последнем, кажется, не так повинен г‑н Мейерхольд, как воспринятые им традиции Московского Художественного театра, и спорить в этом отношении, скорее, придется не с ним, а с его законодателем, г‑ном Станиславским, что в последующих отзывах я, при случае, не премину сделать»[[482]](#endnote-483).

И «не преминул».

{141} Влияние МХТ особо сказывалось в организационных мелочах. Газеты писали: «Бывший артист Московского Художественного театра, г‑н Мейерхольд задался целью продолжить путь в провинции новаторским задачам этого театра во всей их неприкосновенности, вплоть до мелких причуд вроде раздвижного занавеса и ударов гонга, при которых он раздвигается»[[483]](#endnote-484).

«Причуды» эти занимали тифлисских критиков чрезвычайно. В течение всего сезона вокруг них то и дело разгорались споры. Вот как, например, описывали начало спектаклей Товарищества новой драмы в газете «Тифлисский листок»: «Занавеси театра (передняя и вторая) заменены мягким матерчатым бесшумно раздвигающимся занавесом темно-зеленого цвета, ласкающего глаз зрителя своим скромным тоном. По новым порядкам, когда после антрактного музыкального номера публика разместится по своим местам, в театральном зале тушатся огни, а за сценой раздается удар в густозвучный колокол. Звук колокола действует на публику умиротворяюще. Публика затихает. Вслед за этим раздается второй звук колокола. Занавес бесшумно раздвигается, и уже как-то особенно настроенная колокольным звоном публика вся обращается во внимание»[[484]](#endnote-485).

Упомянутый рецензент «Кавказа» отнесся к новшеству скептически: «Пока скажу только, что раздвижной занавес, судя по первому впечатлению, менее способствует настроению, чем обыкновенный. Недаром авторы часто прибегают к таким ремаркам: “занавес тихо опускается”, “занавес быстро падает”, “занавес опускается сначала медленно, а потом быстрее и быстрее” и т. д. Всех этих эффектов при раздвижном занавесе достигнуть нельзя: раздвигается он неизменно на один и тот же лад, цепляясь за поставленную по новым правилам на авансцене, у предполагаемой стены, мебель и издавая неприятный шорох. Против сигнальных звуков гонга я ничего не могу возразить: это приятно для уха, серьезно и помогает сосредоточиться»[[485]](#endnote-486).

Не обходилось и без курьезов. Над ними рецензент «Кавказа» всякий раз иронизировал. «Постановка, конечно, безупречная, — совершенно серьезно писал он о “Детях Ванюшина”. — Не могу только согласиться с тиканьем часов в двух первых действиях (впрочем, во втором оно несвоевременно прекратилось). Я знаю, подобные детали — один из коньков Московского Художественного театра, но это, по-моему, во-первых, совершенно излишне, а во-вторых, и антихудожественно, потому что заставляет публику невольно обращать внимание на часы и видеть, что они, хотя и тикают, но не идут»[[486]](#endnote-487).

Как красная тряпка на быка, на рецензента «Кавказа» действовал Горький. Заявив после представления «Мещан», что язык писателя «нехарактерен и не поддается живой передаче, а требует исключительно прописного резонерства», он с удовлетворением заключил: публики было {142} немного. «Обаяние имени Максима Горького, как и следовало ожидать, начинает утрачивать свою силу»[[487]](#endnote-488). А когда Мейерхольд представил тифлисской публике «Дачников», рецензент уверял, что, «высидев подобный спектакль, уподобляешься телеграфисту после особенно тяжелого ночного дежурства: не только размышлять и писать, но даже и курить не хочется». Правда, статью он сочинил огромную и полную горестных размышлений о «пресловутых “сценах”». На чем свет стоит ругая Горького, он оговорился, что «об артистах в отчетном спектакле должен отозваться с полной похвалой», но в финале не удержался-таки от очередной подковырки: «Признаюсь, поразил меня г‑н Мейерхольд (Влас): два раза, по пьесе, он утвердительно говорит, что не курит, а между тем Мейерхольд непрестанно курил на сцене. Не берусь судить, может быть, подобные противоречия являются обязательными аксессуарами “новых” пьес или в них-то, пожалуй, и кроется символистическая их разгадка?»[[488]](#endnote-489)

«Не преминул» он, как только представился случай, снова пошутить и над занавесом: «Последнее (речь идет о том, что один из актеров переигрывал. — *Н. З*.) совсем недопустимо в такой художественной труппе, где даже и занавес раздвигается. <…> Кстати об этой “художественности” Художественного театра!.. Он, — я говорю о раздвигаемом, а не поднимаемом занавесе, — может быть, и усиленно способствует настроению, но за мебель неизбежно цепляется всякий раз, закрывая то ту, то другую сторону сцены, а во втором действии “Больных людей”, например, увлек даже целое кресло, которое г‑ну Певцову пришлось, несмотря на припадок невроза, водворять на место. Хорошо еще, что это кресло, в свою очередь, ничего не зацепило, а то ведь может рядом с таким креслом на авансцене стоять стол, а на нем керосиновая лампа, которая также будет увлечена, и тогда уже действительно получится полное настроение»[[489]](#endnote-490).

Далее следует прямой упрек постановщику, высказанный в тоне, хорошо уже Мейерхольду знакомом по Херсону: «Не мешало бы г‑ну Мейерхольду, слишком падкому до всякого нового, даже в явно шарлатанских и ребяческих его проявлениях, хоть в этом отношении слегка хлопнуть себя по лбу»[[490]](#endnote-491). «Зачем наряду с серьезным перенимать и кривлянье!»[[491]](#endnote-492) — вопрошает он в другой статье.

## III. Споры разгораются

Вопреки надеждам и ожиданиям призывы «хлопнуть себя по лбу» зазвучали в Тифлисе гораздо скорее, нежели в Херсоне. И вызваны были отнюдь не только курьезными мелочами.

Мейерхольд настойчиво повел «свою линию». Хотя не все из ранее намеченного в конце концов удалось осуществить, он, тем не менее, {143} после «Трех сестер» решительно взял курс на новую драму. И с первых же спектаклей вокруг нес развернулись самые яростные споры, не затихавшие до конца сезона.

Мейерхольду удалось всколыхнуть театральный Тифлис. Уже через три дня после начала гастролей газеты писали: «Разговорам нет конца. Театралы оживлены, волнуются, спорят, делают сравнения»[[492]](#endnote-493).

Больше всего спорили, пожалуй, о Гауптмане. Мейерхольд показал в Тифлисе восемь его пьес, и уже о первой из них — «Потонувшем колоколе» — в прессе появились противоречивые отклики.

«Тифлисский листок» писал: «Пьеса была поставлена очень тщательно. Световые эффекты удались. Новые приставки к старым декорациям видоизменили к лучшему обстановку и усилили эффект. Однако все это не спасло пьесу от полного равнодушия публики. Театр был почти пуст»[[493]](#endnote-494).

«Кавказ» был настроен более враждебно, возмутившись тем, что Мейерхольд поставил вторым спектаклем сезона «сверхпьесу неошарлатанской школы»[[494]](#endnote-495). При полном неприятии пьесы критик, однако, нашел нужным отметить, что «поставлен был “Потонувший колокол” очень тщательно»[[495]](#endnote-496).

Прямо противоположное суждение о пьесе находим в «Новом обозрении», назвавшем ее «дивной сказкой», приобретшей в постановке Товарищества новой драмы «столько жизненной прелести, столько художественного реализма, что приходится жалеть о том, что публики было мало»[[496]](#endnote-497).

Споры вокруг Гауптмана не прекращались, и в одном из октябрьских номеров «Кавказа» появился своеобразный разбор творчества писателя: «До сих пор наша театральная публика имела случай познакомиться с двумя Гауптманами: сверхГауптманом и просто Гауптманом. Первый заставлял ее сворачивать челюсти от скуки и негодовать на антрепренеров, во имя глупой моды считавших своим долгом изводить зрительный зал за собственные деньги. Этот Гауптман у нас всегда проваливался и неизбежно бил антрепренеров по карману, явно портя ожидавшийся урожай сборов — если только можно так выразиться. Этот Гауптман являлся перед нами в качестве автора “Потонувшего колокола” и “Одиноких”. <…> Другого Гауптмана, писателя-реалиста на бытовой подкладке, художника сильной, сочной кисти, беспощадно бьющего по нервам, нам пришлось узнать благодаря его “Возчику Геншелю” и предстоит еще более оценить по его новой прекрасной пьесе “Роза Бернд”, обещанной г‑ном Мейерхольдом. <…> В четверг, 7‑го октября, г‑н Мейерхольд познакомил нас с третьим Гауптманом — Гауптманом-жанристом, непосредственным, полным юмора наблюдателем над оригинальным и, в то же самое время, столь обыденным типом человека, высоко парящего в сфере своего {144} художественного призвания и таланта, а в жизни являющегося слабым и бесхарактерным младенцем — не от мира сего»[[497]](#endnote-498).

Речь шла о спектакле «Коллега Крамптон», который единодушно приветствовала тифлисская критика. О самой пьесе на сей раз спорили мало. Рецензент «Нового обозрения», заметив: «Пьеса, начинаясь драмой, кончается водевилем, что до известной степени удовлетворяет публику, привыкшую отдыхать после драмы над водевилем», согласился все же, что она «представляет благодарную канву для артистов новой школы»[[498]](#endnote-499).

Общий восторг вызвали постановка и исполнение. Один из критиков назвал спектакль «вечером художественного наслаждения» и заявил, что публика много теряет, не посещая драму: «Чтобы видеть истинное художественное исполнение, надо ехать в столицы. Теперь же всякому представляется возможность видеть такое исполнение и испытывать чувство полного удовлетворения»[[499]](#endnote-500).

Даже строгий «Кавказ» на этот раз смягчился: «Такая пьеса при таком редком исполнении для всех возрастов — чудная, оживляющая и подбадривающая духовная пища»[[500]](#endnote-501).

Л. заключил свой отзыв в «Тифлисском листке» уверенным утверждением: «Нельзя сомневаться, что новая пьеса Гауптмана выдержит у нас несколько представлений»[[501]](#endnote-502).

Но вот выходил новый спектакль, и вновь бушевали споры. То и дело в прессе вспыхивали перебранки.

## IV. И снова скандал

Самый шумный скандал разразился уже через неделю после открытия сезона, когда Мейерхольд, по мнению критики, нанес тифлисской публике сокрушительный удар, «навалив на нее грязный “Снег” г‑на Пшибышевского»[[502]](#endnote-503).

Если в Херсоне и Николаеве хоть кто-то пытался понять и объяснить увиденное, то в Тифлисе, по словам «Кавказа», «“Снег” совсем ни для кого доступным не оказался»[[503]](#endnote-504). По окончании спектакля часть публики шикала, а часть оставалась сидеть на своих местах «в ожидании, что будет дальше. Дело чуть не дошло до анонса со сцены, что расходитесь, мол, господа, пьеса кончена!.. Но администрация Новой драмы предпочла разослать по рядам кресел капельдинеров, которые Христом Богом клялись, что больше уже ничего не будет, и публика стала расходиться — само собой разумеется, не в особенно благодушном настроении»[[504]](#endnote-505). Автор уверял, будто «некоторые, кто в этот вечер в первый раз пришел “на драму”, ругались и отплевывались, утверждая, что ноги их больше не будет в этом театре!»[[505]](#endnote-506)

О происшествии стало известно в Петербурге. Тифлисский корреспондент «Театра и искусства» так описывал его: «Наша публика, воспитанная {145} на реальных жизненных пьесах с определенными ясными типами, не могла постигнуть “красот” этой “сверхдрамы”. В результате — скандал, явление редкое в летописях тифлисской сцены. Пьесу ошикали всем театром, раздавались крики “долой сверхдраму!”. Некоторые настойчиво требовали г‑на Мейерхольда, но он благоразумно не показался. Некоторые же ни за что не хотели уходить, наивно думая, что пьеса не кончилась, так как “пока ничего нельзя было понять”. Этот случай показал, что знакомить нашу публику с новыми веяниями в современной драматургии (намерение, безусловно, похвальное) надо с большими предосторожностями и отнюдь не начинать ультрафиолетовым “Снегом”. А то у публики всякая охота смотреть новые пьесы пропадет»[[506]](#endnote-507)

Не исключено, что и в Тифлисе спектакль не во всем удалось поставить по задуманному. Да и задуманное, возможно, было далеко от совершенства. Но своеобразный опыт светового сценического решения, опыт интересный, многообещающий, несомненно, заслуживал внимания. Но одни обошли загадочный спектакль молчанием. А другие, ограничившись упоминанием о том, что Мейерхольд провел спектакль в полумраке[[507]](#endnote-508), весь свой полемический жар употребили на доказательство несостоятельности новой драматургии: «Если он задался целью во что бы то ни стало привить нам бациллы нового литературного шарлатанства и заставить нас захлебываться новыми столичными восторгами, то пусть он убедится, что здесь это не пройдет!.. В Тифлисе драма далеко еще не приелась, она нужна нам чистая, литературная, без противоестественных ухищрений. Новые раздутые авторитеты, с которыми волей-неволей считаются столичные критики и рецензенты, здесь для нас не существуют: мы пока смотрим своими глазами, такими же, какими смотрит наша публика. Не только выскочка Горький здесь не огорошил нас своим “Дном”, но и дедушка Суворин за свой слабый “Вопрос” был притянут к вопросу. А там ведь и тот “босяк”, и этот ветеран неприкосновенны, как неприкосновенны всякие Гауптманы, Ибсены, Метерлинки и Ко, которым там велено поклоняться»[[508]](#endnote-509).

И все же, несмотря на бурю негодования, спектакль, видимо, был запоминающимся. «Что-то тянуло…» Во всяком случае, из памяти некоторых критиков он долго не стирался. В течение всего сезона потом рецензенты нет‑нет, да и вспоминали «Снег». И неизменно воспоминаниям этим сопутствовали взрывы эмоций и настойчивые призывы не отпугивать публику, «во что бы то ни стало навязывая неудобоваримые блюда модного литературно-кулинарного искусства, где галиматью поджаривают на масле бездарности, прикрывают соусом декадентства и символизма и преподносят на блюде глумления над здравым смыслом и публикой»[[509]](#endnote-510).

Однако не о своем ли собственном желудке, не способном переварить, а следовательно, и не позволявшем оценить блюдо по достоинству — без {146} желчи, — пеклись иной раз критики? Уже тогда они не прощали Мейерхольду собственного непонимания. И уже тогда любили обосновывать свое непонимание ссылкой на публику: мол, не поймет.

Но были и те, кто сожалел, что тифлисская публика плохо посещает спектакли. «Неужели, — восклицал с горечью один из авторов, — в Тифлисе только и существует та горстка людей, ощущающих потребность в эстетическом наслаждении, которая посещает спектакли труппы г‑на Мейерхольда, а все остальные ждут от театра лишь зрелищ, грубой рекламы или нелепых бенефисных оваций с подношениями и телячьими восторгами, когда неизбежно бывает “весь Тифлис”?»[[510]](#endnote-511)

Негодование это, безусловно, понятно, оно имело веские причины.

И все же…

И все же, не просмотрели ли критики в порыве эмоций ростки зарождавшегося интереса публики к новой драме?..

## V. Публике не до смеха

Основная масса спектаклей не выдерживала в Тифлисе более одного-двух представлений, причем куда чаще одно, чем два. Подсчеты показывают, что из семидесяти с лишним поставленных пьес тридцать пять выдержали одно представление, девятнадцать — два. Среди этих постановок были и водевили, и комедии, и мелодрамы. А вот, скажем, «Врага народа» Ибсена давали в Тифлисе шесть раз, «Одиноких» Гауптмана или «Последние маски» Шницлера показали четырежды. Значит, публика все-таки ходила на эти пьесы. Ведь даже при всей любви к этим авторам Мейерхольд вряд ли мог позволить себе из раза в раз показывать спектакль пустому залу.

Важно еще и то, что рецензии давались, за редчайшим исключением, только на первое представление пьесы. Поэтому далеко не всегда удается из газет установить, что происходило на следующих. А на них часто зрителей бывало больше, чем на премьерах.

Так случилось с пьесой Ибсена «Враг народа» («Доктор Штокман»). Она стала как раз «редчайшим исключением». Рецензенты отозвались не только на первое, но и на последующие ее представления. И вот выяснилось, что, испытывая предубеждение к новой драме, публика в вечер премьеры далеко не заполнила зал. Но, видимо, лучшим «рецензентом», как это нередко случается, оказалась молва. Уже второе представление дало труппе полный сбор. Много писали об общечеловеческом значении пьесы, которая «так идейна и так идет чудесно, что должна сделаться “гвоздем сезона”, должна сделаться “боевой” пьесой»[[511]](#endnote-512).

Особенно удивили публику и критику массовые сцены. Обычно проваливавшиеся в других провинциальных труппах, у Мейерхольда они были {147} безукоризненны. Рецензент «Тифлисского листка» утверждал, что «такую постановку народных сцен Тифлис еще не видел. Толпа была настоящей толпой. Эта толпа жила на сцене»[[512]](#endnote-513).

Помимо громадной режиссерской работы успех объяснялся и особенным подбором участников массовых сцен. Еще до начала сезона Мейерхольд поместил в «Тифлисском листке» приглашение «интеллигентным лицам» участвовать в народных сценах. Он даже создал бесплатный класс, где занимался с любителями дикцией и декламацией[[513]](#endnote-514). Но в течение сезона, очевидно, все-таки не смог уделять ученикам достаточно внимания. Во всяком случае, критикам не раз приходилось об этом писать.

К постановке массовых сцен, между тем, режиссер относился придирчиво. Помимо газетных восторгов об этом свидетельствуют то и дело возникающие в его записях пометки, например: «Общий выход репетировать»[[514]](#endnote-515), или «Здесь раздать сотрудникам (знать кому) для бросания ветки кипарисов, олеандра, бусы…»[[515]](#endnote-516)

Была в постановке массовых сцен и еще одна заимствованная у МХТ особенность, о которой вспоминал Певцов: «Мейерхольд не трепал зря больших актеров, не заставлял их выступать в толпе, которая является фоном или третьестепенным действующим лицом в пьесе. Бывало, что толпа играла первую роль, — например, в “Докторе Штокмане”, где дано противопоставление отдельной индивидуальности большинству, причем по пьесе сплоченному большинству принадлежит первая роль. Следовательно, там, конечно, все — и несущие самую ответственную работу — были обязаны играть в массе и играли не только по обязанности, но делали это сами с радостью»[[516]](#endnote-517).

«Враг народа» прошел в Тифлисе шесть раз — небывалый успех для пьесы «нового жанра». Секрет его был, наверное, и в том, что конфликт пьесы, его накал в какой-то степени отражал настроения, нараставшие в обществе. История повторялась. Три года назад эта, по словам Чехова, консервативная пьеса[[517]](#endnote-518) в постановке Художественного театра вызвала бурю оваций и едва ли не политическую демонстрацию в Петербурге. Станиславский, отнюдь не стремившийся к подобному эффекту, вспоминал, что зал «ловил малейший намек на свободу, откликался на всякое слово протеста Штокмана. То и дело, и при том в самых неожиданных местах, среди действия раздавались взрывы тенденциозных рукоплесканий. Это был политический спектакль. Атмосфера в зале была такова, что можно было ежеминутно ждать прекращения спектакля и арестов»[[518]](#endnote-519).

Накал страстей в зале определялся атмосферой вне его стен. Во время гастролей Художественного театра в Петербурге Святейший Синод отлучил от церкви Льва Толстого, а в день третьего представления «Врага народа», 4 марта 1901 года, полиция жестоко расправилась с демонстрацией {148} студентов у Казанского собора. Участник тех событий, Мейерхольд писал Чехову: «В то время как на площади ее, эту молодежь, бессердечно, цинично колотили нагайками и шашками, в театре она безнаказанно могла открыто выражать свой протест полицейскому произволу, выхватывая из “Штокмана” фразы, не имеющие к идее пьесы никакого отношения, и неистово аплодируя им»[[519]](#endnote-520). Зрители слышали в тексте «намеки на свободу» и «слова протеста», потому что хотели их слышать, потому что они носились в воздухе.

Нечто подобное происходило теперь и в Тифлисе. Если сравнить тифлисские рецензии на «Доктора Штокмана» с херсонскими, сразу заметно их принципиальное различие. В Херсоне успех спектакля целиком относили на счет тщательной, во всех деталях выдержанной постановки и, главным образом, удачного ансамбля во главе с Кошеверовым-Штокманом. В Тифлисе же игра актеров, мастерство режиссера рассматриваются с одной точки зрения: насколько точно и остро выражают они идею пьесы. «Особой любовью, — вспоминал о своей гимназической юности Краснянский, — пользовались пьесы, драмы, содержавшие общественный протест, революционные идеи. Порой мы не понимали подлинного смысла протеста, но сам по себе протестующий герой становился нашим кумиром. Мы восторженно принимали всех героев, в словах и поступках которых звучало или улавливалось несогласие с существующим строем»[[520]](#endnote-521).

В репертуаре Товарищества поводов для подобных демонстраций, кроме «Доктора Штокмана», было немало. В сентябре 1905 г. Ремизов скажет о другой постановке Мейерхольда: «Посмотрите, что делается в провинции, когда ставится “Гибель "Надежды"”. А почему? Потому что всякий рад случаю выкрикнуть свои проклятия, хлястнуть, залепить пощечину этому вот… этим вот…»[[521]](#endnote-522). «Из театра шла революция», — заключает Ремизов.

Очень характерна в этом отношении рецензия «Нового обозрения». Ее автора Али больше, нежели игра актеров (которая, впрочем, была хороша), беспокоили иные проблемы: «… отчаяние это сообщалось зрителям. Однако обработка рабочего вопроса, в частности, в смысле необеспеченности семей моряков, и их зависимое от судохозяев положение в форме драмы г‑ну Гейермансу, по нашему мнению, не удалась, ибо художественности-то в этой обработке нет. Гораздо интереснее было бы для нас прочесть по этому вопросу передовую статью какой-нибудь из голландских газет»[[522]](#endnote-523).

В Тифлисе было неспокойно. Закрывали газеты, бесперебойно выходил лишь официальный «Кавказ». То там, то здесь вспыхивали забастовки, едва ли не привычными стали беспорядки на железной дороге. Все это сказывалось и на театре. Без конца простаивали частные типографии, так что афиши и программки приходилось втридорога заказывать в казенной. {149} Спектакли на «туземных языках» часто отменялись. Казенная опера по распоряжению администрации не работала целых шесть дней, что едва не привело к краху антрепренера Донского. И только спектакли Товарищества новой драмы, как утверждал «Театр и искусство», «шли своим порядком»[[523]](#endnote-524).

Доставалось, однако, и Мейерхольду. 22 января 1905 года пришлось-таки из-за беспорядков отменить «Вишневый сад». Кроме того, распоряжением полицмейстера с репертуара сняли некоторые пьесы, в том числе все драмы Горького и «Доктора Штокмана». Вероятно, и полицмейстеру показалось, что «из театра шла революция». Мейерхольду пришлось обивать пороги и рассылать ходатайства, прежде чем ему позволили опять включить эти пьесы в репертуар.

Подобная же участь постигла и пьесу А. И. Косоротова «Весенний поток». Мейерхольд избрал ее для своего гала 30 января 1905 года. О ней очень сочувственно отозвался «Кавказ», назвав современными «Отцами и детьми». Единственное, что, по свидетельству рецензента, «портило ансамбль», так это ученики сценическою класса. «Одно из двух, — размышлял критик, — или классы эти никуда не годятся, или местные ученики их напрасно мнят в себе священный огонь, а только ролей со словами им нельзя давать»[[524]](#endnote-525). Местные власти, однако, волновало совсем другое. «С “Весенним потоком”, — рассказывал “Театр и искусство”, — вышла история на почве полицейского предупреждения и пресечения. Мысли и речи “Потока” показались “опасными”. И пьеса, кстати сказать, понравившаяся публике и сулившая г‑ну Мейерхольду несколько полных сборов, снята с репертуара»[[525]](#endnote-526).

Далеко не все спектакли воспринимались «на ура», удержаться на самим для себя установленном уровне антрепренеру было нелегко. В декабре 1904 года в «Тифлисском листке» появился фельетон «Ибсен и тифлисцы (В защиту одной отвергнутой драмы)». Речь в нем, в частности, шла о пьесе Ибсена «Дикая утка» (Мейерхольду чуть не пришлось снять ее с репертуара из-за протестов уставшей от драмы публики), а в общем, — о том, как отношение тифлисцев к театру «заставляет Товарищество понижать характер своего репертуара». «Под треск рукоплесканий, — возмущался Голос, — идут подряд несколько раз “Акробаты” да “За кулисами”, и при пустом зале артисты растрачивают талант и энергию, чтобы воссоздать волшебные грезы Гауптмана и мрачные драмы Ибсена»[[526]](#endnote-527).

Мейерхольд-антрепренер по-прежнему не мог не заботиться о сборах. А для того, чтобы делать сборы, волей-неволей приходилось ориентироваться на вкусы широкой публики. Это, конечно, беспокоило Мейерхольда-художника, а с ним и тех театральных критиков, которые отдавали должное новой драме. Один из них, автор заметки «Театральные мотивы» Дж. Бар, писал в «Тифлисском листке»: «Об этой самой публике говорил я недавно {150} с Мейерхольдом. Жаловался он мне на многое, выразил досаду, что ошибся и приехал в Тифлис. Много горькой правды сказал он мне о нашей театральной публике. Помните, должно быть, какой репертуар объявил Мейерхольд перед сезоном. Он обещал ставить пьесы Шекспира, Ибсена, Гауптмана, Стриндберга, Островского, Чехова и др. Намеченному репертуару пришлось изменить, и пьесы названных авторов стали чередоваться с такими переделками, как “Катюша Маслова”, или разными комедиями “с музыкой, пением и танцами”. И все это пришлось сделать в угоду нашей публике, в целях удовлетворить ее своеобразному вкусу и эстетическим потребностям»[[527]](#endnote-528).

Конечно, и сам Мейерхольд (если говорил именно так), и автор заметки слегка лукавили: в подобном обороте дела не было ничего удивительного, а в таких вкусах и «эстетических потребностях» провинциальной публики — ровным счетом ничего «своеобразного». Всего этого следовало ожидать, и интервьюер, и интервьюируемый это, думается, прекрасно понимали.

Вновь вернулись херсонские проблемы. В газетах то и дело можно было прочитать: «С тех пор, как у нас водворился г‑н Мейерхольд, в зрительном зале театра Артистического общества почти не слышно здорового смеха публики»[[528]](#endnote-529). Или: «Артисты труппы г‑на Мейерхольда чувствуют себя, очевидно, вполне в своей сфере лишь в области патлогико-психо-патико-декадентских пьес»[[529]](#endnote-530). Или: «Г‑н Мейерхольд упорно не внемлет гласу рассудка и ведет репертуар “в пику” публике»[[530]](#endnote-531).

А между тем, все, в том числе, как увидим, и итоги сезона, доказывает: именно рассудок, точный расчет и гибкая тактика помогали не отступать стратегически. Певцов вспоминал, что в труппе существовало своего рода «плановое хозяйство»[[531]](#endnote-532). Мейерхольд сортировал литературу, причем четко дозировал, рассчитывал ее соотношение в репертуаре. Потому и держал в резерве такие пьесы, как «Катюша Маслова». «Ничего не поделаешь, — по обыкновению язвил “Театр и искусство”, — святое искусство святым искусством, а есть-пить тоже надо»[[532]](#endnote-533).

Но теперь Мейерхольд не сокрушался по поводу компромиссов, а использовал их. Та же «Катюша Маслова» дала три полных сбора. Это и было финансовым обеспечением художественного репертуара.

Таким образом, несмотря на все сетования, на непонимание публики, на цензурные препоны, Мейерхольду, в основном, удалось сохранить заданный в начале сезона тон. Как заключил рецензент «Кавказа» — неистовый противник новой драмы, «авторам чуждого нам, хотя и модного ныне за границей, направления отдавалось слишком явное и обидное предпочтение»[[533]](#endnote-534).

{151} И действительно, из тридцати пяти переводных пьес, поставленных в этом сезоне, восемь принадлежало перу Гауптмана, пять — Зудермана, по четыре — Ибсену и Шницлеру. Кроме того, тифлисцы увидели две пьесы Пшибышевского, одну драму Стриндберга и одну — Гейерманса.

## VI. Лев Толстой и «царево кокшайство»

Настойчивое утверждение нового репертуара Мейерхольд все теснее связывал с поиском новых сценических решений.

В начале сезона местные театралы ожидали от гастролей Товарищества много нового. Мейерхольд ожиданий не обманул.

Однако…

Вопреки неопровержимому для гастрономии замечанию о том, что свежесть бывает только первая, она же и последняя, свежее, новое в искусстве бывает все же как бы двух степеней.

Есть новое, которое родилось где-то, не на наших глазах. Где-то, далеко от нас прошло огонь, воду и медные трубы. И вот уже о нем говорят, восхищаются им. И мы, подготовленные общественным мнением, молвой, ждем не дождемся, когда же это новое дойдет и до нас.

Так ждал Тифлис труппу Мейерхольда.

В репертуаре Товарищества по-прежнему было много постановок «по мизансценам Московского Художественного театра». Они нисколько не поблекли и восхищали тифлисцев не меньше, чем жителей Херсона, Севастополя или Николаева. Мейерхольд, опираясь на опыт Херсона, не стал на этот раз демонстративно открещиваться от alma mater и не противился тому, что в Тифлисе его приняли как приверженца традиций МХТ, задавшегося целью «продолжить путь в провинции новаторским задачам этого театра во всей их неприкосновенности»[[534]](#endnote-535). Придет время, и такая уверенность зашорит иным глаза. Но в начале сезона она, как и в первый херсонский год, открыла Мейерхольду двери тифлисского театра и сердца многих тифлисцев.

В самом деле, в этом сезоне Мейерхольд с каким-то истовым усердием соблюдал заповеди своих учителей. Однако следование им, чем дальше, тем очевиднее смещалось из сфер творческих в сферы организационные, со сцены — в зал и за кулисы.

Дружеское и не очень подшучивание над всякого рода «мелкими причудами» лишь подтверждало, что местная театральная общественность сразу и безоговорочно признала Мейерхольда режиссером-«художественником», пропагандистом принципов прославленной московской труппы. Такого нового ждали, к нему были готовы. Этим и удовольствовались.

{152} И вот тут-то были застигнуты врасплох, все чаще становясь свидетелями рождения совсем иного нового. Другого уровня, другой степени.

Оно рождалось на свет здесь, сейчас, на глазах. А критики и публика не были подготовлены к нему. Все повторялось.

Тифлисским критикам выпала удача едва ли не первыми оценить поиски и находки молодого новостроителя театра, уловить зарождающуюся, никому еще не ведомую «игру колоколов». Но для этого нужны были широта восприятия и раскрепощенное воображение, которых местным критикам не всегда хватало. Они не уставали призывать «падкого до всякого нового» Мейерхольда опомниться, «хлопнуть себя по лбу» и «взглянуть на театр глазами публики».

Но в том-то и дело, что он пришел в театр, чтобы вести зрителя за собой, а не плестись у него на поводу. Еще в 1901 году Мейерхольд записал: «Никогда не поступаться и всегда меняться, играть разноцветными огнями, новыми, непоказанными. Огни эти слепят зрение, но они разгорятся яркими кострами и приучат к своему свету. Так приучается в темной комнате различать очертания человек, пробывший в ней долго»[[535]](#endnote-536).

Мейерхольд все смелее играл новыми, непоказанными огнями. А критики от них слепли.

Экспериментировал режиссер не только с новой западной драмой. 26 декабря 1904 года он показал премьеру «Плодов просвещения» Л. Н. Толстого. До сих пор об этом спектакле ничего не было известно, а между тем пресса помогает понять, что он имел определенное значение для дальнейшего творчества режиссера. За эту возможность мы в данном случае должны благодарить единственного рецензента — Н. М., — который решил опубликовать свой переполненный негодованием отзыв.

В рецензии нет подробного описания всего спектакля. Ее автор посчитал вполне достаточным для примера «неожиданного» подхода к постановке пьесы привести лишь два эпизода: «В сцене спиритического сеанса, когда профессор Кругосветлов уходит в соседнюю комнату, чтобы записать свои наблюдения, Вово и Петрищев опрокидывают около двери кресло, и профессор, по возвращении, натыкается на него и падает. Затем Вово делает из бумаги человеческие и звериные фигурки и прикалывает их к юбке толстой барыни»[[536]](#endnote-537).

Конечно, опираясь на единственную рецензию, содержащую описание двух крошечных эпизодов, трудно представить себе спектакль в целом. Тем не менее, даже и из этого отрывочного свидетельства ясно, что молодой режиссер настойчиво искал пути заострения смысла, стремился удивить, шокировать. Но не ради эпатажа, не ради красного словца, а для того, чтобы зацепить сознание обостренным пониманием фантасмагорического — невзирая на весь внешний блеск и лоск — пустозвонства великосветского салона.

{153} Интересно, что, осуществляя эту постановку, Мейерхольд явно отталкивался от спектакля Малого театра, виденного им в сезон 1896/97 года.

«Плоды просвещения» на сцене Малого театра впервые играли в сезон 1891/92 года. Вот как описан один из эпизодов в журнале «Артист»: «Вово делает из бумаги петушков и расставляет их по столу в комических положениях, а потом неожиданно садится по-турецки и возбуждает новый взрыв хохота»[[537]](#endnote-538).

Фантазия Мейерхольда перенесла вполне реальное, «жизненное» и, с точки зрения дальнейшего развития театра, вполне невинное поведения Вово совсем в иную плоскость, в мир ирреальный, возможный лишь на сцене. Его Вово, напомним, прикалывает бумажные фигурки к юбке толстой барыни. «Так поступает, — с возмущением пишет Н. М., — сын хозяина дома в салоне высшего московского общества по отношению к гостье, почтенной даме!»[[538]](#endnote-539)

Сын хозяина дома, действительно, вряд ли позволил бы себе нечто подобное в салоне высшего московского общества. Вово Малого театра — из жизни. Вово Мейерхольда — с подмостков сцены. Мейерхольд уже ясно осознавал эту разницу. Уже тогда, находя приемы яркой театральности, взрывал привычные представления. Это, безусловно, и возмутило критика, который назвал режиссерские находки «царевококшайством», а весь спектакль — «безотрадной тьмой общего искажения»[[539]](#endnote-540). Однако не случайно восторженно восприняла эти «выходки» «интеллигентная молодежь», встретившая их аплодисментами и восклицаниями «Жест!»[[540]](#endnote-541).

Начиная с первых, еще херсонских, дней, не зависимая от настроений публики партера и бельэтажа молодежь стала самым постоянным и заинтересованным зрителем на спектаклях начинающего режиссера — газетам не раз приходилось отмечать это. Ей, более чуткой ко всему новому, ближе было молодое искусство Мейерхольда.

В этих, так оскорбивших благонамеренного рецензента «выходках» рождался особый театральный язык, который зазвучит в полную силу через много лет в «Смерти Тарелкина», «Лесе», «Ревизоре» и других шедеврах Театра Мейерхольда.

## VII. Красное и белое

В определенной мере поиск коснулся и чеховских пьес, что стало для некоторых ортодоксов неожиданностью большей, чем какой-нибудь «Снег» и прочие «сверхдрамы».

Известно, что не кто иной, как именно Чехов впервые заставил Мейерхольда размышлять над соотношением реального и условного на сцене. Вот как вспоминал об этом сам режиссер: «А. П. Чехову, пришедшему всего второй раз на репетицию “Чайки” (И сентября 1898 года) в Московском {154} Художественном театре, один из актеров рассказывает о том, что в “Чайке” за сценой будут квакать лягушки, трещать стрекозы, лаять собаки.

— Зачем это? — недовольным голосом спрашивает Антон Павлович.

— Реально, — отвечает актер.

— Реально, — повторяет А. П., усмехнувшись, и после маленькой паузы говорит:

— Сцена — искусство. У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица. Что, если на одном из лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос “реальный”, а картина-то испорчена.

Кто-то из актеров с гордостью рассказывает, что в конце третьего акта “Чайки” режиссер хочет ввести на сцену всю дворню, какую-то женщину с плачущим ребенком.

Антон Павлович говорит:

— Не надо. Это равносильно тому, что вы играете на рояле pianissimo, а в это время упала крышка рояля.

— В жизни часто бывает, что в pianissimo врывается forte совсем для нас неожиданно, — пытается возразить кто-то из группы актеров.

— Да, но сцена, — говорит А. П., — требует известной условности. У вас нет четвертой стены. Кроме того, сцена — искусство, сцена отражает в себе квинтэссенцию жизни, не надо вводить на сцену ничего лишнего.

Нужно ли пояснять, — завершает Мейерхольд свой рассказ, — какой приговор подсказан Натуралистическому театру самим А. П. Чеховым в этом диалоге»[[541]](#endnote-542).

Однако, когда речь заходит о генезисе условного театра Мейерхольда и упоминаются самые разные имена, имя Чехова не называется никогда. Действительно, если считать (как и принято) моментом рождения условного театра Мейерхольда постановку «Смерти Тентажиля» Метерлинка в Московской студии на Поварской у Станиславского в 1905 году, то ни в этой студии, ни позже, в театре Комиссаржевской, где были поставлены «Сестра Беатриса» Метерлинка и «Балаганчик» Блока — вершины условного театра, — Чехова в репертуаре не было. Единственный же «чеховский» период в творчестве Мейерхольда — провинциальные сезоны 1902 – 1905 года — априори считают ученическим, подражательным и всерьез не воспринимают. Первая ассоциация, возникающая при упоминании о чеховских постановках Мейерхольда тех лет, — надпись на афишах: «Спектакль по мизансценам Московского Художественного театра».

Дальше — тишина.

Получается, что сомнения-то Чехов в душу Мейерхольда заронил, но драматургия его в формировании режиссера-экспериментатора никакой роли не сыграла. Чехов оказал огромное влияние на духовное становление {155} Мейерхольда, однако в поисках новой стилистики, в практике новатора воздействие его каким-то совершенно непостижимым образом не сказалось.

Так, Н. Д. Волков, рассказав в своей книге о том, что Мейерхольд поставил в Херсоне все пьесы Чехова (наряду с прочими из репертуара МХТ), пишет далее: «Но, конечно, держаться на одном репертуаре Художественного театра в провинции было невозможно, и в этом, в сущности, и было спасение для Мейерхольда-режиссера, так как постановка новых пьес давала ему возможность постепенно отходить от готовых форм и искать своих»[[542]](#endnote-543). Стало быть, само собой разумеется, что в чеховских постановках «своих» форм Мейерхольд не искал, довольствуясь усвоенными в МХТ.

К. Л. Рудницкий, касаясь «Вишневого сада» (остальные чеховские спектакли и он безоговорочно считал подражательными) и его нового понимания, изложенного в известном письме Чехову, полагал, тем не менее, что в провинции режиссер «пока еще увереннее фантазировал и размышлял, нежели действовал»[[543]](#endnote-544).

И, наконец, Э. А. Полоцкая (правда, в очень давней своей статье) утверждала, что Чехов новым, немхатовским, приемам постановки вообще не поддавался и Мейерхольд это прекрасно понимал[[544]](#endnote-545).

Но как же быть со свидетельством самого Мейерхольда: «Знаете, кто первым зародил во мне сомнения в том, что все пути Художественного театра верны? Антон Павлович Чехов»[[545]](#endnote-546). Что же — опять: сомнения зародил Чехов, а новые пути отрабатывались на чьих угодно, только не на его пьесах?

Реконструкция ранних спектаклей Мейерхольда позволяет сделать иной вывод: если даже допустить, что из репертуара мейерхольдовской труппы вдруг, как по мановению волшебной палочки, разом исчезли бы Ибсен, Гауптман, Метерлинк, Пшибышевский, словом, те, с кем обычно (и совершенно справедливо) связывают появление новых идей, приведших затем Мейерхольда к созданию сценической условной лексики, то и по одним только чеховским постановкам можно проследить путь от ученика-подражателя до самостоятельно мыслящего художника, строителя своего театра.

В Тифлисе все чеховские спектакли имели большой успех. Критики в один голос хвалили Мейерхольда.

Но однажды их мнения разошлись.

Это случилось, когда 2 ноября 1904 года на сцене театра Артистического общества поставили «Дядю Ваню».

Н. М. писал в газете «Кавказ»: «Мне не понравилось первое действие. Оно точно происходило где-то, куда люди за несколько верст ездят на пикники. Не ощущалось интимности деревенского сада и близости дома… Впрочем, дом только предполагался где-то внизу, точно в овраге, — {156} а это едва ли реально. Странно было, например, когда няня в этой глуши кликала пеструшку с цыплятами»[[546]](#endnote-547).

Судя по архивным записям, от сезона к сезону спектакль менялся[[547]](#endnote-548). Вполне вероятно, что какие-то перемены произошли и в Тифлисе. Во всяком случае, в Херсоне, как и в МХТ, дом предполагался на горе, а не в овраге. Очевидно, теперь Мейерхольд изменил решение этого акта.

Действительно, барский дом в овраге едва ли реален. Но это — с точки зрения жизненных реалий. А как обстоит дело с реалиями сценическими? В «Дяде Ване» они для Мейерхольда уже четко разграничены. Особенно помогает нам ощутить это рецензент: мейерхольдовские «непонятности» его коробили, и он упорно требовал возвращения к реальности, тем рельефнее оттеняя для нас эти самые непонятности.

На сцене была уже не декорация барского сада, не иллюстрация места действия, которое могло бы стать ареной для самых разных событий, а образ этого действия, этих и только этих событий, сгущенная атмосфера чеховской пьесы, как ее чувствовал Мейерхольд. Не ощущалось интимности деревенского сада, близости дома, а лишь — глушь. Лучшее словесное выражение того, что пытался показать режиссер и что уловил рецензент, находим, пожалуй, в пьесе чеховского Треплева: «Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто…»

Дом в овраге — не архитектурная несуразность, не просчет незадачливого деревенского зодчего, а модель жизни героев, их миро- и самоощущения. Ведь и в рассказе Чехова «В овраге», который сразу приходит на память, овраг — не просто деталь природного ландшафта. Возможно, Мейерхольд вслед за самим Чеховым использовал его, чтобы вызвать в зрителе определенное настроение: ощущение нездешней пустоты, неуюта, неприкаянности. Какая уж теплота, какая интимность в усадьбе Серебрякова?

Недовольный критик упрямо искал иллюзии жизни, а Мейерхольд стремился совсем к иному. В его «Дяде Ване» принцип «как в жизни» не применим. Здесь театр, и все — «как в театре».

Особенно это проявилось в неожиданном решении четвертого акта. Построив вполне традиционную декорацию кабинета Войницкого, режиссер главную, ударную роль отвел не ей. Согласно ремарке Чехова комната разделена перегородкой надвое. Мейерхольд расположил по обеим сторонам две контрастных вставки — красную и белую[[548]](#endnote-549). Эти цветовые акценты не имели бытового оправдания в спектакле. Находившиеся в комнате их не видели. Они существовали вне конкретного места действия, апеллируя к сидящим в зале, к их ассоциациям, к их эстетическим переживаниям. Диалог цветовых акцентов приобрел самостоятельное значение как средство {157} выразительности. Режиссер играл на символике цветов, через их контрастность обнажая внутренний нерв происходящего. Жажда жизни и апатия, любовь и пошлость, страсть и смирение, горение и тление, желание и страх, наконец, Рок и бессилие перед ним — излюбленная тема символистов.

В дальнейшем Мейерхольд много будет работать с цветом. Если в знаменитой «Гедде Габлер» в театре Комиссаржевской он уже уверенно строит оформление на этом приеме, когда декорация, а главным образом цвет, — не быт, но состояние души героини, ее внутренний мир, то впервые он опробовал это в провинции.

Между тем, Н. М. не унимался: «Не могу согласиться с тем стуком, который должен был изображать шум экипажа в последнем действии; по-моему, для иллюзии вполне достаточно бубенчиков; так не стучит ни один экипаж в мире, тем более по деревенской грунтовой дороге»[[549]](#endnote-550).

Но в том-то и дело, что Мейерхольд не ставил своей целью «достижение иллюзии». Это был уже не экипаж на деревенской грунтовой дороге. Это уходили от героев спектакля былые надежды и вера в лучшее, это входила в их жизнь безысходная тоска. Деталь перерастала в образ, почти достигала символа. По существу, звуку в этом эпизоде отводилась та же роль, что свету в «Снеге».

Зароненные некогда Чеховым сомнения не покидали Мейерхольда, и в 1906 году он попытается обобщить свои мысли в статье «Натуралистический театр и театр настроения». Одну из основополагающих идей выразит словами Шопенгауэра: «Произведение искусства может влиять только посредством фантазии. Поэтому оно должно постоянно будить ее»[[550]](#endnote-551). Именно будить, а не «оставлять в бездействии», стараясь все показать наглядно. Будить фантазию — «необходимое условие эстетического действия, а также основной закон изящных искусств. Отсюда следует, что художественное произведение должно не все давать нашим чувствам, но как раз столько, чтобы направить фантазию на истинный путь, предоставив ей последнее слово»[[551]](#endnote-552). Доказывая, как «последователен и настойчив» был МХТ в «изгнании со сцены власти Тайны», Мейерхольд, в числе прочих, приводил в пример две версии «Чайки» — 1898 и 1905 годов: «Отъезд на лошадях с бубенцами (в финале третьего акта) в плане первой постановки лишь чувствовался за сценой и ярко рисовался в воображении зрителя, в плане же второй постановки зритель требует, чтобы видны были эти лошади с бубенцами, раз видна веранда, куда уходят отъезжающие люди[[552]](#endnote-553). Становится понятно, откуда взялся в его “Дяде Ване” так раздражавший критика шум за сценой. “Можно не досказать многого, — цитирует Мейерхольд Л. Н. Толстого, — зритель сам доскажет, а иногда вследствие этого в нем еще усилится иллюзия, {158} но сказать лишнее — все равно, что, толкнув, рассыпать составленную из кусочков статую или вынуть лампу из волшебного фонаря”»[[553]](#endnote-554).

«Дядя Ваня» — шаг к такому театру. На эксперимент Мейерхольда подвиг именно Чехов.

Тифлисские критики, кроме Н. М., приняли спектакль очень хорошо. «Новое обозрение» сообщало, что прошел он с одушевлением[[554]](#endnote-555), а рецензент «Тифлисского листка» писал: «Никогда тифлисцы не видели эту пьесу в гаком превосходном исполнении, в такой тщательной постановке, и, надо полагать, едва ли увидят скоро. Спектакль прошел на удивление стройно, настроение было создано и со сцены передавалось зрителям. Чем дальше развивалось действие пьесы, тем больше чувство щемящей тоски, пустоты окружающей действительности, жизни, полной разочарований и без надежд, охватывало зрителей»[[555]](#endnote-556).

Между тем, спектаклю в Тифлисе не повезло. Местная публика видела пьесу в исполнении уже седьмой труппы, так что, в отличие от многих других спектаклей, на этот билеты брали не с боя. «В самом деле, — иронизировал критик, — чего идти в театр, когда нет главной приманки — уверенности, что “все там будут”, — да и туалетов и бриллиантов показать некому»[[556]](#endnote-557).

## VIII. Тень Грозного…

Совсем иная атмосфера царила на представлениях «Смерти Иоанна Грозного». Спектакль неизменно собирал полный зал, а в первый раз прошел с аншлагом. Всего же трагедия А. К. Толстого выдержала восемь представлений. По свидетельству «Кавказа», постановка эта оказалась «не только редким, но, можно даже сказать, исключительным явлением в провинции. По крайней мере, — писал рецензент, — я смело утверждаю, что подобной постановки Тифлис еще не видел, да не в праве был и требовать. Такой громадный труд, такая колоссальная режиссерская работа вполне объяснимы в столицах, где выдающиеся пьесы идут сотни раз; но у нас, где одна только оперетка “Игрушка”, благодаря миловидности г‑жи Дальской, смогла дать двадцать с лишним сборов, они прямо-таки представляют из себя подвиг со стороны антрепризы — подвиг, за который банальные хлопки и вызовы являются слишком ничтожной наградой. Подобное ведение дела переходит за пределы добросовестного служения искусству, а становится уже просветительною деятельностью. <…> Последовательно, стройно, стильно и правдиво оживал перед зрителями настоящий исторический трактат»[[557]](#endnote-558). Отметив, что «декорации, обстановка, костюмы, грим, все мелочи и аксессуары были в полном смысле {159} этого слова безупречны», автор писал, что «если даже все это списано и заимствовано от московского “Художественного театра”, то заимствовано и списано так добросовестно и осмысленно, что подобную копию без натяжки можно признать самостоятельным творчеством».

Мейерхольд и здесь распределял даже незначительные роли между «крупными артистическими силами»[[558]](#endnote-559), что позволяло ему добиваться стройного ансамбля. Правда, ради этого многим артистам приходилось перегримировываться несколько раз, но это не только не бросалось в глаза, но даже совершенно не было заметно[[559]](#endnote-560). «Но как должен был работать г‑н Мейерхольд, чтобы достигнуть такого результата!» — восклицал рецензент «Кавказа»[[560]](#endnote-561). А «Тифлисский листок» сообщал, что театр «дрожал от вполне заслуженных артистами рукоплескании»[[561]](#endnote-562).

На всю жизнь запомнил эту «дрожь» никому не известный тогда тифлисский мальчишка, ставший через годы знаменитым поэтом. Рюрик Ивнев оставил нам редчайшее свидетельство зрителя тех лет о Грозном-Мейерхольде: «На моих глазах умирал царь, самый жестокий из всех русских царей, а я умирал от восторга. Это было в 1903 году (автор перепутал, дело было годом позже. — *Н. З*.), в Тифлисе. Мне едва исполнилось двенадцать лет, я следил за последними минутами жизни Ивана Грозного, который восстал из гроба как бы только для того, чтобы умереть еще раз на сцене переполненного театра “Артистического общества”.

Это был настоящий Иван Грозный, это была настоящая смерть, это было настоящее чудо.

Так казалось мне тогда.

А на самом деле я впервые увидел изумительного актера Всеволода Эмильевича Мейерхольда, перевоплотившегося в Ивана Грозного.

Я, конечно, не мог запомнить все детали игры Мейерхольда и оценить их “по-взрослому”, не говоря уже о том, что не смог бы не только тогда, но даже и теперь проанализировать его игру, как это делают опытные театральные критики, но, судя по тому, как ярко и выпукло запомнилась мне сцена смерти Ивана Грозного, становится очевидно, что игра Мейерхольда была потрясающей. Мне и сейчас кажется, что я видел его игру сегодня или вчера, а не семьдесят лет тому назад.

Мейерхольд в тот памятный для многих тифлисцев день максимально, если можно так выразиться, перевоплотился в царя Ивана со всеми его противоречивыми чувствами, горькой скорбью последних минут жизни, глубоким разочарованием в верности и преданности своего любимого царедворца Бориса, отчаянием от политических неудач, уязвленной гордыней и сознанием своего бессилия восстановить былое величие.

Сколько было злобного ехидства в его словах, обращенных к Борису Годунову:

{160} Ты видел чародеев?  
Каков их был ответ? Зачем молчишь ты?  
Что ж ты не говоришь?

Что ты так смотришь на меня?  
Как смеешь  
Ты так смотреть?

И когда на эти дышащие угрозой слова последовал ответ Годунова, своим ледяным спокойствием оттенявший неслыханную дерзость: “Кириллин день еще не миновал”, подтекстом которых была твердая уверенность в неминуемой смерти царя именно в этот день, до 12 часов ночи или в крайнем случае ровно в 12, Иван Грозный, потрясенный дерзким вызовом своего “верноподданного”, не мог вымолвить ни одного слова. Разгневанный, задыхающийся от возмущения царь роняет свой скипетр. Глаза его делаются страшными от бессилия, более страшными, чем в минуты неудержимого гнева. Еще несколько секунд невероятного напряжения, еще несколько конвульсий — и в мертвой тишине затаившего дыхание театра раздается последний вздох владыки, убитого не пулей, а словами. Царь Иван Грозный умирает.

Этой ролью Мейерхольд как бы перевернул страницу истории русского театра.

Трудно себе представить, что творилось в театре после окончания спектакля.

Театральный Тифлис, который не так легко поддавался воодушевлению, так как был издавна избалован частыми гастролями блестящих актеров, стоя аплодировал Мейерхольду. Я тогда не делал никаких выводов из этих оваций, так как сам был в полузабытьи от восторга, но теперь я делаю вывод, что изумительная игра Мейерхольда потрясла не только еще не оперившегося юнца, но и маститых критиков и искушенных в театральном искусстве зрителей»[[562]](#endnote-563).

Мейерхольд, подтверждает сказанное рецензент «Тифлисского листка», преодолел все трудности исполнения. «Перед зрителями Иоанн Грозный встал из могилы, встал живым, с изборожденным страстями лицом, гневным взором, жестоким характером. Игра была до иллюзии реальна, чему способствовали весьма удачный грим и богатая мимика. Внимание зрителей на протяжении 5 актов было сосредоточено на г‑не Мейерхольде. В этот вечер он был — великий артист. Такого Грозного тифлисская публика не видела и, пожалуй, не увидит, если не выступит в этой роли г‑н Мейерхольд»[[563]](#endnote-564).

Ноту скепсиса в общий хор восторгов после второго представления вносит «Новое обозрение». По мнению рецензента А., Мейерхольд {161} допустил в исполнении роли Грозного «одну психологическую неправильность. <…> Несомненно, царь Иоанн — натура очень впечатлительная, на все он реагирует особенно сильно, но он и человек громадной силы воли. <…> Потому все ужимки и движения всем телом, которые во время приступа гнева заставляет проделывать Грозного г‑н Мейерхольд, немного расхолаживают зрителя и отвлекают внимание от интересной фигуры, в общем создаваемой из роли царя этим прекрасным артистом». Тем не менее, автор рецензии порадовался за труппу и констатировал: «Наконец-то, лед равнодушия тифлисской публики сломлен»[[564]](#endnote-565).

Об этом же сообщал Ремизову и Зонов: «Дела со “Смертью Грозного” понравились, убытка много еще нет»[[565]](#endnote-566).

С этих пор роль Грозного стала для критиков своеобразным мерилом в оценке актерских удач или промахов Мейерхольда. Так, о Шейлоке в «Венецианском купце» Н. М. писал: «Он своего же Грозного (из “Смерти Иоанна Грозного”) местами разбавлял своим же клоуном Ландовским (из “Акробатов”)»[[566]](#endnote-567), а о роли Микаэля Крамера из одноименной пьесы Гауптмана — «конечно, преобладал Грозный. Тон был очень внушительный, но удручающе тяжелый, грим же превосходный»[[567]](#endnote-568).

## IX. Да здравствует Пьеро, или смех сквозь слезы

И все же самым большим успехом пользовалась не «Смерть Иоанна Грозного», чей триумф превзошел херсонский, не «гвоздь сезона» — «Враг народа», не семикратно повторенный «Сон в летнюю ночь», который в Тифлисе увидели впервые и где Мейерхольд, но отзывам критики, «отнесся к Шекспиру как истый служитель искусства, т. е. с полным уважением и почтительной нежностью, не пощадив для достойной постановки его поэтической сказки ни сил, ни энергии своего товарищества и проявив громадный труд, тонкий вкус и недюжинную режиссерскую фантазию»[[568]](#endnote-569).

Самым большим успехом в Тифлисе пользовалась комедия Ф. фон Шентана «Акробаты», выдержавшая десять представлений.

Что, казалось бы, тут странного? Комедии, вожделенной комедии, безусловно, должна была быть отдана пальма первенства. Автор упоминавшегося фельетона «Ибсен и тифлисцы» причислил «Акробатов» к тем «комедиям с музыкой, пением и танцами», любовь публики к которым заставляла, по его мнению, Мейерхольда понижать уровень репертуара.

Но вот что примечательно. В Тифлисе, помимо «Акробатов», Товарищество новой драмы показало и другие комедии: «Долли» Г. Кристиернсона, «За кулисами» Ж. Леметра, «Педагоги» («Воспитатель Флаксман») О. Эрнста, «Наследный принц» Ф. Мейер-Ферстера и т. д. И ни одна из них — ни одна! — не прошла более двух-трех раз. По свидетельству газет, поставлены они были зачастую наспех, вяло. Почему?

{162} Ответ находим у Певцова, который вспоминал, что в Тифлисе Мейерхольду удалось, наконец, добиться «некоторой художественной ценности»[[569]](#endnote-570). Но, чтобы иметь возможность сделать что-то истинно художественное и значительное, приходилось идти на компромиссы, ставить всякий «хлам для куска хлеба». Вот к таким компромиссам и относились, должно быть, названные комедии. Они самим своим жанром привлекали публику, два‑три сбора были обеспечены, а Мейерхольд мог сосредоточиться на чем-то более серьезном.

Другое дело — «Акробаты».

Начать с того, что еще в 1903 году Мейерхольд нашел время и вместе с Будкевич перевел эту немецкую пьесу на русский язык. Тогда же он впервые поставил ее в Херсоне. Очень похвалив Мунт в роли Лилли, А. Н‑н утверждал, что «громкий успех артистки разделил вполне достойно г‑н Мейерхольд в роли старика Ландовского с присущим ему талантом и художественным вкусом. Г. Мейерхольд тонко обрисовал все типичные стороны старого циркового артиста, не сознающего заката своей славы и вместе с тем глубоко любящего свою дочь. Техническая сторона роли проведена блестяще»[[570]](#endnote-571).

Мейерхольда беспокоила судьба пьесы. В январе 1903 года он послал И. И. Найденовой (Мальской) цензурованный экземпляр своего перевода, подробные планировки и рецензию А. Н‑н, предложив ей поставить «Акробатов»[[571]](#endnote-572). 9 мая 1903 года симферопольская газета «Крым» сообщила о бенефисе «любимицы симферопольской публики» Мальской: «Пойдет новая пьеса “Акробаты”, в роли Лилли выступит г‑жа Мальская. Пьеса ставится в присутствии автора г‑на Мейерхольда»[[572]](#endnote-573).

За три дня до этого «Акробаты» прошли в Севастополе. Рецензент писал: «Нужно отдать справедливость игре г‑на Мейерхольда в роли старого, пережившего уже свою славу циркового артиста. <…> Артист прекрасно совладал со своей ролью и создал живой и цельный тип жалкого, смешного, но в то же время и привлекающего к себе общие симпатии старика»[[573]](#endnote-574). До этого игру Мейерхольда оценили и в Николаеве, хотя здешнего рецензента Рудина «поражало, что могло заставить г‑на Мейерхольда и г‑жу Будкевич перевести эту бесцветную пьесу»[[574]](#endnote-575).

В Тифлисе «Акробаты» также были поставлены с необычайной тщательностью, не свойственной проходным комедиям. Критики называли этот вечер одним из самых удачных по выбору пьесы и по исполнению: «Артисты играли с редким ансамблем, с чисто французским entrain[[575]](#footnote-2)»[[576]](#endnote-576).

Так что же, в самом деле, заставило Мейерхольда работать столь вдохновенно и серьезно над этой комедией из закулисной жизни цирка?

{163} Оставим ненадолго Тифлис 1904 года и перенесемся почти на два десятилетия вперед, в начало двадцатых, когда в театральный лексикон прочно вошел термин «биомеханика». Разработанный Мейерхольдом новый метод предполагал виртуозное владение актера собственным телом. Предельная пластическая выразительность порождала выразительность внутреннюю, психологическую. Мейерхольд опирался на традиции циркового искусства, которое увлекало его давно.

А незадолго до того, в 1917 году в газете «Эхо цирка» и в 1919 году в журнале «Вестник театра» были опубликованы две статьи — «Да здравствует жонглер!» и «Возрождение цирка», — принадлежавшие перу Мейерхольда. Автор писал о необходимости создания «своеобразной художественно-акробатической гимназии». Программа школы, полагал он, «должна быть построена так, чтобы воспитанник ее мог, кончая курс, выйти в свет юношей здоровым, гибким, ловким, сильным, пылким, готовым выбрать мастерство по призванию или для работы в цирке, или в театре трагедии, комедии, драмы»[[577]](#endnote-577).

Мейерхольд давно вынашивал идею биомеханики, теоретически разрабатывал ее уже в студии на Бородинской в годы Первой мировой войны. Но, возможно, первые искры интереса вспыхнули еще в середине 1900‑х гг. Безусловно, в это время о биомеханике как таковой и речи еще быть не могло. Но долгий путь всегда начинается с первого шага. Возможно, этот путь начался именно тогда.

Вот что писали тифлисские газеты об «Акробатах»: «Последний акт обставлен так, как нельзя даже требовать от настоящего цирка. Артисты Товарищества г‑на Мейерхольда преображаются в форменных клоунов, жонглеров, наездников, наездниц, акробатов, шталмейстеров и т. д., а под конец появляется даже такой атлет, какому смело мог бы позавидовать сам Аким Никитин, столь удачно эксплуатирующий пристрастие нашей публики к борьбе»[[578]](#endnote-578).

Этим — возможностью зрелищного циркового аттракциона на сцене — и привлекла Мейерхольда пьеса. Мысли о совершенно новой актерской школе, основанной на абсолютной физической подготовке, пластической выразительности, тренинге, вероятно, посещали его уже тогда. Во всяком случае, уже тогда он требовал такого тренинга и такого entrain от своих актеров. Только так можно было добиться той «поразительной жизненности», «эффектности» и «реальности» закулисных эпизодов, о которых в один голос говорили херсонские, николаевские, севастопольские и тифлисские критики.

Однако успех спектакля не был бы столь велик, если бы дело заключалось лишь в найденной режиссером яркой сценической форме.

{164} Критики с удивлением отмечали, что в этом спектакли «все роли как будто комические, а между тем у зрителей все время сердце сжато и не раз глаза застилает слеза»[[579]](#endnote-579).

Мейерхольд, видимо, сумел реализовать одно из положений, выдвинутых им в письме-манифесте на страницах херсонского «Юга». Он мечтал создать театр, где «даже в смехе человеческой комедии слышны слезы». Приходя в который раз на этот спектакль, зритель смеялся, и смех отдавался сердечной болью. Рассказывая историю постаревшего циркового Пьеро — клоуна Ландовского, Мейерхольд открывал новую тему в своем творчестве.

Восемь лет спустя в статье «Балаган» он напишет: «Только что проскользнул по сцене длинноногий бледный Пьеро, только что зритель угадал в этих движениях вечную трагедию молча страдающего человечества, и вслед этому видению уже мчится бодрая арлекинада, трагическое сменяется комическим, резкая сатира выступает на место сентиментальной песенки»[[580]](#endnote-580).

Это как будто о том давнем спектакле сказано. И хотя после него были другие — знаменитые — Пьеро, был блоковский «Балаганчик», герой «Акробатов» все же первый. В нем первом Мейерхольд увидел сам и сумел донести до зрителя через смех «трагедию молча страдающего человечества».

Критики, впрочем, уверяли, что успех спектаклю принесли сам Мейерхольд в роли Ландовского, а главное — неподражаемая, обожаемая и непревзойденная Екатерина Мунт-Лилли.

Именно так, исключительно в превосходных степенях, стали отзываться о Мунт уже после первых спектаклей труппы. И критика и публика признали ее единственной и неоспоримой примадонной Товарищества новой драмы. В эти годы с Мейерхольдом работали многие актеры, ставшие впоследствии известными и даже знаменитыми: А. И. Канин, Н. Ф. Костромской, Ф. К. Лазарев, блоковская «снежная маска» Наталия Волохова. И конечно — Илларион Певцов (должно быть, он и передал особое отношение к Мейерхольду своему ученику, всю жизнь боготворившему учителя Борису Андреевичу Бабочкину. Много лет назад несколько таинственных фраз, брошенных в случайном разговоре Бабочкиным, сделали из московской школьницы фанатку Мейерхольда. Результат того давнего разговора за чаем — эта книга. Бывают странные сближенья…).

О ком-то из первых мейерхольдовцев написаны книги, кто-то оставил воспоминания. О Мунт нет почти ничего. Право же, она достойна лирического отступления.

## **{****165}** X. «Маленькая актриса» Екатерина Мунт

В феврале 1892 года в «Пензенских губернских ведомостях» появилась рецензия на любительский спектакль «Горе от ума»[[581]](#endnote-581). «Грациозно была исполнена роль Лизы» — с этих пяти слов начался разговор об исполнителях и актерская судьба Катеньки Мунт.

Софью в том спектакле играла старшая сестра нашей героини — Ольга; Чацкого и Репетилова — братья Федор и Карл Мейергольды. Последний исполнял также обязанности помощника режиссера.

Их жизни сложатся по-разному. Федор покончит с собой. Карл Мейергольд превратится во Всеволода Эмильевича Мейерхольда, Ольга станет его женой. А ее младшая сестра решит посвятить себя сцене.

В 1895‑м Екатерина Мунт приехала в Москву держать экзамен на Императорские драматические курсы при Малом театре. Но вскоре Мейерхольд (тогда студент юридического факультета Московского университета) написал невесте в Пензу: «Накануне самою экзамена Садовского, которому о ней было говорено и который обещал быть снисходительным, от экзамена и от преподавания в школе устранили; следовательно, пришлось всецело посвятить себя в зависимость от судьбы, так как при приеме 14 из 30 (причем предпочтение переходящим из балета) рассчитывать на подмогу со стороны таланта (извольте-ка его проявить в одном стихотворении, которого не дадут даже докончить) невозможно. Екатерине Михайловне — была не судьба»[[582]](#endnote-582).

Тогда Мунт решила поступать в музыкально-драматическое училище Московского Филармонического общества. 9 сентября 1895 года испытания прошли успешно, и она, как О. Л. Книппер, М. Г. Савицкая и др., стала ученицей Вл. И. Немировича-Данченко. Год спустя, оставив университет, к ним присоединился и Мейерхольд.

Владимир Иванович отличал Мунт. 2 марта 1896 года на сцене Императорского Малого театра проходил экзаменационный спектакль его выпускного класса. Обычно в таких спектаклях он занимал и начинающих. Первокурснице Екатерине Мунт Немирович доверил маленькую, но все же роль — пажа в «Зимней сказке» Шекспира, тогда как Ольгу Книппер выпустил пока только в массовке. А в декабре 1897 года, рассказывая в письме Н. Н. Литовцевой о том, «что делается в школе», уже вполне определенно утверждал: «Выделяются из оканчивающих Книппер, Мейерхольд, Мунт»[[583]](#endnote-583).

Прошло два года, и в 1898 году они держали выпускные экзамены. Мунт — Сюзанна де Вильер в комедии Э. Пальерона «В царстве скуки» и Мариетта в водевиле Л. Яковлева «Женское любопытство». «Г‑жа Мунт, — читаем в отчете “Новостей дня”, — очень грациозно, музыкально {166} и с большим вкусом пела свои песенки и куплеты и некоторые из них должна была биссировать»[[584]](#endnote-584).

Ее тут же пригласили на летние гастроли по провинции в труппу, где первые роли исполняла Гликерия Федотова. «Перед нами, — заключил один из рецензентов, — безусловно, задатки недюжинного дарования, обещающие в будущем очень многое; все исполнение г‑жей Мунт далеко не легкой роли Лизаньки (“Цепи” А. И. Сумбатова. — *Н. З*.) от начала до конца было прекрасно, мы имеем дело с артисткой с темпераментом, очевидно, очень и очень добросовестно относящейся к своему делу»[[585]](#endnote-585).

Мунт закончила училище с серебряной медалью. В выпускной характеристике Немирович-Данченко так оценил свою ученицу: «Не обладая выдающимися внешними данными или особенно ярким темпераментом, умеет грациозной и осмысленной игрой покрыть эти недостатки. Отличная дикция и изящный тон. Амплуа комической ingenue удается лучше, чем драматической, а как водевильная актриса — прямо из редких, особливо если принять во внимание, что прелестно передает куплеты»[[586]](#endnote-586).

Но высшей похвалой стало приглашение в Художественно-общедоступный театр, который вот‑вот должен был открыться. «Одно из первых моих правил, — уверял Немирович, — никого ни у кого не сманивать!»[[587]](#endnote-587) Тем не менее, для Мунт, получившей ангажемент у Е. В. Любова, он сделал исключение, предупредив: «Если Вам будет у Любова плохо, приезжайте ко мне, и будете желанной»[[588]](#endnote-588).

Однако уже в январе 1899 года Немирович признавался: «Мунт не сыграла еще ни одной заметной роли, если не считать двух раз в клубе — старых ролей — и все время на выходах»[[589]](#endnote-589).

Мунт не повезло дважды. По своим актерским данным она могла претендовать на те же роли, что и М. П. Лилина. Стоит ли объяснять, что это не сулило ничего, кроме положения вечной дублерши. Характерен случай со «Снегурочкой». Книппер 30 сентября 1900 года писала Чехову: «Сыграла два раза Леля в Снегурке. <…> За Леля хвалят. У меня из-за этой роли были мелкие неприятности с дирекцией. Играла я с Мунт (Снегуркой) на 2‑м спектакле, а на первом Лилина с Андреевой, и наш состав все в один голос признали лучшим, и удивлялись, почему не мы играли на открытии. Ну, об этом история умалчивает»[[590]](#endnote-590).

В Москве было тогда четыре Снегурочки: две — в Художественном театре и две — в Малом. Материалы прессы действительно убеждают в том, что восхищенные критики безоговорочно признали Мунт победительницей в этом невольном соревновании. Горький подарил ей сборник своих рассказов с надписью: «Екатерине Михайловне Мунт — воистину сказочно прекрасной Снегурочке». И, тем не менее, в театре, понятно, она оставалась в тени.

{167} Так случилось и с Наташей в «Трех сестрах». Мунт играла только тогда, когда Лилина болела или почему-либо отказывалась выйти на сцену. Книппер 10 марта 1902 года сообщала Чехову: «Сегодня был отчаянный спектакль. Театр больше чем на половину пустой… играла первый раз Лилина и среди 2‑го акта уверяет, что не может кончить. Стало ей плохо. Послали гонцов за Мунт. Паника, волнение. Пришла Мунт, надерзила Влад. Ивановичу, тот был в состоянии ударить ее, так из себя вышел. Затем обе Наташи ревели, и Лилиной после слез стало лучше, и она кончила пьесу…»[[591]](#endnote-591)

В довершение всего, при реорганизации МХТ в 1902 году, Мунт в число пайщиков не включили. Книппер писала тогда Чехову: «Происходила баллотировка сомнительных членов труппы. Неприятно это было»[[592]](#endnote-592).

Так из «желанной» она превратилась в «сомнительную».

А потом был Херсон. И вот теперь — Тифлис.

Немирович нисколько не грешил против истины, утверждая некогда, будто его выпускница не обладает выдающимися внешними данными. Ее и правда не назовешь красавицей: почти квадратное, тяжеловатое лицо, крупный нос… Но это, очевидно, как раз тот самый случай, когда «объективные данные» ровным счетом ни о чем не говорят. Она умела быть прелестной. «У г‑жи Мунт, — свидетельствовал один из критиков, — очень выразительны лицо и глаза, и всякая смена впечатлений отражается в них с удивительной ясностью»[[593]](#endnote-593).

«Ясность», «свежесть», «простота», «искренность», «задушевность». Рецензенты точно соревновались в подборе достойных ее эпитетов. А кто-то их критиков назвал игру Мунт «лучистой».

«Кавказ» уверял, что «в сценической технике г‑жа Мунт легко преодолевает такие трудности, какие доступны только редким избранным»[[594]](#endnote-594). Однако о том, какова же была ее техника, в лучшем случае можно было узнать следующее: «Особенно подавляющее впечатление произвела заключительная картина последнего акта (речь идет о “Дяде Ване”. — *Н. З*.). “Мы еще отдохнем, дядя!” — говорила г‑жа Мунт (Соня) с таким вдохновенным взором и пылающим лучами надежды лицом и таким упавшим, полным безысходной тоски голосом, что ясна была полная безнадежность ее веры в лучшее будущее. Понимал это и дядя Ваня, и публика. Говорить о достоинствах игры г‑жи Мунт не приходится: она была выше всяких похвал, выше сравнений»[[595]](#endnote-595).

Хотя описаний конкретных сценических приемов в рецензиях почти нет, в общем хоре восторгов можно все же уловить некий мотив, позволяющий как бы «увидеть» актрису на сцене. Приведем три высказывания разных критиков.

{168} О «Дяде Ване»: «В роли Сони г‑же Мунт пришлось конкурировать с такими силами, как г‑жи Пасхалова и Комиссаржевская. Соня-Пасхалова и Соня-Комиссаржевская — крупные, своеобразные величины, каждая в своем роде — оригинальный художественный образ. Г‑жа Мунт была просто Соней»[[596]](#endnote-596).

О «Победе» Трахтенберга: «В роли Александры г‑жа Мунт была не актрисой, исполняющей роль, но только Александрой, способной увлекаться и притом расплачиваться за свои увлечения страшными, тяжелыми страданиями»[[597]](#endnote-597).

О «Норе»: «В исполнении г‑жи Мунт я в первый раз увидел Нору без фокусов, чистую, как кристалл»[[598]](#endnote-598).

Все ее такие разные роли (в провинции она выходила на сцену почти ежевечерне, что называется, несла репертуар) объединяло нечто общее, то, что рецензенты любили называть «жизненностью».

Кстати, о «Норе». Критики единодушно считали, что роль эта вовсе не подходила актерской индивидуальности Мунт. Кроме того, пьеса Ибсена, по их мнению, была скучна и безжизненна, а ее теоретичность создавала для исполнителей большие затруднения[[599]](#endnote-599). «Но все же г‑жа Мунт облекла идею плотью, одухотворила ее дыханием жизни»[[600]](#endnote-600). При этом «г‑же Мунт только удивляешься: куда деваются каждый раз все сыгранные ею роли… ее в каждом спектакле точно видишь в первый раз»[[601]](#endnote-601).

В 1905 году Мунт в числе группы мейерхольдовских актеров вошла в состав Студии на Поварской. После первого просмотра работы Студии Станиславский взахлеб писал Лилиной: «Начали со “Шлюка и Яу” — свежо, молодо, неопытно, оригинально и мило… “Смерть Тентажиля” — фурор. Это так красиво, ново, сенсационно!»[[602]](#endnote-602) А в другом письме уверял: «Главное же в том, что вчера стало ясно: “есть труппа”, или, вернее, хороший материал для нее»[[603]](#endnote-603).

В «Смерти Тентажиля» Метерлинка Екатерина Мунт играла Тентажиля. Актриса, очевидно, и в самом деле была «хорошим материалом», ей — одной из немногих — удалось овладеть новой манерой игры, тут же, на глазах создаваемой Мейерхольдом. Кто знает, возможно, имя Екатерины Михайловны Мунт было бы сегодня известно и почитаемо, сложись все иначе. О том, чего испугался тогда Станиславский, спорят еще и в наши дни, но только Студия, ставшая заметной вехой в истории театра, для публики так и не открылась.

Вслед за Мейерхольдом Мунт опять уехала в провинцию. Но через несколько месяцев Мейерхольд примет приглашение Комиссаржевской и в 1906 году приведет первую актрису своей труппы в театр, принадлежавший первой актрисе России.

Петербург начата века. Офицерская улица…

{169} Здания давно уже нет. И все же мы войдем туда. Войдем и увидим легендарный театр Комиссаржевской глазами Михаила Кузмина:

Переходы, коридоры, уборные,  
Лестница витая, полутемная;  
Разговоры, споры упорные,  
На дверях занавески нескромные.  
Пахнет пылью, скипидаром, белилами,  
Издали доносятся овации,  
Балкончик с шаткими перилами,  
Чтоб смотреть на полу декорации.  
Долгие часы ожидания,  
Болтовня с маленькими актрисами,  
По уборным, по фойе блуждание,  
То в мастерской, то за кулисами…

«Маленькие актрисы» — Екатерина Мунт, Наталия Волохова, Валентина Веригина.

По уборным и фойе театра на Офицерской «блуждал» тогда весь серебряный Петербург. На сцене же вершилось чудо.

Мунт играла во всех лучших спектаклях Мейерхольда той поры. Роли небольшие и как будто не столь уж важные, но вот что, например, вспоминала Веригина о «Сестре Беатрисе» Метерлинка: «Прочитав пьесу, я подумала, что необходимо вычеркнуть слова Алетты, обращенные к мнимой Беатрисе: “Отчего у ваг в руках лучи света?”. Кто в это поверит? Не вызовет ли такая фраза смех? Но когда маленькая Алетта-Мунт говорила мадонне-Комиссаржевской: “А почему у вас в глазах светят звезды?” — никто не сомневался, что так оно и есть. Все ощущали и лучи света в руках мадонны»[[604]](#endnote-604). А это — об игре Мунт в «Жизни Человека» Леонида Андреева: «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»[[605]](#endnote-605).

В «Балаганчике» Мунт вышла на сцену в первой паре влюбленных (вместе с 22‑летним Александром Таировым), а значит, и к ней относились известные слова Блока: «Идеальной постановкой маленькой феерии “Балаганчика” я обязан В. Э. Мейерхольду, его труппе, М. А. Кузмину и Н. Н. Сапунову»[[606]](#endnote-606). В день премьеры поэт появился в уборной «маленьких актрис» и преподнес им цветы: Волоховой — белые, Веригиной — красные, Мунт — розовые.

Потом был знаменитый «Вечер бумажных дам». Он остался в романе Кузмина «Картонный домик» и в блоковских стихах, ведь именно тогда {170} лиловая маска — Наталия Волохова покорила сердце поэта. А образ желтой маски сохранила для нас все та же Валентина Веригина: «Мунт с излучистым ртом, в желтом наряде, как диковинный цветок, скользящая неслышно по комнате»[[607]](#endnote-607).

Петербургская богемная жизнь, однако, вскоре закончилась. Комиссаржевская порвала с Мейерхольдом, и его актеры разбрелись кто куда.

С 1907 года Екатерина Мунт — вновь провинциальная актриса. Харьков, Казань, Ростов, Ташкент, Баку, Екатеринослав, Полтава, Одесса, Пенза, Екатеринодар, Новороссийск… Ее знали и везде принимали охотно.

Осенью 1914 года в Петрограде появились объявления о занятиях студии В. Э. Мейерхольда (вошедшей в историю с именем Студии на Бородинской). В числе педагогов значились К. А. Вогак, М. Ф. Гнесин, Е. М. Голубева, В. Э. Мейерхольд и В. Н. Соловьев. Е. М. Голубева, единственная женщина в этой солидной мужской компании, — не кто иная, как Екатерина Михайловна Мунт (жена актера А. А. Голубева, она иногда называлась его фамилией). Работы в театре в то время не было.

Одна из бывших учениц студии А. В. Смирнова-Искандер вспоминала: «У Екатерины Михайловны была хорошая дикция, и она прекрасно владела чистой русской речью. Нам, своим ученикам, она привила любовь к звучащему слову. <…> Когда она читала сама или поправляла нас, это служило прекрасным примером. <…> Она придавала большое значение мелодии и ритму речи. В выборе литературного материала Екатерина Михайловна нас не ограничивала, тексты, над которыми мы работали, не были трафаретными, как обычно в театральных школах. <…> Веселая, обаятельная, Екатерина Михайловна умела нас увлечь и очень много нам давала»[[608]](#endnote-608).

Педагогика оказалась для Мунт вторым призванием. После революции, работая в ленинградском ТЮЗе, она станет преподавателем в студии при театре, по общему признанию — прекрасным преподавателем.

В 1916 году будет «Чайка» в Суворинском театре. В последний раз она выйдет на сцену в роли Нины в 1917 году.

В 1920 году она работала в Народном доме в Петрограде, где удачно выступала в мольеровском репертуаре.

В 1922 году Екатерина Мунт одной из первых пришла в труппу только что организованного ТЮЗа. Спустя 10 лет ей присвоили звание Заслуженной артистки РСФСР. А еще через 6 лет, 1 июня 1938 года, она отмечала юбилей — 40 лет артистической деятельности.

В тот вечер давали «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого в постановке Бориса Зона. Анна Павловна Звездинцева — Екатерина Мунт. Леонид Федорович Звездинцев — Николай Черкасов.

Юбиляршу поздравили старики Московского Художественного театра. Пришли телеграммы от Качалова и Литовцевой, от Лилиной, от Лужского. {171} В последней говорилось: «Владимир Иванович просит немедленно доставить лично Екатерине Михайловне Мунт следующую телеграмму: Сердечно поздравляю прекрасную актрису, именем которой позволяю себе гордиться как ее первый учитель. Немирович-Данченко»[[609]](#endnote-609).

В 1948‑м отмечали ее полувековой юбилей в театре. Он стал прощальным. Шесть лет спустя, в 1954 году, Екатерина Мунт умерла в ленинградском Доме ветеранов сцены, что на Малой Невке.

## XI. … Вы сильны одиночеством

В Тифлисе Мейерхольд много играл. В этом сезоне на его счету около сорока ролей. Среди лучших — чеховские: Тузенбах, Треплев, Астров, Петя Трофимов; Иоанн Грозный, клоун Ландовский, принц Аррагонский в «Венецианском купце», Барон в горьковском «На дне», Петер Штокман, Баренд, Яу, Иоганнес Фокерат…

Единодушный восторг в зрительном зале вызвал его профессор Крамптон. Как и в случае с Грозным, рецензент «Тифлисского листка» воскликнул: «В этот вечер он был великий артист». Мейерхольда «положительно нельзя было узнать: он вдохнул жизнь в созданную Гауптманом фигуру, нарисовал Крамптона такими сочными и яркими красками, так тонко оттеняя даже самые незначительные черты в его характере, что нельзя было им не любоваться. Г‑н Мейерхольд приводил зрителей своей художественной игрой, удивительно глубоким пониманием типа в восторженное состояние»[[610]](#endnote-610). «Кавказ» разъяснял: «Это была не сценическая передача, а полное перевоплощение. Все жесты, интонации, тонкие детали не носили на себе отпечатка продуманной игры, а исходили непосредственно от того живого Крамптона, в которого превратился г‑н Мейерхольд»[[611]](#endnote-611). И снова, как это часто бывало, критическую ноту внесла рецензия «Нового обозрения»: «Г‑н Мейерхольд, очевидно, хорошо поработал над этим материалом; у него Крамптон действительно вышел ходячим комком нервов; некоторые отдельные штрихи бесподобны по своей тонкости и правдивости; но общему исполнению недоставало одной черточки — не было теплоты. <…> В некоторых местах зритель должен быть растроган, а сделать это г‑ну Мейерхольду не удалось»[[612]](#endnote-612).

В целом Мейерхольду, очевидно, не удалось изжить эту так часто мешавшую его актерской карьере излишнюю нервность. Так, Иванову он придал «окраску современной западноевропейской изломанности, не было русской апатии, русской тягучей скорби, да и нервозность Иванова у г‑на Мейерхольда как-то отзывалась ибсеновскими “Призраками”»[[613]](#endnote-613). Вот и в «Дикой утке» Ибсена он «вместо того, чтобы смягчить очень {172} меткую характеристику отрицательных сторон Яльмара, подчеркивает авторскую характеристику, для чего он все время берет излишне яркие краски со своей артистической палитры»[[614]](#endnote-614).

В течение сезона состоялось два гала Мейерхольда. Первый раз, 28 января 1905 года, давали драму А. И. Косоротова «Весенний поток». Роль Сергея Хмарина он, по отзывам газет, играл превосходно[[615]](#endnote-615), но публики в театре собралось мало. Произошло это, как уверял критик, «из-за отсутствия у самого г‑на Мейерхольда административных способностей, а в труппе его — способного администратора»[[616]](#endnote-616). Зрителей попросту не оповестили о предстоящем гала.

Вторым гала Мейерхольда 19 февраля 1905 года шла комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума». В этот вечер в театре царила молодежь, сопровождавшая все действие восторженными криками и овациями. «Чацкий был нашим любимым героем, — вспоминал Краснянский, — ему хотелось подражать, следовать за ним, защищать его. <…> В финале третьего акта мы устраивали овацию и требовали, чтобы Чацкий повторил свой знаменитый монолог “Французик из Бордо”»[[617]](#endnote-617). В этот вечер на сцену тоже летели цветы, венки, бенефицианту подносили подарки. Однако единственный рецензент, опубликовавший отзыв на этот спектакль, считал роль Чацкого одной из самых слабых у Мейерхольда: «Помимо того, что он по характеру своего дарования не обладает на сцене ни обаянием молодости, ни задором юношеского пыла, что необходимо для роли Чацкого, но он еще вдобавок путался и сбивался в тексте»[[618]](#endnote-618).

В концу сезона критики чаще стали подмечать поверхностность и даже небрежность в его игре. Но даже Н. М. в «Кавказе» оправдывал его: «Г‑н Мейерхольд настолько вдумчивый и умный актер, что подобное явление я могу объяснить только крайним его переутомлением»[[619]](#endnote-619).

Завершался сезон, очень утомивший Мейерхольда. Чуть позже, в апреле, он даже написал об этом Станиславскому, но тон его письма скорее бодрый: «Ну, и устал же я!! Ой‑ой‑ой!», и тут же: «Моя idée fixe. Благодарный за все, что дал мне Художественный театр, хочу отдать ему все свои силы!!! Дайте мне только чуть-чуть отдохнуть»[[620]](#endnote-620). К этому времени Мейерхольд уже получил предложение от Станиславского заняться организацией студии в Москве.

27 февраля Товарищество новой драмы закрывало тифлисский сезон. Давали «Три сестры». Все газеты поместили восторженные отзывы. Писали, что исполнена пьеса была на прощание еще лучше, чем в первый день гастролей, что этот вечер стал сплошной овацией всей труппе во главе с самим Мейерхольдом, что артисты играли безукоризненно и т. п.[[621]](#endnote-621) Мейерхольду вручили адреса от учащейся молодежи и от публики. Последний, по свидетельству «Тифлисского листка», был усыпан массой подписей, {173} вложен «в хорошую кожаную папку с серебряной дощечкой на ней, на которой было вырезано: “Товариществу Новой драмы, Вс. Э. Мейерхольду от публики Тифлиса. 27 февраля 1905 г.”»[[622]](#endnote-622). Здесь же приведен и текст адреса, подводящий своеобразный итог сезона:

«Вы победили нас. Вы сумели разбить лед сомнения, лед недоверия. Когда вы явились к нам, мы не знали вас. Ваши имена были пустым звуком. И мы недоверчиво спрашивали друг друга: “Что это за Товарищество новой драмы? Какие новые пути старается оно нам открыть?” Вы победили. Трудной, упорной борьбой, целым рядом художественных побед вы доказали нам, что путь, намеченный вами, — верный путь, искусство, которому вы служите, — истинное искусство! У вас были враги, у вас они есть и теперь. Но даже и враги ваши протестуют против того, что вы играете, но не против того, как вы играете. Протестуют против репертуара, но не исполнения. Вы победили! Вы покорили нас дружным натиском стройного ансамбля, упорными атаками пьес нового репертуара. Ибсен, Гауптман, Зудерман, Чехов. Ряд славных имен, ряд чутких толкователей движений человеческой души. Вы идею облекли в плоть и кровь, заставили нас задуматься над вопросами жизни. Вы воскресили старого Шекспира, с подмостков сцены дали мрачную картину древней Руси, перенесли нас в сказочный мир берендеев… “Силен тот, кто стоит одиноко”, — говорит доктор Штокман. И вы сильны своим одиночеством. И одиночеством своим вы победили. Когда вы пришли к нам, мы не знали вас. Теперь имя каждого из вас воскрешает в нашей памяти целый ряд художественных образов. Победителей не судят! И не судить мы вас хотим. А сказать вам: “Спасибо”. Спасибо от чистого сердца за то наслаждение, которое вы доставляли нам пять месяцев. И теперь, расставаясь с вами, нам хочется верить, что мы расстаемся не навсегда. Хочется думать, что пройдет год, и снова замелькают на афишах знакомые имена, снова раздастся призывный звук гонга, мягко раздвинется занавес и проповедь нового искусства зазвучит для нас снова с этих подмостков. Итак, не прощайте, нет, а до свидания, до свидания. Не правда ли, до скорого свидания?»[[623]](#endnote-623)

## XII. Я осязаю их очертанья…

Свидания с Товариществом новой драмы ждали и в Николаеве. Здешние театралы снова отправили Мейерхольду прочувствованный адрес с приглашением, за что тот благодарил их на страницах «Южной России» в день открытия весенних гастролей 27 марта 1905 года[[624]](#endnote-624).

А за два дня до этого газета оповестила читателей о том, что, «как и всегда, г‑н Мейерхольд явился во всеоружии идейного репертуара»[[625]](#endnote-625).

К этому времени Мейерхольд чувствовал себя уже достаточно уверенно. И потому, вероятно, не воспринимал так болезненно, как раньше, {174} известные компромиссы. Нет, он не засорял афишу, но и палку не перегибал. В Николаеве рядом с Чеховым, Горьким, новой драмой мирно уживались комедии и водевили Кристиернсона и Мирбо, рядом с А. К. Толстым — Трахтенберг. По утверждению местного рецензента, Товарищество новой драмы «одинаково и искренне плачет и заразительно смеется»[[626]](#endnote-626).

Между тем, как свидетельствует пресса, лучше всего принимали в Николаеве «Нору» и «Доктора Штокмана», «Одиноких», «Последние маски», «Гибель Содома».

Успех у публики (заметим: у публики, а не у критики) имело и «Золотое руно» Пшибышевского.

В свое время в тифлисском «Кавказе» Н. М. уделил этой постановке две‑три строчки: «Большая часть пьесы проходит при абсолютной темноте на сцене. Неизвестно для чего появляется какой-то незнакомец в черном, не то символ, не то призрак, и т. п.»[[627]](#endnote-627). Очевидно, Мейерхольд продолжал колдовать со светом, но о его находках или потерях на этом пути остается гадать. Никакой ясности не было и в отзыве корреспондента «Театра и искусства». Но, в противовес Н. М., он высоко оценил постановку, сообщив, что «Золотое руно» идет «с большим настроем» и что виденная им ранее, во время гастролей В. Ф. Комиссаржевской, пьеса вызывала лишь недоумение, особенно сцена появления неизвестного. «У г‑на Мейерхольда эта сцена, наоборот, дает самое жуткое впечатление»[[628]](#endnote-628).

Николаевский рецензент Я. К‑н утверждал, что Мейерхольд, Костромской и Певцов внесли много нервов и драматизма в исполнение ролей Рембовского, Рушица и Лонского. «Сцена объяснения последнего акта между Рембовским и Лонским и заключительная сцена того же акта Рембовского с Инкой [Мунт] наэлектризовали публику. <…> Mise en scène и обстановка выше всяких похвал»[[629]](#endnote-629). В отличие от Н. М., Я. К‑н не задавался вопросом «для чего?». Напротив, он уверял, что в мейерхольдовской постановке «все просто, понятно, естественно»[[630]](#endnote-630).

Восхищало николаевского критика мастерство постановщика в борьбе с недостатками пьес. Так, после представления сцен В. О. Трахтенберга «Сегодня», заявив, что «Мейерхольд творит чудеса в смысле ансамбля», он далее пишет: «Как на образчик “мимического ансамбля”, укажу на сцену 3 акта. Сама по себе эта сцена достаточно тяжеловесна, так как все время ведется одним лицом… и загромождена многими ужасами. Но рассказ Зубина “слушают” остальные действующие лица… “слушают”, *воспринимают* и *реагируют*. Мимика “слушающих” как нельзя лучше иллюстрирует рассказ, заставляя публику с неослабным интересом воспринимать и реагировать»[[631]](#endnote-631).

Весь 4 акт «Весеннего потока» Косоротова представился критику «гениальным режиссерским кунштюком». По его словам, автор «свалил весь {175} центр тяжести на одно лицо, заставив его произносить длинные, тяжелые монологи. Вследствие отсутствия действия этот акт своею несценичностью расхолаживает публику, почти усыпляет ее, что замечалось при исполнении пьесы хотя бы в минувшем сезоне. У г‑на Мейерхольда-режиссера этот акт полон действия, почему и смотрится с интересом. Это называется спасти пьесу, создать почти невозможное, это называется — талантом»[[632]](#endnote-632).

Дважды прошел в Николаеве спектакль-концерт по книге К. Бальмонта «Литургия красоты». Мейерхольд создал строгое и красивое зрелище. Никаких декораций, никакого оформления. Пустая сцена затемнена, единственный луч освещал усыпанный цветами стол. За этим столом и располагались чтецы: Мейерхольд, Мунт, Певцов.

Так описал спектакль Я. К‑н[[633]](#endnote-633). А четверть века спустя появились воспоминания другого очевидца. Несмотря на некоторые расхождения, речь, вероятно, идет все-таки о том же спектакле. Этим очевидцем был еще один будущий знаменитый поэт, а тогда николаевский юноша, подвизавшийся в труппе на выходах, — будущий «песнебоец» Василий Каменский. «Мейерхольд, — вспоминал он, — такой раскудрявый, с большим носом и широкими жестами — сразу принял меня на службу. <…> За все время моих актерских скитаний Мейерхольд в первый раз произвел крепкое впечатление культурного, сведущего в делах искусства мастера с обаятельным темпераментом. По скромности и опыту я даже не предполагал, что режиссером может быть такой замечательный, работающий, как фонтан, человек. Правда, его тогдашние постановки не отличались новизной, но все играли превосходно. Театр грохотал от успеха. И все-таки один раз произошло необыкновенное: Мейерхольд организовал вечер поэзии “декадентов” — Брюсова, Блока, Вяч. Иванова, Бальмонта, Сологуба, Кузмина, Андрея Белого. Актеры читали стихи новых поэтов в черных одеяниях среди черных сукон, при больших свечах, с аналоем посреди сцены. Публике сие “святотатство” (намек на церковь) не понравилось, и мистические стихи вызывали зевоту, сон, тоску. Никто ничего не понял, но разговоры о затее остались»[[634]](#endnote-634).

Помните, как у Ремизова — что-то тянуло…

Так или иначе, но в этот раз Николаев принимал труппу особенно тепло. Даже «Снег», доставивший Товариществу много неприятностей, не охладил публику. Я. К‑н посвятил спектаклю один из самых восторженных и поэтичных отзывов.

«Бронка — г‑жа Мунт — легкий, мягкий образ, женственно созданный из лучших звуков творческой фантазии автора, смеющийся ласкающим рокотом отблеск души художника-поэта, точно силой невидимого, могучего вдохновения воцарился в образ, созданный артисткой. <…> Поэтический образ снега Пшибышевского нашел все мягкие краски, все легкие полутени свои в воплощении Бронки-Мунт»[[635]](#endnote-635).

{176} И дальше о Тадеуше: «Борьба сильного человека между любовью к Бронке и тоской по красоте — эта мучительная, тяжелая борьба, результатом которой может быть смерть любимого сердца, с одной стороны, и гибель счастья красоты, с другой, — тонкой мукой передается г‑ном Мейерхольдом. Неуверенность сильного человека в силе собственной воли, порабощенной шепотом желанной красоты, — трагедия, крах целой жизни, так много любимой, так жадно желанной! И эта трагедия без стонов и слез доминирует в игре г‑на Мейерхольда»[[636]](#endnote-636).

Статья явно написана как бы в канве спектакля, в его стиле, под влиянием его поэтики.

Если в прошлый приезд Товарищества николаевская критика призывала публику, учитывая трудность исполнения пьесы, принять ее, так сказать, авансом, то теперь Мейерхольду удалось добиться нужного впечатления, до сих пор ускользавшего impression. Во всяком случае, Я. К‑н отметил как частный недостаток тот факт, что Певцов-Казимир и Волохова-Ева были местами неточны, представляя собой «не символ, а обыкновенную, воплощенную жизнь»[[637]](#endnote-637).

«Воплощенная жизнь», «иллюзия реальности», которая еще недавно восхищала и представлялась безусловно и единственно необходимой, зазвучала диссонирующей нотой, нарушавшей гармонию.

В чем секрет неожиданного, пусть и относительного, успеха «фиолетовых» пьес, и так ли он на самом деле неожидан? Только ли в том объяснение, что Мейерхольд совершенствовал свои постановки? Не менялся ли и зал, не преображалось ли под влиянием этих постановок зрительское восприятие? Недаром Мейерхольд выписал некогда слова Гоголя из письма к Толстому: «Нужно ввести на сцену во всем блеске все совершеннейшие драматические произведения всех веков и народов. Нужно давать их чаще, как можно чаще, повторяя беспрерывно одну и ту же пьесу. <…> Публика не имеет своего каприза; она пойдет туда, куда поведут ее»[[638]](#endnote-638).

Рассказывая в своей книге «Режиссер» о руководителе венского Бургтеатра Генрихе Лаубе, Карл Гагеман восхищался его необыкновенным литературным чутьем и знанием публики, «Пьесы, казавшиеся ему достойными, он нередко, из года в год, ставил при пустом театре, чтобы заставить своих венцев признать их. И это ему весьма часто удавалось»[[639]](#endnote-639). Правда, автор книги тут же оговаривался, что подобное неприемлемо в провинциальных театрах, где решающую роль при составлении репертуара обыкновенно играют сборы, «перед которыми лучшие художественные стремления разлетаются в прах»[[640]](#endnote-640).

Мейерхольд дерзнул опровергнуть это, казалось бы, бесспорное утверждение — «Поймут или не поймут нас, мы свою линию поведем».

{177} Дерзая, он неизбежно и сознательно дерзил. И зал поначалу отвечал враждебностью.

Еще один дерзкий, Василий Кандинский, написал как-то, что на человека «повторение действий, мыслей и чувств, в конце концов, производит огромное впечатление, хотя он и мало способен интенсивно воспринимать отдельные действия и т. д., подобно тому, как достаточно плотная ткань не впитывает первых капель дождя. <…> На этом внешнем повторении основано действие рекламы»[[641]](#endnote-641).

Вопрос только в том, что и как «рекламировать». Какую избрать линию. Важно не отступить, и тогда — Мейерхольд доказал это на деле — «лучшие художественные стремления» не разлетятся в прах.

Чем отчетливее проявлялись контуры *его* театра, тем очевиднее становилась поляризация мнений в зале. Но он был упорен. Не делал ставку на то, чтобы заполнить зал любой ценой, чтобы угодить всем. Вообще никому не угождал. Воевал со зрителем за него же самого.

И что же — прогорел?

Ничуть не бывало. Театр обретал собственное лицо, а вместе с ним и собственного зрителя. Публика оказалась вовсе не дурой. Быть может, оттого, что Мейерхольд ее не дурачил?..

Автор заключительного обзора тифлисского сезона признавал: «Трудный, тернистый путь, полный всяких невзгод и неожиданностей, пришлось пройти театру в минувший сезон, так что те результаты — как художественные, так и материальные, каких добился при таких исключительно неблагоприятных условиях г‑н Мейерхольд, должны быть признаны прямо-таки блестящими»[[642]](#endnote-642).

… Нужны новые формы. Новые формы нужны…

С тех пор, как Мейерхольд сыграл Треплева и это стало одной из самых крупных удач спектакля Художественного театра, этих двух молодых людей — реального и вымышленного — стали воспринимать как двойников.

И вот, каким-то мистическим образом в первые годы самостоятельной работы Мейерхольда в провинции судьба, будто нарочно, повторяет, дублирует для него — уже отнюдь не символически, а в реальной жизни, — ситуацию, описанную в первом действии «Чайки».

Мейерхольдовский экспериментальный театр, театр новых устремлений — это, по существу, театр у озера. Провинциальный зритель, любопытствующий и одновременно недоверчивый, — это та же «уозерная» публика. И она, эта публика, так же разделилась на «дорнов», которые, может, и не все поняли, но захотели понять и почувствовать, и «аркадиных», недоуменно пожимающих плечами: «Серой пахнет. Это так нужно?»

{178} Тут бы молодому экспериментатору и вспылить. Метнуть им, этим жалким невеждам в лицо: «Пьеса кончена! Довольно! Занавес!»

Но в том-то и дело, что взбрыкнуть, бросить все и гордо удалиться он, реальный антрепренер реального театра, не имел ни возможности, ни права. Да и не в его это было характере. Когда у Треплева опускались руки: «Я не верую и не знаю в чем мое призвание», Мейерхольд дрался: «Презираю свое слабоволие и хочу силы… я рвусь к жизнеспособности, к трепетному здоровому труду. Хочется кипеть, бурлить, чтобы создавать, не только разрушать, создавать, разрушая»[[643]](#endnote-643).

Кроме того, и это, возможно, самое главное различие, Треплев ведь, строго говоря, — центропуп. Все его думы и страдания, вся его неудовлетворенность центростремительны. Для Треплева главная ценность — он сам. Для Мейерхольда — Театр. Всегда и во всем. Это был его единственный бог, и уж ради него он мог переступить через все. Все, что угодно и, прежде всего, самого себя Мейерхольд способен был принести в жертву этому Богу. Им же он не пожертвовал бы ни при каких обстоятельствах. Потому-то этот «Треплев» довел свою «пьесу» до конца. За три провинциальных сезона он многое постиг. Многому научился. Многое осуществил. Многое, но не все.

Почему? Не знал, как? Не рассчитал силы?

Безусловно — уже знал. И именно потому, что рассчитал силы, понял: в провинции задуманного не осилить.

Он говорил тогда юному поэту Каменскому: «Лучше, интереснее заниматься литературой, лучше учиться, а провинциальный театр — болото, ерунда. Провинциальный театр отнимет все и ничего не даст»[[644]](#endnote-644).

Нужны были иные силы, иные условия.

Их дадут Мейерхольду Москва, Станиславский, Студия. Здесь он поставит «Смерть Тентажиля». Поставит на одном дыхании, как будто давно вынашивал замысел, целиком выстроил его в воображении. Потому, может быть, что увидеть «ясные формы» нового искусства ему помогли три тяжких провинциальных сезона. В самом Мейерхольде, в характере его душевных и духовных связей с окружающей действительностью многое менялось. Не то чтобы он переставал замечать происходящее на улице, но восприятие становилось более изощренным и опосредованным. Мир все яснее представал перед ним как категория эстетическая. Пока среднестатистический зритель будет упиваться аллюзиями, он, раньше многих интуитивно ощутивший нерв эпохи, тем не менее, не сможет, да и не захочет уже упиваться ими, «приветствуя всякий намек на политические интересы минуты», восторгаться столь непосредственно и по-юному пафосно, как восторгался некогда зрительской реакцией на «Доктора Штокмана» в постановке {179} МХТ: «Театр объединил в себе все классы, различные партии, заставляя всех страдать одним горем, выражать один восторг, протестовать против того, что всех одинаково возмущает»[[645]](#endnote-645). Постепенно из средства, из кафедры, с которой удобно проповедовать, театр превращался для Мейерхольда в цель, в самодовлеющую ценность. Для него начинался путь, приведший в дальнейшем к ясному убеждению: идея произведения — это его форма, «в искусстве вообще все сводится к построению формы»[[646]](#endnote-646). Его неугасающий интерес к новой драме все больше тяготел именно к поискам построения новых форм. «Я искатель новых берегов театрального моря, — скажет Мейерхольд о себе годы спустя. — Всегда — разведки и искания»[[647]](#endnote-647). Не всякий заплативший за билет готов был отправиться с ним в разведку. Но полученный опыт дал ответ и на этот вопрос: «Актер всегда должен быть *раскольником*. <…> Молиться новому божеству с каждым приливом, забывать его с каждым отливом. И как море менять свою краску каждый час. Как хорошо смеяться толпе в лицо, когда она нас не понимает. <…> Умейте отыскивать красоту там, где ее другие не находят»[[648]](#endnote-648).

И этому его научила провинция. Идеи приходили к нему одна за другой. И вслед за Мастером из «Потонувшего колокола» он мог бы сказать: «Глаза закрою — и за формой форма всплывает предо мной; я осязаю их очертанья…»

# **{****185}** Приложение 1 Хроника гастролей Труппы русских драматических артистов под управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда. Сезон 1902/03 года

## Херсон

### 1902 год

22 сентября — Открытие сезона. «**Три сестры», драма в 4‑х д. А. П. Чехова**[[649]](#footnote-3).

24 сентября — «**Таланты и поклонники», комедия в 4 д. А. Н. Островского**.

26 сентября — «**Дядя Ваня», сцены из деревенской жизни в 4 д. А. П. Чехова**.

28 сентября — «Три сестры» А. П. Чехова.

29 сентября — «**Дети Ванюшина», драма в 4 д. С. А. Найденова**.

1 октября — 1. «**Пчела и трутни», картины будничной жизни в 3 д. А. Т. Трофимова**. 2. «**Женская чепуха», шутка в 1 д. И. Щеглова (И. Л. Леонтьева)**.

3 октября — 1. «**Последний гость», пьеса в 1 д., пер. с нем. Я. Дельера**. 2. «**В царстве скуки», комедия в 3 д. Э. Пальерона**.

{186} 4 октября — «**Комета», эпизод в 4 д., 5 карт. В. О. Трахтенберга**.

6 октября — «**Геншель», драма в 5 д. Г. Гауптмана**.

8 октября — 1. «**Золото», комедия в 4 д. Вл. И. Немировича-Данченко**. 2. «**Под душистою веткой сирени», комедия в 1 д. В. Корнилиевой (В. К. Билибиной)**.

10 октября — «**Чайка», комедия в 4 д. А. П. Чехова**.

11 октября — 1. «**Школьные товарищи», комедия в 4 д. Л. Фульды**. 2. «**По памятной книжке», комедия-шутка в 1 д. А. Мюрже**.

13 октября — «Чайка» А. П. Чехова.

15 октября — «**Ночи безумные», драма в 5 д. Л. Л. Толстого**.

17 октября — «**Да здравствует жизнь!», драма в 5 д. Г. Зудермана**.

18 октября — «Три сестры» А. П. Чехова.

20 октября — День: «**Женитьба Бальзаминова», картины из московской жизни в 3 д. А. Н. Островского**. Вечер: «Чайка» А. П. Чехова.

21 октября — «**Женитьба Белугина», комедия в 5 д. А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева**.

22 октября — «Геншель» Г. Гауптмана.

24 октября — 1. «**Золотое руно», драма в 3 д. С. Пшибышевского**. 2. «**Женское любопытство», водевиль в 2 д. Л. Ф. Яковлева**.

{187} 25 октября — 1. «**Тереза Ракен», драма в 4 д. Э. Золя** (спектакль памяти Э. Золя, умершего 29 сентября 1902 года). 2. «По памятной книжке» А. Мюрже.

26 октября — «**Последняя воля», комедия в 4 д. Вл. И. Немировича-Данченко**.

27 октября — День: «**Ольгушка из подъяческой», драматический этюд в 3 д. М. К. Северной**. Вечер: «**Цена жизни», драма в 4 д. Вл. И. Немировича-Данченко**.

29 октября — «Дядя Ваня» А. П. Чехова.

31 октября — «**Гибель “Надежды”», драма в 4 д. Г. Гейерманса**.

1 ноября — «**Одинокие», драма в 5 д. Г. Гауптмана**.

2 ноября — «Чайка» А. П. Чехова.

3 ноября — День: «**Свои люди — сочтемся!», комедия в 4 д. А. Н. Островского**. Вечер: «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса.

5 ноября — «**Иванов», драма в 4 д. А. П. Чехова**.

7 ноября — «**Власть тьмы», драма в 5 д., 7 карт. Л. Н. Толстого**.

8 ноября — «Одинокие» Г. Гауптмана.

9 ноября — «Дети Ванюшина» С. А. Найденова.

10 ноября — «**Потонувший колокол», сказка-драма в 5 д. Г. Гауптмана**.

12 ноября — «**Честь», комедия в 4 д. Г. Зудермана**.

{188} 14 ноября — День: «Женитьба Бальзаминова» А Н. Островского. Вечер: «Потонувший колокол» Г. Гауптмана.

15 ноября — «**Женская логика» («Мисс Гоббс»), комедия в 4 д. Дж. К. Джерома**.

17 ноября — «**Сильные и слабые», пьеса в 4 д. Н. И. Тимковского**.

19 ноября — «**Мещане», сцены в 4 д. М. Горького**.

21 ноября — День: «**Счастливый день», сцены из жизни уездного захолустья в 3 д. А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева**. Вечер: «Мещане» М. Горького.

22 ноября — «Сильные и слабые» Н. И. Тимковского.

23 ноября — «Потонувший колокол» Г. Гауптмана.

24 ноября — «**Бой бабочек», комедия в 4 д. Г. Зудермана**.

26 ноября — «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса.

28 ноября — 1. «**Последние маски», драма в 1 д. А. Шницлера**. 2. «Женская логика» Дж. К. Джерома.

29 ноября — «**Дикая утка», драма в 5 д. Г. Ибсена**.

30 ноября — «**Поздняя любовь», сцены из жизни захолустья в 4 д. А. Н. Островского**.

1 декабря — День: «Школьные товарищи» Л. Фульды. Вечер: «Мещане» М. Горького.

4 декабря — «**Смерть Иоанна Грозного», трагедия в 5 д. в стихах А. К. Толстого**.

{189} 6 декабря — «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого.

7 декабря — «**Эдда Габлер», драма в 4 д. Г. Ибсена**.

8 декабря — «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого.

10 декабря — «**Симфония», комедия в 4 д. М. И. Чайковского**.

12 декабря — «**Благодетели человечества», драма в 3 д. Ф. Филиппи**.

13 декабря — «Эдда Габлер» Г. Ибсена.

15 декабря — День: «**Каширская старина», драма в 5 д., 8 карт. Д. В. Аверкиева**. Вечер: 1. «**Счастье в уголке», комедия в 3 д. Г. Зудермана**. 2. «**Мышеловка», шутка в 1 д. И. Щеглова**.

17 декабря — 1. «**Баловень», комедия в 3 д. В. Александрова (В. А. Крылова)**. 2. «**Гастролерша», шутка в 1 д. И. Щеглова**.

19 декабря — «**Смерть и жизнь», драма в 5 д. в стихах из времен гонений на христиан в Риме Ж. Ришпена**.

26 декабря — День: «**Грех да беда на кого не живет», драма в 4 д. А. Н. Островского**. Вечер: «Смерть и жизнь» Ж. Ришпена.

27 декабря — «**Люди», драма в 4 д. И. С. Платона**.

28 декабря — «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого.

{190} 29 декабря — День: «Женитьба Белугина» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева. Вечер: «**Василиса Мелентьева», драма в 5 д. в стихах А. Н. Островского и С. А. Гедеонова**.

30 декабря — 1. «**Без солнца», пьеса в 4 д. П. П. Вейнберга**. 2. «Мышеловка» И. Щеглова.

31 декабря — «**За кулисами» («Флиппот»), комедия в 3 д. Ж. Леметра**.

### 1903 год

1 января — День: «Свои люди — сочтемся!» А. Н. Островского. Вечер: «Смерть и жизнь» Ж. Ришпена.

2 января — «Потонувший колокол» Г. Гауптмана.

3 января — «**Волшебная сказка», пьеса в 4 д. И. Н. Потапенко**.

4 января — «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого.

6 января — День: «Женитьба Бальзаминова» А. Н. Островского. Вечер: «**Царь Федор Иоаннович», трагедия в 5 д. в стихах А. К. Толстого**.

7 января — 1. «**Токари», драма в 1 д. К. Шенгерра**. 2. «**Откуда сыр‑бор загорелся», комедия в 4 д. В. Александрова (В. А. Крылова)**.

9 января — 1. «**На дворе во флигеле», бытовые сцены в 2 д. Е. Н. Чирикова**. 2. «За кулисами» Ж. Леметра.

10 января — «**Победа», сцены в 4 д., 5 карт. В. О. Трахтенберга**.

{191} 11 января — «Без солнца» П. П. Вейнберга.

12 января — День: «Пчела и трутни» А. Т. Трофимова. Вечер: «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого.

14 января — «**Борцы», комедия в 4 д., 5 карт. М. И. Чайковского**.

16 января — «**Доктор Штокман» («Враг народа»), драма в 5 д. Г. Ибсена**.

17 января — «**Порыв», драма в 4 д. Н. О. Ракшанина**.

18 января — «Волшебная сказка» И. Н. Потапенко.

19 января — День: «**Жизнь за царя» Д. А. Вельского**. Вечер: «Чайка» А. П. Чехова.

21 января — «**Чужие», пьеса в 4 д. И. Н. Потапенко**.

23 января — 1. «На дворе во флигеле» Е. Н. Чирикова. 2. «**Идеальная жена», комедия в 3 д. М. Праги**.

24 января — «**Микаэль Крамер», драма в 4 д. Г. Гауптмана**.

26 января — День: «Жизнь за царя» Д. А. Вельского. Вечер: 1 «**Медведь», шутка в 1 д. А. П. Чехова**. 2. «**Акробаты», комедия из закулисной жизни цирка в 3 д. Ф.**  **фон** **Шентана**.

28 января — «**Осенняя скука», драматическая сцена Н. А. Некрасова** (Некрасовский вечер).

30 января — «Акробаты» Ф.  фон Шентана.

{192} 31 января — «**Вне жизни», будничный эпизод в 4 д. В. В. Протопопова**.

2 февраля — День: «Жизнь за царя» Д. А. Вельского. Вечер: «Доктор Штокман» Г. Ибсена.

4 февраля — 1. «Осенняя скука» Н. А. Некрасова. 2. «**Неверная», комедия в 3 д. Р. Бракко**.

6 февраля — «**Жизнь», пьеса в 1 д. И. Н. Потапенко**.

7 февраля — «**Соломенная шляпка», комедия-водевиль в 5 д. М. Мишеля и Э. Лабиша**.

8 февраля — 1. «Идеальная жена» М. Праги. 2. Живые картины. 3. Дивертисмент: Литературно-вокальное отделение.

9 февраля — День: «**Князь Серебряный» по А. К. Толстому (инсцен. Л. Урусова)**. Вечер: «Волшебник», драматические сцены в 4 д. П. М. Ярцева.

10 февраля — «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса.

11 февраля — 1. «Медведь» А. П. Чехова. 2. «Акробаты» Ф.  фон Шентана.

12 февраля — «Комета» В. О. Трахтенберга.

13 февраля — «Доктор Штокман» Г. Ибсена.

14 февраля — День: 1. «Под душистою веткой сирени» В. Корнилиевой. 2. «**Волшебная флейта, или Танцовщица поневоле», водевиль в 1 д. Н. А. Ермолова**. 3. Китайские тени. Вечер: «Потонувший колокол» Г. Гауптмана.

{193} 15 февраля — Утро: «Жизнь за царя» Д. А. Вельского. Вечер: 1. «**Вечная любовь», драма в 3 д. Г. Фабера**. 2. «Гастролерша» И. Щеглова.

16 февраля — День: «Князь Серебряный» по А. К. Толстому. Вечер: Закрытие сезона. «Три сестры» А. П. Чехова.

## Николаев

24 февраля — «Три сестры» А. П. Чехова.

25 февраля — «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса.

26 февраля — «Чайка» А. П. Чехова.

27 февраля — «Мещане» М. Горького.

28 февраля — «Акробаты» Ф.  фон Шентана.

1 марта — «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса.

2 марта — «Мещане» М. Горького.

3 марта — «Чайка» А. П. Чехова.

4 марта — «Доктор Штокман» Г. Ибсена.

5 марта — «Дядя Ваня» А. П. Чехова.

6 марта — «Сильные и слабые» Н. И. Тимковского.

7 марта — «Мещане» М. Горького.

## Севастополь

7 апреля — «Три сестры» А. П. Чехова.

8 апреля — «Мещане» М. Горького.

9 апреля — «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса.

{194} 10 апреля — 1. «Идеальная жена» М. Праги. 2. «По памятной книжке» А. Мюрже.

11 апреля — «Без солнца» П. П. Вейнберга.

12 апреля — «За кулисами» Ж. Леметра.

13 апреля — «Чайка» А. П. Чехова.

15 апреля — «Мещане» М. Горького.

16 апреля — «Дядя Ваня» А. П. Чехова.

17 апреля — «Чайка» А. П. Чехова.

18 апреля — 1. «На дворе во флигеле» Е. Н. Чирикова. 2. «Идеальная жена» М. Праги.

19 апреля — «Мещане» М. Горького.

20 апреля — «Сильные и слабые» Н. И. Тимковского.

22 апреля — «Дядя Ваня» А. П. Чехова.

23 апреля — «Бой бабочек» Г. Зудермана.

24 апреля — «Потонувший колокол» Г. Гауптмана.

25 апреля — «Комета» В. О. Трахтенберга.

26 апреля — «Дети Ванюшина» С. А. Найденова.

27 апреля — «Потонувший колокол» Г. Гауптмана,.

29 апреля — «Ночи безумные» Л. Л. Толстого.

30 апреля — «Мещане» М. Горького.

1 мая — «Акробаты» Ф. фон Шентана.

2 мая — «Дети Ванюшина» С. А. Найденова.

3 мая — 1. «Медведь» А. П. Чехова. 2. «За кулисами» Ж. Леметра.

{195} 4 мая — «Акробаты» Ф. фон Шентана. 6 мая — «Акробаты» Ф. фон Шентана.

7 мая — «Школьные товарищи» Л. Фульды.

8 мая — «Женская логика» Дж. К. Джерома.

9 мая — «Счастье в уголке» Г. Зудермана.

11 мая — «Геншель» Г. Гауптмана.

12 мая — 1. «Баловень» В. А. Крылова. 2. Дивертисмент.

13 мая — «Эдда Габлер» Г. Ибсена.

15 мая — «Соломенная шляпка» М. Мишеля и Э. Лабиша.

16 мая — «Вечная любовь» Г. Фабера.

17 мая — «Иванов» А. П. Чехова.

18 мая — Вечер нового искусства: 1. «Последние маски» А. Шницлера. 2. «**Втируша», пьеса в 1 д. М. Метерлинка**. 3. Живые картины. 4. Стихи.

21 мая — «**На дне», сцены в 4 д. М. Горького**.

22 мая — «На дне» М. Горького.

23 мая — 1. «Золотое руно» С. Пшибышевского. 2. «По памятной книжке» А. Мюрже.

25 мая — «На дне» М. Горького.

26 мая — «**Губернская Клеопатра», комедия-шутка в 3 д. В. В. Туношенского**.

{196} 27 мая — «**Эллида» («Женщина с моря»), драма в 5 д. Г. Ибсена**.

28 мая — «На дне» М. Горького.

29 мая — «Микаэль Крамер» Г. Гауптмана.

30 мая — 1. «Женское любопытство» Л. Ф. Яковлева. 2. «Откуда сыр‑бор загорелся» В. Александрова (В. А. Крылова).

31 мая — «На дне» М. Горького.

1 июня — «Доктор Штокман» Г. Ибсена.

2 июня — «На дне» М. Горького.

3 июня — «Мещане» М. Горького.

4 июня — «Одинокие» Г. Гауптмана.

5 июня — «**Господин директор», комедия в 3 д. А. С. А. Биссона и Ф. Карре**.

6 июня — «Три сестры» А. П. Чехова.

# **{****197}** Приложение 2 Хроника гастролей Товарищества новой драмы. Сезон 1903/04 года

## Херсон

### 1903 год

15 сентября — Открытие сезона. «На дне» М. Горького.

16 сентября — «**Кин, или Гений и беспутство», комедия в 5 д., 6 карт. А. Дюма-отца**.

19 сентября — 1. «**Забава» («Без любви»), драма в 3 д. А. Шницлера**. 2. «**Литература», комедия в 1 д. А. Шницлера**.

20 сентября — «**Раб наживы» («Дела — это дела»), комедия в 3 д. О. Мирбо**.

21 сентября — День: «**Женитьба», комедия в 2 д. Н. В. Гоголя**. Вечер: «**Не последняя», драматические сцены в 4 д. А. А. Плещеева**.

23 сентября — «Господин директор» А. С. А. Биссона и Ф. Карре.

25 сентября — «Раб наживы» О. Мирбо.

26 сентября — «**Торжество жизни», драма в 4 д. Р. Бракко**.

27 сентября — «Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма-отца.

{198} 28 сентября — «**Наследный принц», драма в 5 д. В. Мейер-Ферстера**.

1 октября — «**До восхода солнца», драма в 5 д. Г. Гауптмана**.

2 октября — «**Лес», комедия в 5 д. А. Н. Островского**.

3 октября — «Наследный принц» В. Мейер-Ферстера.

4 октября — «**Звезда», комедия в 4 д. Г. Бара**.

5 октября — «Потонувший колокол» Г. Гауптмана.

7 октября — «**Лебединая песня», пьеса в 4 д. Е. М. Беспятова**.

8 октября — «**Бешеные деньги», комедия в 5 д. А. Н. Островского**.

10 октября — «До восхода солнца» Г. Гауптмана.

11 октября — «**Потерянные во мраке», драма в 3 д. Р. Бракко**.

12 октября — День: «Лес» А. Н. Островского. Вечер: «Чайка» А. П. Чехова.

14 октября — «**Коллега Крамптон», комедия в 5 д. Г. Гауптмана.**

15 октября — «Потонувший колокол» Г. Гауптмана.

17 октября — «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса.

18 октября — «**Великое светило», пьеса в 4 д. Ф. Филиппи**.

19 октября — День: «Наследный принц» В. Мейер-Ферстера. Вечер: «Коллега Крамптон» Г. Гауптмана.

{199} 21 октября — «**Родина», драма в 4 д. Г. Зудермана**.

22 октября — «На дне» М. Горького.

24 октября — «**Сказка», драма в 4 д. А. Шницлера**.

25 октября — «Бешеные деньги» А. Н. Островского.

26 октября — День: «Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма-отца, Вечер: «Дядя Ваня» А. П. Чехова.

28 октября — «Коллега Крамптон» Г. Гауптмана.

29 октября — «Эллида» («Женщина с моря») Г. Ибсена.

31 октября — 1. «**Долли», комедия в 3 д. Г. Кристиернсона**. 2. «**Благотворительница», сцена в 1 д. Н. Л. Персияниновой**.

2 ноября — День: «**Бедность не порок» комедия в 3 д. А. Н. Островского**. Вечер: 1. **«№ 13», драма в 2 карт. С. А. Найденова**. 2. «Долли» Г. Кристиернсона.

4 ноября — «Чайка» А. П. Чехова.

7 ноября — «**Сон в летнюю ночь», комедия в 7 карт. У. Шекспира**.

8 ноября — «**Клуб холостяков», комедия в 7 карт. М. Балуцкого**.

9 ноября — День: «Жизнь за царя» Д. А. Вельского. Вечер: «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира.

11 ноября — «**Пустоцвет», комедия в 4 д. Н. Л. Персияниновой**.

{200} 13 ноября — «**Пережитое», сцены в 4 д. И. В. Радзивилловича**.

14 ноября — «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира.

16 ноября — День: «**Не так живи, как хочется», драма в 3 д., 4 карт. А. Н. Островского**. Вечер: «Губернская Клеопатра» В. В. Туношенского.

17 ноября — «**Каморра»**[[650]](#footnote-4).

19 ноября — «**Высшая школа», пьеса в 4 д. И. Н. Потапенко**.

21 ноября — День: «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира, Вечер: 1. «Пустоцвет» Н. Л. Персияниновой. 2. «**Свадьба», сцена в 1 д. А. П. Чехова**.

22 ноября — «Губернская Клеопатра» В. В. Туношенского.

23 ноября — День: «Долли» Г. Кристиернсона. Вечер: «Звезда» Г. Бара.

26 ноября — «**Волки и овцы», комедия в 5 д. А. Н. Островского**.

27 ноября — «**Нора», драма в 3 д. Г. Ибсена**.

29 ноября — «Высшая школа» И. Н. Потапенко.

30 ноября — День: «Раб наживы» О. Мирбо. Вечер: «**Бесприданница», драма в 4 д. А. Н. Островского**.

{201} 3 декабря — 1. «**Шалость», комедия в 3 д. В. А. Крылова**. 2. «**Предложение», шутка в 1 д. А. П. Чехова**.

4 декабря — «**Богатый человек», комедия в 4 д. С. А. Найденова**.

6 декабря — «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира.

7 декабря — День: «Князь Серебряный» по А. К. Толстому. Вечер: «Нора» Г. Ибсена.

9 декабря — «**Искупление», пьеса в 4 д. И. Н. Потапенко**.

10 декабря — «Богатый человек» С. А. Найденова.

12 декабря — «**Бурелом», пьеса в 5 д. А. М. Федорова**.

14 декабря — День: «Бесприданница» А. Н. Островского. Вечер: «**Огни Ивановой ночи», драма в 4 д. Г. Зудермана**.

16 декабря — «Князь Серебряный» по А. К. Толстому.

17 декабря — 1. «**Денежные тузы», комедия в 3 д. М. Балуцкого**. 2. «**Юбилей», шутка в 1 д. А. П. Чехова**.

19 декабря — «**Снег», драма в 4 д. С. Пшибышевского**.

20 декабря — Литературно-музыкальный вечер в помещении общественной библиотеки.

26 декабря — День: «Князь Серебряный» по А. К. Толстому. Вечер: «**Горе от ума», комедия в 4 д. в стихах А. С. Грибоедова**.

27 декабря — «Три сестры» А. П. Чехова.

{202} 28 декабря — День: «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира. Вечер: «Мещане» М. Горького.

29 декабря — 1. «**Прощальный ужин», комедия в 1 д. А. Шницлера**. 2. «Акробаты» Ф. фон Шентана.

30 декабря — «**Царская невеста», драма в 4 д. в стихах Л. А. Мея**.

31 декабря — «**Золотая Ева», комедия в 3 д. Ф. фон Шентана и Ф. Коппель-Эльфельда**.

### 1904 год

1 января — День: «Наследный принц» В. Мейер-Ферстера. Вечер: 1. «Вечная любовь» Г. Фабера. 2. «Юбилей» А. П. Чехова.

2 января — «Снег» С. Пшибышевского.

3 января — «Потонувший колокол» Г. Гауптмана.

4 января — День: «**Параша-Сибирячка», русская быль в 2 д. с эпилогом Н. А. Полевого**. Вечер: «**Праздник примирения» («Больные люди»), семейная драма в 2 д. Г. Гауптмана**.

6 января — День: «Богатый человек» С. А. Найденова. Вечер: «Горе от ума» А. С. Грибоедова.

8 января — «**Красный петух», трагикомедия в 3 д. Г. Гауптмана**.

9 января — «Праздник примирения» Г. Гауптмана.

11 января — «**Дело», драма в 5 д., 6 карт. А. В. Сухово-Кобылина**.

13 января — «**Гибель Содома», драма в 5 д., 6 карт. Г. Зудермана**.

{203} 15 января — 1. «**Маленький Эйольф», драма в 3 д. Г. Ибсена**. 2. «**Страничка романа», этюд из детской жизни Л. А. Берникова**.

17 января — «**Брак», комедия в 4 д. П. М. Ярцева**.

18 января — День: «Царская невеста» Л. А. Мея, Вечер: «Гибель Содома» Г. Зудермана.

20 января — «**Привидения», семейная драма в 3 д. Г. Ибсена**,.

22 января — «**Монна Ванна», драма в 3 д. М. Метерлинка**.

23 января — «Мещане» М. Горького.

25 января — «Монна Ванна» М. Метерлинка. 27 января — «Привидения» Г. Ибсена.

29 января — 1. «**Юность», драма в 3 д. М. Гальбе**. 2. «Юбилей» А. П. Чехова.

30 января — «Горе от ума» А. С. Грибоедова.

31 января — «Гибель Содома» Г. Зудермана.

1 февраля — День: «Дядя Ваня» А, П. Чехова.

2 февраля — День: «Долли» Г. Кристиернсона.

Вечер: «**Венецианский купец» («Шейлок»), трагедия в 5 д., 8 карт. У. Шекспира**.

3 февраля — 1. «**Шутники», картины московской жизни в 4 д. А. Н. Островского**. 2. «Юбилей» А. П. Чехова.

{204} 4 февраля — «**Вишневый сад», комедия в 4 д. А. П. Чехова**.

5 февраля — День: «Венецианский купец» У. Шекспира. Вечер: «Снег» С. Пшибышевского.

6 февраля — День: «Монна Ванна» М. Метерлинка. Вечер: «Вишневый сад» А. П. Чехова.

7 февраля — День: «Губернская Клеопатра» В. В. Туношенского. Вечер: «Акробаты» Ф. фон Шентана.

8 февраля — День: «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира. Вечер: Закрытие сезона. «Вишневый сад» А. П. Чехова.

## Николаев

16 февраля — «Снег» С. Пшибышевского.

17 февраля — 1. «Праздник примирения» Г. Гауптмана. 2. «Юбилей» А. П. Чехова.

18 февраля — «Привидения» Г. Ибсена.

19 февраля — «Коллега Крамптон» Г. Гауптмана.

20 февраля — 1. «Нора» Г. Ибсена. 2. «Юбилей» А. П. Чехова.

21 февраля — 1. «Последние маски» А. Шницлера. 2. «Вечная любовь» Г. Фабера.

22 февраля — 1. «Нора» Г. Ибсена. 2. «Юбилей» А. П. Чехова.

# **{****205}** Приложение 3 Хроника гастролей Товарищества новой драмы. Сезон 1904/05 года

### 1904 год

## Пенза

3 августа — 1. «Привидения» Г. Ибсена. 2. «Юбилей» А. П. Чехова.

4 августа — 1. «Последние маски» А. Шницлера. 2. «Вечная любовь» Г. Фабера.

6 августа — «Чайка» А. П. Чехова.

8 августа — «Мещане» М. Горького.

10 августа — «Коллега Крамптон» Г. Гауптмана.

11 августа — «Золотое руно» С. Пшибышевского.

12 августа — «Одинокие» Г. Гауптмана.

13 августа — «Праздник примирения» («Больные люди») Г. Гауптмана.

15 августа — «Дядя Ваня» А. П. Чехова.

## Тифлис

26 сентября — Открытие сезона. «Три сестры» А. П. Чехова.

27 сентября — «Потонувший колокол» Г. Гауптмана.

28 сентября — «Гибель Содома» Г. Зудермана.

29 сентября — «Доктор Штокман» Г. Ибсена.

{206} 30 сентября — «Вишневый сад» А. П. Чехова.

1 октября — «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса.

2 октября — «Снег» С. Пшибышевского.

3 октября — «Доктор Штокман» Г. Ибсена.

4 октября — «Дети Ванюшина» С. А. Найденова.

5 октября — «Наследный принц» В. Мейер-Ферстера.

7 октября — «Коллега Крамптон» Г. Гауптмана.

8 октября — 1. «Праздник примирения» («Больные люди») Г. Гауптмана. 2. «Юбилей» А. П. Чехова.

9 октября — «Чайка» А. П. Чехова.

10 октября — День: «Дети Ванюшина» С. А. Найденова. Вечер: «Вишневый сад» А. П. Чехова.

11 октября — «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира.

12 октября — 1. «Нора» Г. Ибсена. 2. «Юбилей» А. П. Чехова.

14 октября — «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира.

15 октября — 1. «**Поток», драма в 3 д. М. Гальбе**. 2. «Страничка романа» Л. А. Берникова.

16 октября — «Доктор Штокман» Г. Ибсена.

17 октября — День: 1. «Женитьба» Н. В. Гоголя. 2. «Юбилей» А. П. Чехова. Вечер: «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира.

18 октября — «Бой бабочек» Г. Зудермана.

{207} 19 октября — 1. «Последние маски» А. Шницлера. 2. «Акробаты» Ф. фон Шентана.

21 октября — «Три сестры» А. П. Чехова.

22 октября — 1. «Последние маски» А. Шницлера. 2. «Акробаты» Ф. фон Шентана.

23 октября — «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира.

24 октября — День: «Наследный принц» В. Мейер-Ферстера. Вечер: 1. «№ 13» С. А. Найденова. 2. «Акробаты» Ф. фон Шентана.

25 октября — «**Красная мантия», пьеса в 4 д. Э. Брие**.

26 октября — «Чайка» А. П. Чехова.

28 октября — 1. «№ 13» С. А. Найденова. 2. «Акробаты» Ф. фон Шентана.

29 октября — «Вишневый сад» А. П. Чехова.

30 октября — «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса.

31 октября — День: «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира. Вечер: «Мещане» М. Горького.

1 ноября — 1. «**Директор кукольного театра» А. Шницлера**. 2. «Акробаты» Ф. фон Шентана.

2 ноября — «Дядя Ваня» А. П. Чехова.

4 ноября — «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого.

5 ноября — «Геншель» Г. Гауптмана.

6 ноября — 1. «Литература» А. Шницлера. 2. «Коллега Крамптон» Г. Гауптмана.

7 ноября — День; «Вишневый сад» А. П. Чехова. Вечер: «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого.

{208} 8 ноября — «Доктор Штокман» Г. Ибсена.

9 ноября — «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого.

10 ноября — «Акробаты» Ф. фон Шентана. (Кутаис)

11 ноября — 1. «Литература» А. Шницлера. 2. «За кулисами» Ж. Леметра.

12 ноября — 1. «Привидения» Г. Ибсена. 2. Мелодекламация: «Менестрель», сл. А. Н. Майкова, муз. Ф. А. Боброва; «Люси», сл. А. Мюссе, муз. Б.‑Л.‑П. Годара.

13 ноября — «Коллега Крамптон» Г. Гауптмана.

14 ноября — День: «Мещане» М. Горького. Вечер: «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого.

15 ноября — 1. «Свадьба» А. П. Чехова. 2. «Вечная любовь» Г. Фабера.

16 ноября — 1. «Юбилей» А. П. Чехова. 2. «За кулисами» Ж. Леметра.

18 ноября — «Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана.

19 ноября — 1. «Последние маски» А. Шницлера. 2. «Акробаты» Ф. фон Шентана.

21 ноября — День: «Дядя Ваня» А. П. Чехова. Вечер: «На дне» М. Горького.

22 ноября — 1. «Счастье в уголке» Г. Зудермана. 2. «Юбилей» А. П. Чехова.

23 ноября — «Три сестры» А. П. Чехова.

25 ноября — «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого.

26 ноября — «Родина» Г. Зудермана.

{209} 27 ноября — «На дне» М. Горького.

28 ноября — «Гибель Содома» Г. Зудермана.

29 ноября — «Богатый человек» С. А. Найденова.

30 ноября — «**Катюша Маслова», драматические сцены в 5 д. с прологом. Переделка Н. Ф. Арбенина по роману Л. Н. Толстого «Воскресение»**.

2 декабря — «Богатый человек» С. А. Найденова.

3 декабря — «Катюша Маслова» по Л. Н. Толстому. Спектакль-gala главного администратора театра А. С. Бузена.

4 декабря — «Долли» Г. Кристиернсона.

5 декабря — «Катюша Маслова» по Л. Н. Толстому.

6 декабря — «Нора» Г. Ибсена.

7 декабря — «Иванов» А. П. Чехова. Спектакль-gala Н. Ф. Костромского (Шабельский).

9 декабря — «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого.

10 декабря — «Дикая утка» Г. Ибсена.

11 декабря — «**Вор», пьеса в 1 д. О. Мирбо**.

12 декабря — «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого.

13 декабря — 1. «№ 13» С. А. Найденова. 2. «Акробаты» Ф. фон Шентана.

14 декабря — 1. «**Женщина в окне», драматический этюд в 1 д. Г. фон Гофмансталя**. 2. «Господин директор» А. С. А. Биссона и Ф. Карре. Спектакль-gala кассирши театра М. И. Терпуговой.

16 декабря — 1. «Вор» О. Мирбо. 2. «Долли» Г. Кристиернсона.

{210} 17 декабря — «Катюша Маслова» по Л. Н. Толстому.

18 декабря — «Гибель Содома» Г. Зудермана.

19 декабря — «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого.

20 декабря — 1. «Вор» О. Мирбо. 2. «Господин директор» А. С. А. Биссона и Ф. Карре.

21 декабря — «Венецианский купец» У. Шекспира.

26 декабря — День: «**Шлюк и Яу», романтическое произведение на смех и поругание, с пятью перерывами Г. Гауптмана**. Вечер: «**Плоды просвещения», комедия в 4 д. Л. К. Толстого**.

27 декабря — День: «Долли» Г. Кристиернсона. Вечер: «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого.

28 декабря — День: «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира. Вечер: «Катюша Маслова» по Л. Н. Толстому.

29 декабря — День: «Акробаты» Ф. фон Шентана.

30 декабря — «**Снегурочка», весенняя сказка в 4 д. с прологом в стихах А. Н. Островского**.

31 декабря — «**Жар-птица», комедия-шутка в 4 д. В. О. Трахтенберга**.

### 1905 год

1 января — День: «Доктор Штокман» Г. Ибсена. Вечер: «В царстве скуки» Э. Пальерона. Спектакль-gala О. П. Нарбековой.

2 января — День: «Акробаты» Ф. фон Шентана. Вечер: «Венецианский купец» У. Шекспира.

4 января — «**Измена», драматическая легенда из прошлого Грузии в 5 д. А. И. Сумбатова-Южина**.

6 января — «Снегурочка» А. Н. Островского.

{211} 8 января — 1. «Вор» О. Мирбо. 2. «**Воспитатель Флакеман» («Педагоги»), комедия в 3 д. О. Эрнста**.

9 января — День: «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого. Вечер: «Сегодня», сцены в 4 д., 5 карт. В. О. Трахтенберга.

11 января — «Измена» А. И. Сумбатова-Южина.

14 января — «**Крылья связаны», пьеса в 4 д. И. Н. Потапенко**.

15 января — «Одинокие» Г. Гауптмана.

18 января — День: «Воспитатель Флаксман» («Педагоги») О. Эрнста. Вечер: «Снегурочка» А. Н. Островского.

18 января — 1. «**Отец», драма в 3 д. А. Стриндберга**. 2. «Прощальный ужин» А. Шницлера.

22 января — «**Елка», комедия в 1 д. Вл. И. Немирович-Данченко**.

23 января — «Волшебная сказка» И. Н. Потапенко.

26 января (Батум) — «Акробаты» Ф. фон Шентана.

28 января — «**Весенний поток», драматический этюд в 4 д. А. И. Косоротова**. Спектакль-gala Мейерхольда (Сергей Хмарин).

29 января — «Вишневый сад» А. П. Чехова.

2 февраля — День: «Горе от ума» А. С. Грибоедова.

4 февраля — «**Роза Бернд», драма в 5 д. Г. Гауптмана**.

6 февраля — День: «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира. Вечер: «Одинокие» Г. Гауптмана.

8 февраля — «Бесприданница» А. Н. Островского.

{212} 11 февраля — «Микаэль Крамер» Г. Гауптмана. Спектакль-gala И. Н. Певцова (Арнольд).

12 февраля — «Весенний поток» А. И. Косоротова.

13 февраля — 1. «Золотое руно» С. Пшибышевского. 2. «**Как она бросила курить», басня-шарж в 2 карт. В. О. Трахтенберга**.

15 февраля — «Дачники», сцены в 4 д. М. Горького.

18 февраля — «Одинокие» Г. Гауптмана.

19 февраля — «Горе от ума» А. С. Грибоедова. Спектакль-gala Мейерхольда (Чацкий).

20 февраля — День: «**Хижина дяди Тома» по Г. Бичер-Стоу**. Вечер: «Дачники» М. Горького.

22 февраля — 1. «В царстве скуки» Э. Пальерона. 2. Литературно-музыкальное отделение.

*Прощальные спектакли*:

24 февраля — День: «Весенний поток» А. И. Косоротова.

25 февраля — День: «**Дети капитана Гранта» по Ж. Верну**. Вечер: 1. «**Придворный солист», 3 сцены Ф. Ведекинда**. 2. «Акробаты» Ф. фон Шентана.

26 февраля — День: «На дне» М. Горького. Вечер: «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого.

27 февраля — День: «Доктор Штокман» Г. Ибсена. Вечер: Закрытие сезона, «Три сестры» А. П. Чехова.

## Николаев

27 марта — «Одинокие» Г. Гауптмана.

28 марта — «Сегодня» В. О. Трахтенберга.

{213} 29 марта — «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого.

30 март — «**Авдотьина жизнь», драма в 4 д. С. А. Найденова**.

31 марта — 1. «Золотое руно» С. Пшибышевского. 2. «Юбилей» А. П. Чехова.

1 апреля — «Весенний поток» А. И. Косоротова.

2 апреля — 1. «Нора» Г. Ибсена. 2. «Как она бросила курить» В. О. Трахтенберга.

3 апреля — «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого.

4 апреля — 1. «Вор» О. Мирбо. 2. «**Иван Мироныч», пьеса в 3 д. Е. Н. Чирикова**.

5 апреля — «Дядя Ваня» А. П. Чехова.

6 апреля — 1. «Последние маски» А. Шницлера. 2. «Долли» Г. Кристиернсона.

7 апреля — 1. «**Литургия красоты» по книге К. Д. Бальмонта**. 2. «Иван Мироныч» Е. Н. Чирикова.

8 апреля — «Доктор Штокман» Г. Ибсена.

18 апреля — «Дачники» М. Горького.

19 апреля — 1. «**Блудный сын», сцены в 2 д. С. А. Найденова**. 2. «Долли» Г. Кристиернсона.

20 апреля — «Гибель Содома» Г. Зудермана.

21 апреля — «Дикая утка» Г. Ибсена.

22 апреля — «**Фантазер», трагическая комедия в 4 д. А. Хольца и О. Иершке**.

23 апреля — 1. «Чайка» А. П. Чехова. 2. «Литература» А. Шницлера.

24 апреля — 1. «Литургия красоты» по книге К. Д. Бальмонта. 2. «Иван Мироныч» Е. Н. Чирикова.

{214} 25 апреля — 1. «Блудный сын» С. А. Найденова. 2. «Долли» Г. Кристиернсона.

26 апреля — «Вишневый сад» А. П. Чехова.

27 апреля — «Снег» С. Пшибышевского.

28 апреля — 1. «Праздник примирения» Г. Гауптмана. 2. «Юбилей» А. П. Чехова.

29 апреля — «Привидения» Г. Ибсена. Спектакль-gala Мейерхольда (Освальд).

30 апреля — 1. «Забава» А. Шницлера. 2. Дивертисмент.

# **{****215}** Приложение 4 Роли, сыгранные В. Э. Мейерхольдом в 1902 – 1905 годах

«№ 13» С. А. Найденова — Федоров

«Акробаты» Ф. фон Шентана — Ландовский

«Без солнца» П. П. Вейнберга — Евгений

«Бой бабочек» Г. Зудермана — Кесслер

«В царстве скуки» Э. Пальерона — Неизвестный

«Василиса Мелентьева» А. Н. Островского и С. А. Гедеонова — Иван Грозный

«Великое светило» Ф. Филиппи — Фриц Размуссен

«Венецианский купец» («Шейлок») У. Шекспира — Принц Аррагонский, Шейлок

«Весенний поток» А. И. Косоротова — Сергей Хмарин

«Вечная любовь» Г. Фабера — Фюринг

«Вишневый сад» А. П. Чехова — Петя Трофимов, Гаев

«Волшебная сказка» И. Н. Потапенко — Доктор Полынцев

«Волшебник» П. М. Ярцева — Погожев

«Вор» О. Мирбо — Вор

«Втируша» М. Метерлинка — Дед

«Гастролерша» И. Щеглова — Репортер

«Геншель» Г. Гауптмана — Вальтер

«Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса — Баренд

«Гибель Содома» Г. Зудермана — Вилли, старик Яников

«Горе от ума» А. С. Грибоедова — Чацкий

«Господин директор» А. С. А, Биссона и Ф. Карре — Де ля Мар

«Грех да беда на кого не живет» А. Н. Островского — Афоня

«Губернская Клеопатра» В. В. Туношенского — Инженер

«Да здравствует жизнь!» Г. Зудермана — Михаэль Келлингаузен

«Дачники» М. Горького — Влас «Дикая утка» Г. Ибсена — Яльмар Экдаль

«До восхода солнца» Г. Гауптмана — Гофман

«Доктор Штокман» Г. Ибсена — Гофстад, Петер Штокман

«Долли» Г. Кристиернсона — Граф Шютте, Мадлен

{216} «Дядя Ваня» А. П. Чехова — Астров

«За кулисами» Ж. Леметра — Леплюше

«Забава» А. Шницлера — Фриц Лобгеймер

«Звезда» Г. Бара — Фон Шпан

«Золотое руно» С. Пшибышевского — Рембовский

«Иванов» А. П. Чехова — Иванов

«Идеальная жена» М. Праги — Монтичелли

«Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма-отца — Бардольер

«Коллега Крамптон» Г. Гауптмана — профессор Крамптон

«Комета» В. О. Трахтенберга — Долгутлев

«Лебединая песня» Е. М. Беспятова — Вастель

«Лес» А. Н. Островского — Счастливцев

«Мещане» М. Горького — Петр

«Микаэль Крамер» Г. Гауптмана — Арнольд, Микаэль

«Монна Ванна» М. Метерлинка — Принцивалле

«На дне» М. Горького — Актер, Барон

«Наследный принц» В. Мейер-Ферстера — Принц Генрих

«Неверная» Р. Бракко — Муж

«Нора» Г. Ибсена — Гельмер

«Ночи безумные» Л. Л. Толстого — Игнатьев

«Одинокие» Г. Гауптмана — Иоганнес

«Отец» А. Стриндберга — Ротмистр

«Откуда сыр‑бор загорелся» В. Александрова (В. А. Крылова) — Бишутин

«Победа» В. О. Трахтенберга — Яшка-барин

«Порыв» Н. О. Ракшанина — Томилин

«Последние маски» А. Шницлера — Флориан Якверт

«Последний гость» Я. Дельера — Беллак

«Последняя воля» Вл. И. Немировича-Данченко — Торопец

«Потерянные во мраке» Р. Бракко — Герцог ди Валенца

«Потонувший колокол» Г. Гауптмана — Водяной

«Праздник примирения» Г. Гауптмана — Вильгельм

«Привидения» Г. Ибсена — Освальд

«Пчела и трутни» А. Т. Трофимова — Митя Васильев

«Раб наживы» О. Мирбо — Ксавье Леша

«Сильные и слабые» Н. И. Тимковского — Георгий Претуров

«Симфония» М. И. Чайковского — Композитор

«Сказка» А. Шницлера — Теодор Деннер

«Смерть и жизнь» Ж. Ришпена — Арунцио

«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого — Иоанн Грозный

«Снег» С. Пшибышевского — Тадеуш

«Соломенная шляпка» Э. Лабиша и М. Мишеля — Бопертюи

{217} «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира — Основа

«Счастье в уголке» Г. Зудермана — Барон Рекниц

«Таланты и поклонники» А. Н. Островского — Нароков

«Токари» К. Шенгерра — Фридл Сонлейтнер

«Торжество жизни» Р. Бракко — Лючио Саффи

«Три сестры» А. П. Чехова — Тузенбах

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого — Василий Шуйский

«Цена жизни» Вл. И. Немировича-Данченко — Морской

«Чайка» А. П. Чехова — Треплев

«Честь» Г. Зудермана — Роберт

«Школьные товарищи» Л. Фульды — Шольц

«Шлюк и Яу» Г. Гауптмана — Яу

«Эдда Габлер» Г. Ибсена — Левборг

«Эллида» («Женщина с моря») Г. Ибсена — Лингстрэнд, Вайгель

# **{****218}** Приложение 5 К открытию сезона[[651]](#footnote-5)

Трагикомедия в 2‑х действиях

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Мейерхольд, антрепренер городского театра и режиссер.

Кошеверов, в том же звании.

Савинов, просто режиссер.

Гурьев, помощник режиссера.

Театральная комиссия, чудище обло, озорно, стозевно и лайя.

Два любителя драматического искусства.

Херсонец, человек ростом мал, развитием дик, поступками странен, в действии сонлив, в требованиях скромен.

Золотарев, администратор труппы.

Клейзмер, человек, которого знает «tout Cherson».

Думный дьяк.

Театральный сторож.

Артисты, бояре, народ и др.

### Действие 1‑е

Днепр. Недалеко от Перебойни вдруг показывается шаланда. На ней в строгом порядке чинно восседает труппа Мейерхольда и Кошеверова. На корме сидят антрепренеры, на носу стоит «помощник Гурьев» и внимательно глядит вперед.

Мейерхольд:  
Эй, Гурьев, вперед смотри;  
Коль театра здание усмотришь  
Ты сейчас, не медля ни минуты,  
Оповедай нам!.. Что видишь там  
Ты, Гурьев?

{219} Гурьев:  
На Днепре-реке, на пристани  
Машет нам платочком беленьким  
Сам Антон Золотарев.

Кошеверов:  
Челом ему! Пускай приветствует  
Московских лицедеев братию,  
Мейерхольда Всеволода, а с ним и  
Кошеверова  
И нашу героиню — Мунт!..  
Смотри, однако, Гурьев тщательно,  
Коль что усмотришь — скажешь нам!..

Гурьев:  
Стружки стрелой бегут по реченьке.  
Вот те стружки, что здесь зовут «шаландами»,  
А на стружках на тех сидит комиссия,  
Слывущая под кличкой — «театральная»,  
Везет она свои постановленья,  
Да не десятками, а сотнями!..

Кошеверов *(побледнев)*:  
О, Господи! Не попусти греха  
И пронеси грозу!.. *(С тревогой.)*  
Смотри-ка лучше, Гурьев,  
Быть может, те постановленья  
Комиссия не нам предназначает,  
А их везут лишь как балласт тяжелый,  
Иль чтоб в Днепре-реке, как груз ненужный,  
Навеки без следа похоронить?..

Гурьев:  
Стружок к нам трафит, Мейерхольд!  
Отсель я ясно вижу лица членов,  
Но лица их, как женщина, коварны,  
Не разберешь никак, грозу или привет  
Комиссия готовит нам…  
Прикажешь умирать?

Мейерхольд:  
О, нет, не надо!  
Пускай мы встретимся,  
Пускай не в ратном поле,  
А на подмостках нашего театра  
Мы бой свирепый учиним…  
Посмотрим, чья возьмет, —  
Их недоверие и тысяча претензий,  
{220} Иль наше доброе и дружное старанье…  
И ежели нам покорить придется  
Глухое недоверие херсонцев  
И приохотим их к серьезной драме, —  
Не будет нам страшна комиссия тогда!..  
Идем же к ней!.. Сарынь на кичку!..

(Шаланда труппы сталкивается с шаландой театральной комиссии таким ударом, какому позавидовал бы любой капитан Р. О. П. и Т. По счастию, при этом столкновения между самой труппой и комиссией не происходит.)

Мейерхольд *(выпрямившись во весь рост)*:  
Привет мой вам, почтенные бояре,  
От труппы драматической, что будет  
В театре подвизаться городском,  
От труппы той, что мнит поставить дело  
Не так, как ваш хваленый Ивановский,  
Иль Малиновская, а с ней и все другие  
В Херсоне ставили досель…

Театральная комиссия:  
Ну, помогай вам Бог!..  
Отколь плывете?

Кошеверов:  
Из Белокаменной.  
Вот я да Мейерхольд.  
Да Мунт и Снигирев, а с нами и  
Савинов  
Из труппы Станиславского…

Театральная комиссия:  
Желали бы мы видеть,  
Что вместе с Вами прибыли в Херсон  
Вишневский, и Москвин, и Лужский, и  
Санин,  
И Книппер с Чеховым, и Данченко Владимир.  
И Станиславский сам, и Горький…

Мейерхольд *(осмеливается заметить)*:  
Но Горький не актер…

Театральная комиссия *(удивленно)*:  
Как — не актер? Мы, помнится, читали,  
Что Горький с Станиславским заключили  
Какой-то договор…

Мейерхольд *(вразумительно)*:  
То пьесу он давал…

{221} Театральная комиссия:  
А‑а, пьесу!..  
А мы, признаться, мнили. *(Конфузится.)*  
Ну, впрочем, все равно! Так отчего ж  
Всю труппу мы не видим здесь теперь?

Савинов *(в сторону)*:  
Не жирно ль будет вам?

Мейерхольд *(решившись слукавить)*:  
Ах! Всей душой своею  
Она рвалась приехать к вам в Херсон…  
Сам Данченко сказал: «Ну, как хотите,  
А без Херсона я жить дальше не могу!..»  
А Книппер в «Сестрах трех» воскликнула, забывшись,  
«В Херсон! В Херсон!», а не «В Москву! В Москву!»  
С какою завистью открытой, беспредельной  
На наши сборы Данченко взирал,  
И даже Станиславский тщетно  
Молил нас всех забрать его с собой.  
Увы!.. Москва сказала им: «Останьтесь!  
Ведь вы мои! Зачем в Херсон вы рветесь!  
Ужели здесь мы не оценим вас!..»  
И все, скрепя сердца, остаться порешили,  
Хоть я не поручусь, что при одном призыве  
Явиться к вам в Херсон — они, презрев Москву,  
Свои стопы к вам мигом не направят.  
Прошу вас я — не будьте так жестоки,  
Оставьте их Москве, пусть тешится она,  
И не лишайте вы ее того, что мною лет  
Красой и гордостью ее всегда считалось!..  
Молю я вас о том!..

Театральная комиссия *(великодушно)*:  
Пусть будет так!  
Пусть Лужский, и Москвин, и Данченко  
Владимир,  
И Станиславский сам, и Книппер, и другие  
Останутся в Москве!.. Бог с нею!..

Мейерхольд:  
Бью вам челом  
На милости, почтенные бояре!

{222} Театральная комиссия:  
Теперь внимайте нам с благоговеньем:  
Читать вам станем все «постановленья»…  
Читай-ка, дьяк!

Думный дьяк *(читает)*:  
Комиссия театра  
Приказывает вам на сцене не курить,  
В свои уборные ни чад, ни домочадцев  
Под страхом грозной казни не вводить.  
В антрактах вам нельзя стоять на сцене,  
За ней, в уборных можете сидеть;  
На вызов выходить вам раза три — не боле,  
И строго воспрещается вам всем  
Руками декораций прикасаться,  
Затем, что холст от времени уж сгнил,  
Грозя рассыпаться, а также вы должны  
Оказывать нижайшее почтенье  
Комиссии всем театральным членам  
И подкомиссии, а также всем, кто делом  
Или бездельем к комиссии причастен.  
Репертуар нам всем на усмотренье  
Должны представить вы… предупреждаем вас,  
Что постоянной драмы не потерпим,  
Что Чехов, Гауптман, Ибсен и Зудерман  
Постыли нам и, буде вам возможно,  
«Мадам де Турбильон» иль «Даму от Максима»  
Поставить нам — зело мы будем рады…

Мейерхольд *(с отчаянием)*:  
Позвольте…

Театральная комиссия *(сурово)*:  
Пусть дочитает дьяк!..

Думный дьяк *(читает дальше)*:  
А также должно вам  
Иметь в виду, что мебель городскую,  
Которую на сцену вам дадим,  
Должны вы, как зеницу ока,  
Оберегать: садиться осторожно,  
И раньше, чем усесться, осмотреть  
Костюм свой, нет ли в нем изъяна,  
Иль пятен… А также вы должны  
По тем коврам, что вам дадим на сцену,  
На цыпочках ступать, а, буде то возможно,  
На сцену выходя, снимать ботинки…

{223} Мейерхольд *(страдальчески вздыхает)*:  
О, господи!..

Думный дьяк *(читает)*:  
И помнить вы должны,  
Что мы за все с вас взыщем очень строго!..  
Теперь о распорядке вашей жизни:  
Коль пьете часто чай — отнюдь не пейте с ромом,  
И не могите пить ни пива, ни вина;  
В семейной жизни будьте благонравны,  
Не ссориться ни с кем…

Мейерхольд:  
О, Боже! Что за пытка!  
Ведь ей конца не будет никогда!..  
Что за комиссия, Создатель,  
С комиссьей театральной толковать!..

Думный дьяк *(читает)*:  
А также вы должны…

(Читает очень долго… Под конец чтения труппа спит богатырским сном… Под мерное чтение дьяка театральная комиссия тихо дремлет. Картина.)

### Действие 2‑е

Сцена городского театра. Мейерхольд сидит на троне, в костюме Ивана Грозного. Рядом, и также на троне, сидит Кошеверов. Вокруг артисты и любители драматического искусства, изображающие «народ».

Мейерхольд:  
Эй, думные бояре!..  
На Чехове мы выбор свой остановили,  
Затем, что пьеса «Три сестры»  
К мышлению умы располагает…  
Да ведомо вам будет, что и впредь  
Мы ставить все такие пьесы будем!  
Не надобно нам скучных переделок,  
Пусть ставят их другие лицедеи!..  
А вы, «народ», вас жалую в бояре!..  
*(«Бояре» низко кланяются.)*  
Коль в «Смерти Грозного» вы будете кричать,  
Кричите поясней, погромче говорите,  
Чтоб слышал всяк, что голосист боярин  
Был на Руси. Так постарайтесь, други!..

Бояре *(хором)*:  
Рады стараться!..

{224} (Входят два любителя из числа тех, которые изображают «бунтующих стрельцов». У одного в руках откушенный нос, а у другого лицо несколько отодвинуто в сторону.)

Мейерхольд:  
Что надо вам?

Любитель-стрелец:  
К тебе мы с челобитной!  
В «народной сцене» нам любители, зарвавшись,  
Увечья причинили. Кричат: «Бей! Жги! Топи!»  
Мне откусили нос, Черкасову же зубы  
Единым махом выбили… Взгляни!

Мейерхольд *(грозно)*:  
Савинова позвать!..

*(Савинов робко входит.)*

Мейерхольд *(еще грозней)*:  
Что сделал ты, преступный?!  
*(Указывая на изувеченных любителей.)*  
Ужель в тебе совсем заглохла жалость,  
Носов любительских ужель тебе не жаль?

Савинов:  
Прости мне, Мейерхольд!  
«По Станиславскому» хотел я ставить сцену,  
Кричу: «Бей! Жги! Топи! Работайте дружней!»  
Любители — неопытны, как видно,  
И закипел меж ними бой жестокий…  
Старались все, чтоб лучше отличиться.  
А вышло так, как будто на Забалке  
Передрались «большие кулаки»…  
Ах! В том носу и в тех зубах погибших  
Я не виновен!.. Верь мне, Мейерхольд!..

Мейерхольд:  
Не «станиславь» с избытком, умоляю…  
Иначе за протори заплатить  
Придется мне… Чаркасов, успокойся.  
И ты, безносый, брось!.. Утешьте-ка себя,  
Что на алтарь искусства вы сегодня  
Свой нос и зубы в жертву принесли…

*(Любители, успокоенные, отходят. Входит Клейзмер.)*

Клейзмер:  
Бью тебе челом, антрепренер херсонский!..

{225} Мейерхольд:  
Кто ты?

Клейзмер:  
Кто? Раньше был царьком, теперь — увы! — ничто!..

Мейерхольд:  
Зачем явился ты?

Клейзмер:  
Пришел я с челобитной. Умоляю,  
Оповести всю публику сейчас,  
Что я к делам твоим отныне непричастен,  
Иначе: мне беда! Шумливою толпою  
Она стучится в дверь мою теперь,  
Мне не дает поспать, мне не дает обедать;  
И на заре, и в поздний час полночи  
Тревожит мой покой вопросами такими,  
Какие я решать теперь уж не могу!  
Я рек толпе: «Я не служу в театре!»  
О, если б зреть ты мог, что с нею совершилось!..  
Рыдала публика. Узнав о сем несчастье,  
И стар, и млад — все слезы проливали;  
Какой-то темнокудрый господин  
Вдруг поседел в единое мгновенье…  
И, окружив меня толпой, вопили все:  
«О, Клейзмер, на кого ты нас оставил?  
Куда мы, горемычные, пойдем?..  
К кому теперь стопы свои направим,  
Кто разрешит назревшие вопросы  
Всех театральных дел и кто теперь  
О процветанье сцены станет думать?..  
О, сжалься над искусством бедным ты  
И не бросай его — оно осиротеет!..  
Будь снова прежним Клейзмером, а мы  
По-прежнему к тебе направим просьбы  
О том, о сем…»  
Но я не внял их слезным увещаньям.  
Я им сказал: «Мое решенье твердо!..»

Мейерхольд *(Клейзмеру)*:  
Ступай ты с миром!..  
Отныне публика тревожить твой покой  
Не станет боле… Верь мне, Яков Клейзмер!..

*(Клейзмер уходит.)*

Кто там еще?

{226} Сторож *(придерживая за шиворот херсонца)*:  
Поймал его я, господин,  
Когда он порывался незаметно  
На репетицию пробраться к вам,  
Как соглядатая тебе его представил.

Мейерхольд *(грозно)*:  
Зачем, как тать, в театр ты пробрался?

Херсонец *(робко и чистосердечно)*:  
Хотел послушать пьесу «на шармак»!..

Мейерхольд:  
Ну и хитер, и ловок же ты, братец!..  
Все сэкономить хочется тебе.  
Нехорошо и непохвально!.. Видно,  
Корысти бес совсем тебя опутал!..  
На первый раз уж так и быть — прощаю,  
Но снова попадешься — не ропщи!..  
Ступай!..

Херсонец:  
Дозвольте ж контрамарку!..

Мейерхольд *(злобно)*:  
Брысь!..

*(Херсонец скрывается.)*

Занавес

*Де-Линь*

# **{****227}** Приложение 6 Иду на Вы[[652]](#footnote-6)

Драматический отрывок, написанный по методу д‑ра Богословского и отнюдь не заимствованный из «Смерти Иоанна Грозного».

Г. Мейерхольд сидит, окруженный «сотрудниками». Он в жестокой задумчивости, между бровей глубокая морщина, в глазах огонь негодования, на устах готовое сорваться проклятье. Стук в дверь.

Мейерхольд *(очнувшись)*:  
Кто там?  
Войди!  
*(Входит вестник.)*  
Зачем пришел?

Вестник:  
Принес я вести важные.

Мейерхольд:  
Поведай их скорей!

Вестник:  
В курантах нынче пишут,  
Что мыслишь ты покинуть град Херсон:  
«Пускай-де он от скуки погибает,  
Коль труппы он моей не хочет оценить…  
Свои стопы направлю в Николаев  
И скоро-де я полоню его!»

Мейерхольд:  
То слухи лживые!..  
Не мыслил я уехать!  
Об этом и в курантах известил  
Я публику давно. *(Помолчав.)* Еще какие вести?

{228} Вестник:  
О, вести важные! Усиленно толкуют,  
Что стал Мефодьев труппу набирать…

Мейерхольд:  
А! Из любителей?!  
Из горе-лицедеев?

Вестник:  
Да, из любителей!  
И мыслит он, предерзкий,  
Игрою их затмить театр твой.

Мейерхольд *(искренно хохочет)*:  
Но где ж любители те будут подвизаться?

Вестник:  
А в «Помощи»!.. Уж сцену там готовят.  
До сей поры там в «тетку» лишь играли.  
Теперь пойдет игра другая…

Мейерхольд *(со смехом)*:  
Азартная?

Вестник *(убежденно)*:  
Азартная!  
И особливо в драме!  
Коль в раж войдут любители, не помнят  
Они себя: крушат, кричат и стонут,  
И мечутся по сцене, как шальные…

Мейерхольд:  
Но будет ли доволен грозный Купчик  
Любительской игрой?.. Ведь и она «азартна»!..

Вестник:  
В редакцию он вновь напишет  
И пригрозит проклятьем и доносом.

Мейерхольд:  
И пусть его!.. *(Помолчав.)*  
Еще какие вести?

Вестник:  
Сейчас с Военного гонец мой прискакал  
И рассказал, что там не все спокойно:  
Со страхом ждут-де жители форштадта  
С минуты на минуту представленья…

{229} Мейерхольд *(с ужасом)*:  
Как? Светопреставленья?

Вестник:  
Почти того… Любительскою труппой  
Разыграна там будет пьеса «Тайна».  
С Суворовской гонец мне весть принес,  
Что артистический кружок готовит ряд спектаклей;  
Поставят-де их так, что даже Станиславский,  
Увидя то, затрясся бы от злости  
И в муках зависти всю жизнь свою терзался…  
Гонец с Забалки мне доставил весть,  
Что даже там уж начались спектакли…

Мейерхольд *(с ужасом)*:  
О, бедные херсонцы! Столько бед  
Обрушиться на вас не может разом!..  
Подать сюда афиши всех спектаклей!  
*(Читает и не верит своим глазам.)*

Гурьев:  
О, Мейерхольд! Дозволь мне слово молвить!

Мейерхольд:  
Ну говори.

Гурьев:  
Я дам тебе совет:  
Вели немедля пригласить херсонца  
Из тех, которые усердно посещали  
Театр твой, и расспроси его,  
По сердцу ли ему любителей затея  
И как он смотрит на нее…  
Да, кстати, разузнай,  
Что нужно публике — комедию иль драму?  
Ведь уж давно нас сей вопрос тревожит,  
Так разрешим его…

Мейерхольд:  
Совет твой недурен.  
*(Отдает распоряжение.)*  
Позвать ко мне херсонца!  
А в ожидании его я, горем преисполнен,  
Покаяться хочу… Ступай в театр,  
В шкафу, на верхней полочке найдешь  
Начатый мной синодик.  
Неси его сюда…  
*(Гурьев уходит.)*  
{230} Ни одного из тех,  
Которых я убил собственноручно,  
Которых вся моя пытала труппа,  
Я не оставил без поминовенья,  
И даже зрителей в синодик я вписал,  
Городовых, пожарных, билетеров,  
Ну, словом, всех, кто волей иль неволей  
Свидетелем расправы нашей был.  
*(Гурьев возвращается.)*  
Да, это тот синодик.  
Читай же громко, Гурьев! Если я  
Кого припомню, ты того и впишешь.

Гурьев *(читает)*:  
О, Мельпомена, упокой  
Ты действующих лиц, которых мы жестоко  
Замучили в комедиях иль в драме:  
Вдову Гурмыжскую, Буланова Алешу,  
Геннадья да Аркашу — лицедеев  
И верного слугу Гурмыжской — Карпа,  
Да зрителей, что пьесу ту смотрели,  
Числом не более двух сотен человек!  
Увы! Тогда скончались в адских муках  
Пожарных два, да столько ж билетеров,  
Да музыкантов шесть, фамилии же их  
Ты веси, господи!

Все *(с покаянным воплем)*:  
Ох, грешны мы!

(Собираются продолжать чтение синодика, но в это время входит привратник и говорит, обращаясь к Мейерхольду.)

Привратник:  
К тебе пришел херсонец.  
Прикажешь пригласить?

Мейерхольд:  
Зови его сюда! *(К сотрудникам.)*  
А вы ступайте прочь.  
Я с ним наедине поговорить хочу.

(Все уходят. Входит зритель. Лицом и манерами чрезвычайно походит на волхва, появляющегося в 3‑м акте «Смерти Иоанна Грозного».)

Мейерхольд:  
Садись. *(Зритель садится. Пауза.)*  
Давненько я не видел  
Тебя в театре! Последний раз ты был,  
Когда сезон мы Горьким открывали;  
{231} С тех пор от нас ты сердце отвратил.  
Скажи, чем провинились мы?

Зритель:  
Ничем.

Мейерхольд:  
Но почему же ты,  
Допреж театр наш усердно посещавший,  
Вдруг перестал бывать?

Зритель *(уклончиво)*:  
Так… Некогда… Дела…

Мейерхольд *(явно не веря)*:  
Дела? Не верится мне что-то!  
Ну, так и быть! Призвал тебя я ныне,  
Чтобы с тобой держать *(маленькая внутренняя борьба)*  
Держать совет.  
Он очень нужен мне. Скажи, что делать,  
Чтоб публикой мне снова завладеть,  
Чтоб отвратить мне гибель предприятья  
И, кассу сохранив от истошенья,  
В конец врагов моих жестоких поразить?

Зритель *(недоумевающе)*:  
Врагов? Каких врагов?

Мейерхольд:  
А разве ты не слышал?  
Теснит нас рать любителей теперь.  
Нам с запада грозит Пономарев,  
С востока шлет Горшков нам грозный вызов,  
На севере мефодьевская рать,  
А с «Юга»… ох! Де-Линя фельетоны!

Зритель:  
Не бойся их! Они тебе не страшны!  
Пошли навстречу им ряд превосходных пьес  
С прекрасно срепетованным ансамблем,  
Хотя бы «Трех сестер» совместно с  
«Дядей Ваней»,  
Комедии подбавь, иль Шницлера,  
Иль Фульда.

Мейерхольд *(испуганно)*:  
Нет!  
Шницлера нельзя! И так уж говорят,  
Что вместо Шницлера у нас лишь  
«Венский шницель».

{232} Зритель:  
Да мало ли комедий и у нас,  
Своих, российских? Можно их поставить.  
Конечно, в них вы не найдете «видов»  
Таких, какими уснащает Шницлер  
Комедии свои, но все же.

Мейерхольд *(перебивая)*:  
Нет, не говори!  
Комедья русская топорна, лапидарна.  
Вот то ли дело — Бар, иль Шептан, иль Сарду.  
*(Умиляется.)*  
Ну ладно, я совету твоему  
Последую. Верну комедью из опалы.  
Верну, а там посмотрим, что-то будет!

(Приняв решительный вид, идет к двери, распахивает ее и кричит.)

Послов немедленно к Рассохину отправить,  
Пусть привезут все новые комедьи!  
А мы меж тем Шекспира разыграем.  
Вооружимся мы мечами боевыми,  
Мы закуем свои тела в доспехи  
И в смертный бой с любителями вступим.  
Нам сборы полные наградою послужат.  
Итак, вперед! Вперед, мои актеры,  
«Сотрудники» мои на бранном поле!  
Вы, Снигирев, Нелидов, Костромской,  
Ты, Блюменберг, и вы, моя гордыня, —  
Мунт и Будкевич! — Мы силой боевою  
На равнодушье публики ударим  
И разобьем его. Не правда ли друзья?  
В нас много сил! За нас само Искусство!  
Вперед! Вперед! О, как кайенский перец,  
Нещадно жечь сердца начнет герой Киенский  
И победит их! Да! *(Жмет руку зрителю.)*  
Спасибо за совет!  
*(Бросает публике вызов.)*  
Иду на Вы!

Занавес с шумом падает.

*Де-Линь*

# **{****233}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)  
[Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

А. (рецензент) [160](#_page160)

А. Н‑н (Александров А. А.) [27](#_page027), [29](#_page029), [33](#_page033), [34](#_page034), [39](#_page039), [40](#_page040), [44](#_page044), [47](#_page047) – [49](#_page049), [57](#_page057) – [59](#_page059), [65](#_page065), [66](#_page066), [71](#_page071), [73](#_page073), [89](#_page089), [97](#_page097), [99](#_page099), [100](#_page100), [107](#_page107), [113](#_page113), [162](#_page162)

А. Т. (рецензент) [50](#_page050)

Аверкиев Д. В. [189](#_page189)

Адельгейм, братья [137](#_page137)

Аккерман Е. К. и Э. Б. [94](#_page094)

Александров Виктор см. [Крылов В. А.](#_Tosh0005104)

Алексеев см. [Станиславский К. С.](#_Tosh0005105)

Али [148](#_page148)

Андреев Л. Б. [169](#_page169)

Андреева М. Ф. [12](#_page012), [166](#_page166)

Антокольский П. Г. [11](#_page011), [15](#_page015), [18](#_page018), [19](#_page019)

Аппиа А. [112](#_page112)

Арбенин (наст. фам. Гильдебрандт) Н. Ф. [209](#_page209)

Бабочкин Б. А. [164](#_page164)

Бакст (наст. фам. Розенберг) Л. [120](#_page120)

Балуцкий М. [199](#_page199), [201](#_page201)

Бальзам В. С. [74](#_page074)

Бальмонт К. Д. [84](#_page084), [110](#_page110), [175](#_page175), [213](#_page213)

Бар Г. [101](#_page101), [198](#_page198), [200](#_page200), [216](#_page216), [232](#_page232)

Бар Дж. [149](#_page149)

Бачелис Т. И. [8](#_page008), [120](#_page120), [132](#_page132)

Бебутов В. М. [92](#_page092)

Беккер М. Е. [86](#_page086), [104](#_page104), [105](#_page105), [130](#_page130)

Беласко Д. [112](#_page112), [113](#_page113)

Беленькая [64](#_page064)

Белый Андрей (Бугаев Б. Н.) [123](#_page123), [175](#_page175)

Вельский Д. А. [191](#_page191) – [193](#_page193), [199](#_page199)

Беляев Ю. Д. [65](#_page065), [90](#_page090)

Берников (Ратаев) Л. А. [203](#_page203), [206](#_page206)

Беспятов Е. М. [101](#_page101), [198](#_page198), [216](#_page216)

Бёклин А. [84](#_page084)

Билек [64](#_page064)

Биссон А. С. А. [98](#_page098), [196](#_page196), [197](#_page197), [209](#_page209), [210](#_page210), [215](#_page215)

Бичер-Стоу Г. [212](#_page212)

Блок А. А. [154](#_page154), [169](#_page169), [175](#_page175), [183](#_page183)

Блюменберг А. Л. [21](#_page021), [27](#_page027), [40](#_page040), [67](#_page067), [94](#_page094), [232](#_page232)

Бобров Ф. А. [208](#_page208)

Богословский [227](#_page227)

Бодлер Ш. [84](#_page084), [97](#_page097), [98](#_page098)

Болотин Я. [119](#_page119), [122](#_page122) – [124](#_page124)

Бонгард М. О. [138](#_page138)

Бракко Р. [101](#_page101), [192](#_page192), [197](#_page197), [198](#_page198), [216](#_page216), [217](#_page217)

Брие Э. [207](#_page207)

Брюсов В. Я. [84](#_page084), [97](#_page097), [98](#_page098), [114](#_page114), [175](#_page175)

Брянский О. М. [138](#_page138)

Будкевич Н. А. [16](#_page016), [18](#_page018), [21](#_page021), [24](#_page024), [27](#_page027), [28](#_page028), [36](#_page036), [48](#_page048), [49](#_page049), [64](#_page064), [67](#_page067) – [69](#_page069), [78](#_page078), [94](#_page094), [97](#_page097), [113](#_page113), [162](#_page162), [232](#_page232)

Бузен А. С. [138](#_page138), [209](#_page209)

Бурджалов (наст. фам. Бурджалян) Г. С. [15](#_page015)

Валентей М. А. [8](#_page008)

Валик С. О. [21](#_page021)

Варпаховский Л. В. [108](#_page108), [130](#_page130)

Ведекинд Ф. [212](#_page212)

Вейнберг П. П. [190](#_page190), [191](#_page191), [194](#_page194), [215](#_page215)

Веригина В. П. [169](#_page169), [170](#_page170), [183](#_page183)

Верлен П. [84](#_page084)

Верн Ж. [212](#_page212)

Веселовский А. Н. [61](#_page061)

Весновская В. Б. [138](#_page138)

Вишневский (наст. фам. Вишневецкий) А. Л. [220](#_page220)

Влад. Ленский (Ленский В. Я.) [22](#_page022), [33](#_page033), [36](#_page036), [37](#_page037), [41](#_page041), [44](#_page044), [46](#_page046), [58](#_page058) – [62](#_page062), [73](#_page073), [93](#_page093)

Вогак К. А. [170](#_page170)

Волков Н. Д. [6](#_page006), [19](#_page019), [85](#_page085), [91](#_page091), [132](#_page132), [155](#_page155), [181](#_page181), [182](#_page182)

Волохова Н. Н. [138](#_page138), [164](#_page164), [169](#_page169), [170](#_page170), [176](#_page176)

{234} Вревская Ю. П. [105](#_page105)

Врубель М. А. [84](#_page084)

Вяльцева А. Д. [137](#_page137)

Гаврилов [64](#_page064)

Гагеман К. [112](#_page112), [131](#_page131), [176](#_page176), [184](#_page184)

Гальбе М. [203](#_page203), [206](#_page206)

Гартман Л. [112](#_page112)

Гаршин В. М. [78](#_page078)

Гауптман Г. [12](#_page012), [13](#_page013), [24](#_page024), [25](#_page025), [31](#_page031), [37](#_page037), [38](#_page038), [40](#_page040), [42](#_page042), [43](#_page043), [50](#_page050), [60](#_page060), [69](#_page069), [70](#_page070), [85](#_page085), [94](#_page094), [96](#_page096), [100](#_page100), [101](#_page101), [103](#_page103), [110](#_page110), [126](#_page126), [127](#_page127), [133](#_page133), [139](#_page139), [143](#_page143) – [146](#_page146), [149](#_page149) – [151](#_page151), [155](#_page155), [161](#_page161), [171](#_page171), [173](#_page173), [186](#_page186) – [188](#_page188), [190](#_page190) – [192](#_page192), [194](#_page194) – [196](#_page196), [198](#_page198), [199](#_page199), [202](#_page202), [204](#_page204) – [207](#_page207), [210](#_page210) – [212](#_page212), [214](#_page214) – [217](#_page217), [222](#_page222)

Ге Г. Н. [79](#_page079)

Гедеонов С. А. [38](#_page038), [190](#_page190), [215](#_page215)

Гейерманс Г. [24](#_page024), [40](#_page040), [46](#_page046), [50](#_page050), [139](#_page139), [148](#_page148), [151](#_page151), [187](#_page187), [188](#_page188), [192](#_page192), [193](#_page193), [198](#_page198), [206](#_page206), [207](#_page207), [215](#_page215)

Георгобияни [138](#_page138)

Гладков А. К. [15](#_page015), [19](#_page019), [88](#_page088), [181](#_page181)

Гнесин М. Ф. [170](#_page170)

Гоголь Н. В. [33](#_page033), [79](#_page079), [176](#_page176), [197](#_page197), [206](#_page206)

Годар Б.‑Л.‑П. [208](#_page208)

Голубев А. А. [170](#_page170)

Голубева Е. М. см. [Мунт Е. М.](#_Tosh0005106)

Гондатти [137](#_page137)

Горшков [22](#_page022), [231](#_page231)

Горький М. [31](#_page031), [56](#_page056), [57](#_page057), [81](#_page081), [85](#_page085), [89](#_page089), [97](#_page097), [100](#_page100), [126](#_page126), [141](#_page141), [142](#_page142), [145](#_page145), [149](#_page149), [166](#_page166), [174](#_page174), [188](#_page188), [193](#_page193) – [197](#_page197), [199](#_page199), [202](#_page202), [203](#_page203), [205](#_page205), [207](#_page207) – [209](#_page209), [212](#_page212), [213](#_page213), [215](#_page215), [216](#_page216), [220](#_page220), [230](#_page230)

Гофмансталь Г. фон [138](#_page138), [209](#_page209)

Гошкевич В. И. [74](#_page074), [114](#_page114)

Граф Ахтиаров [81](#_page081)

Грибоедов А. С. [139](#_page139), [172](#_page172), [201](#_page201) – [203](#_page203), [211](#_page211), [215](#_page215)

Громов П. П. [5](#_page005)

Гуревич Л. Я. [35](#_page035)

Гурьев Е. П. [21](#_page021), [94](#_page094), [138](#_page138), [218](#_page218), [219](#_page219), [229](#_page229), [230](#_page230)

Гюисманс Ш. М. Ж. [120](#_page120)

Д’Аннунцио Г. [96](#_page096), [120](#_page120), [134](#_page134)

Дальская М. В. [158](#_page158)

Дарский (наст. фам. Псаров) М. Е. [24](#_page024)

Дельер Я. (Я. А. Плющевский-Плющик) [70](#_page070), [185](#_page185), [216](#_page216)

Де-Линь (Линский М. С.) [21](#_page021), [24](#_page024), [25](#_page025), [32](#_page032), [34](#_page034) – [36](#_page036), [39](#_page039), [46](#_page046), [47](#_page047), [51](#_page051) – [54](#_page054), [56](#_page056), [66](#_page066), [68](#_page068), [71](#_page071), [77](#_page077), [97](#_page097), [100](#_page100), [101](#_page101), [103](#_page103), [104](#_page104), [107](#_page107), [115](#_page115), [226](#_page226), [231](#_page231), [232](#_page232)

Джером Дж. К. [48](#_page048), [83](#_page083), [188](#_page188), [195](#_page195)

Дзюбенко [64](#_page064)

Диоген (возможно В. В. Билибин) [118](#_page118), [119](#_page119)

Дмитриев Ю. А. [8](#_page008)

Додинский М. З. [183](#_page183)

Домбровский В. А. [22](#_page022)

Донской Л. Д. [149](#_page149)

Дюма А. (Дюма-отец) [98](#_page098), [197](#_page197), [199](#_page199), [216](#_page216)

Дюма А. (Дюма-сын) [240](#_page240)

Егорова Н. Г. [94](#_page094)

Ермолов Н. А. [192](#_page192)

Заварзина К. А. [21](#_page021), [27](#_page027), [40](#_page040), [138](#_page138)

Загаров (наст. фам. Фесинг) А. Л. [138](#_page138)

Зингерман Б. И. [5](#_page005)

Золотарев (Константинов; Наварыгин) А. К. [21](#_page021), [219](#_page219)

Золя Э. [187](#_page187)

Зон Б. В. [170](#_page170)

Зонов (псевд. Павлов) А. П. [94](#_page094), [134](#_page134), [135](#_page135), [138](#_page138), [161](#_page161)

Зоркая Н. М. [8](#_page008)

Зудерман Г. [24](#_page024), [25](#_page025), [30](#_page030), [37](#_page037), [40](#_page040), [83](#_page083), [101](#_page101), [110](#_page110), [118](#_page118), [126](#_page126), [151](#_page151), [173](#_page173), [186](#_page186) – [189](#_page189), [194](#_page194), [195](#_page195), [199](#_page199), [201](#_page201) – [203](#_page203), [205](#_page205), [206](#_page206), [208](#_page208), [213](#_page213), [215](#_page215), [217](#_page217), [222](#_page222)

Ибсен Г. [12](#_page012), [13](#_page013), [24](#_page024), [31](#_page031), [37](#_page037), [40](#_page040), [44](#_page044), [48](#_page048) – [50](#_page050), [94](#_page094), [96](#_page096), [100](#_page100), [101](#_page101), [110](#_page110), [114](#_page114), [118](#_page118), [126](#_page126), {235} [127](#_page127), [139](#_page139), [145](#_page145), [146](#_page146), [149](#_page149), [151](#_page151), [155](#_page155), [168](#_page168), [171](#_page171), [173](#_page173), [188](#_page188), [189](#_page189), [191](#_page191) – [193](#_page193), [195](#_page195), [196](#_page196), [199](#_page199), [200](#_page200), [203](#_page203) – [206](#_page206), [208](#_page208) – [210](#_page210), [212](#_page212), [213](#_page213), [215](#_page215) – [217](#_page217)

Иванов В. В. [8](#_page008)

Иванов В. И. [84](#_page084)

Иванов И. И. [61](#_page061)

Иванова М. С. [8](#_page008)

Ивановский П. П. [220](#_page220)

Ивнев Р. (наст. имя и фам. М. А. Ковалев) [159](#_page159), [182](#_page182)

Иершке О. [213](#_page213)

Извеков Н. П. [131](#_page131)

Изгой [29](#_page029), [30](#_page030), [33](#_page033), [34](#_page034), [86](#_page086)

Именитов В. Р. [116](#_page116)

Казаков (Семенов) С. И. [21](#_page021), [94](#_page094), [138](#_page138)

Каменский В. В. [175](#_page175), [178](#_page178), [184](#_page184)

Кандинский В. В. [177](#_page177), [184](#_page184)

Каневец А. П. [106](#_page106)

Канин А. И. [138](#_page138), [164](#_page164)

Карпов С. И. [21](#_page021), [94](#_page094), [138](#_page138)

Карре Ф. [98](#_page098), [196](#_page196), [197](#_page197), [209](#_page209), [215](#_page215)

Качалов (наст. фам. Шверубович) В. И. [15](#_page015), [170](#_page170)

Кашкарова-Андерсон Е. К. [138](#_page138)

Киенский Н. И. [94](#_page094), [232](#_page232)

Киселевич [72](#_page072)

Клейзмер Я. В. [224](#_page224), [225](#_page225)

Книппер (Книппер-Чехова) О. Л. [24](#_page024), [86](#_page086), [165](#_page165) – [167](#_page167), [183](#_page183), [220](#_page220), [221](#_page221)

Козлов Л. К. [56](#_page056), [89](#_page089)

Комиссаржевская В. Ф. [9](#_page009), [134](#_page134), [137](#_page137), [154](#_page154), [157](#_page157), [168](#_page168) – [170](#_page170), [174](#_page174)

Кондратов А. М. [138](#_page138)

Коппель-Эльфельд Ф. [202](#_page202)

Корнилиева В. (Билибина В. К.) [186](#_page186), [192](#_page192)

Корнфельд М. Г. [55](#_page055)

Косоротов А. И. [149](#_page149), [172](#_page172), [174](#_page174), [211](#_page211) – [213](#_page213), [215](#_page215)

Костромской (наст. фам. Чалеев) Н. Ф. [21](#_page021), [27](#_page027), [40](#_page040), [67](#_page067), [94](#_page094), [109](#_page109), [138](#_page138), [164](#_page164), [174](#_page174), [209](#_page209), [232](#_page232)

Кошеверов А. С. [17](#_page017), [18](#_page018), [21](#_page021), [25](#_page025), [27](#_page027), [29](#_page029), [36](#_page036), [58](#_page058), [60](#_page060), [67](#_page067), [69](#_page069), [71](#_page071) – [73](#_page073), [77](#_page077), [80](#_page080), [83](#_page083), [86](#_page086), [93](#_page093), [101](#_page101), [102](#_page102), [148](#_page148), [185](#_page185), [218](#_page218) – [220](#_page220), [223](#_page223)

Кошеверова (по сцене Мусатова) М. В. [21](#_page021), [27](#_page027)

Крамской И. Н. [154](#_page154)

Краснянский Э. Б. [135](#_page135), [137](#_page137), [148](#_page148), [172](#_page172), [179](#_page179) – [181](#_page181), [183](#_page183)

Крестовский В. В. [242](#_page242)

Кристиернсон Г. [139](#_page139), [161](#_page161), [174](#_page174), [199](#_page199), [200](#_page200), [203](#_page203), [209](#_page209), [213](#_page213) – [215](#_page215)

Крученых А. Е. [41](#_page041)

Крылов В. А. [59](#_page059), [189](#_page189), [190](#_page190), [195](#_page195), [196](#_page196), [201](#_page201), [216](#_page216)

Крэг Г. Э. Г. [112](#_page112)

Кугель А. Р. [66](#_page066)

Кузичева А. П. [8](#_page008)

Кузмин М. А. [169](#_page169), [175](#_page175)

Куприн А. И. [22](#_page022)

Л. (рецензент) [144](#_page144)

Л. Ц. (рецензент) [49](#_page049)

Лабиш Э. [60](#_page060), [192](#_page192), [195](#_page195), [216](#_page216)

Лазарев (Теплицкий) Ф. К. [21](#_page021), [27](#_page027), [40](#_page040), [65](#_page065), [135](#_page135), [164](#_page164)

Лазаревский Б. А. [82](#_page082), [83](#_page083), [110](#_page110)

Лаубе Г. [176](#_page176)

Левашов А. В. [63](#_page063)

Леметр Ж. [70](#_page070), [161](#_page161), [190](#_page190), [194](#_page194), [208](#_page208), [216](#_page216)

Ленский (наст. фам. Вервициотти) А. П. [108](#_page108)

Ленский В. Я. см. [Влад. Ленский](#_Tosh0005107)

Лермонтов М. Ю. [93](#_page093)

Лилина М. П. [166](#_page166) – [168](#_page168), [170](#_page170)

Линский М. С. см. [де-Линь](#_Tosh0005108)

Литвиненко Н. Г. [8](#_page008)

Литовцева (наст. фам. Левестамм) Н. Н. [165](#_page165), [170](#_page170)

Лобри [22](#_page022)

Лужский (наст. фам. Калужский) В. В. [15](#_page015), [170](#_page170), [220](#_page220), [221](#_page221)

Любов Е. В. [166](#_page166)

Люмьер, братья [20](#_page020)

Ляшенко [64](#_page064)

{236} Мадаев Д. С. [138](#_page138)

Майков А. Н. [208](#_page208)

Максимова В. А. [8](#_page008)

Малиновская (Колинковская) З. А. [25](#_page025), [34](#_page034), [39](#_page039), [66](#_page066), [73](#_page073), [106](#_page106), [220](#_page220)

Малларме С. [84](#_page084)

Мальская (Найденова) И. И. [162](#_page162)

Мартынов [65](#_page065)

Маслов М. В. [138](#_page138)

Мей Л. А. [24](#_page024), [51](#_page051), [55](#_page055), [202](#_page202), [203](#_page203)

Мейергольд Ф. Э. [165](#_page165)

Мейер-Ферстер В. [100](#_page100), [139](#_page139), [161](#_page161), [198](#_page198), [202](#_page202), [206](#_page206), [207](#_page207), [216](#_page216)

Мелетин А. А. [104](#_page104)

Мельгунова Е. П. [21](#_page021), [138](#_page138)

Мендельсон (Мендельсон-Бартольди) Ф. [107](#_page107) – [109](#_page109)

Метерлинк М. [16](#_page016), [24](#_page024), [43](#_page043), [77](#_page077), [83](#_page083) – [85](#_page085), [96](#_page096) – [98](#_page098), [102](#_page102), [107](#_page107), [118](#_page118), [119](#_page119), [122](#_page122), [126](#_page126), [134](#_page134), [139](#_page139), [145](#_page145), [154](#_page154), [155](#_page155), [168](#_page168), [169](#_page169), [195](#_page195), [203](#_page203), [204](#_page204), [215](#_page215), [216](#_page216)

Мефодьев [228](#_page228)

Мирбо О. [98](#_page098), [174](#_page174), [197](#_page197), [200](#_page200), [209](#_page209) – [211](#_page211), [213](#_page213), [215](#_page215), [216](#_page216)

Михайлов М. А. [21](#_page021), [51](#_page051), [94](#_page094), [107](#_page107)

Михайлова А. А. [47](#_page047), [88](#_page088)

Мишель М. [60](#_page060), [192](#_page192), [195](#_page195), [216](#_page216)

Морозов С. Т. [9](#_page009), [10](#_page010), [17](#_page017)

Москвин И. М. [220](#_page220), [221](#_page221)

Мунт (Голубева) Е. М. [21](#_page021), [27](#_page027), [35](#_page035), [40](#_page040), [58](#_page058), [67](#_page067) – [69](#_page069), [94](#_page094), [113](#_page113), [135](#_page135), [138](#_page138), [162](#_page162), [164](#_page164) – [171](#_page171), [174](#_page174), [175](#_page175), [219](#_page219), [220](#_page220), [232](#_page232)

Мунт (Мейерхольд) О. М. [11](#_page011)

Мусатова М. В. (наст. фам. Кошеверова) [21](#_page021), [27](#_page027)

Мухин Г. Г. [21](#_page021)

Мхеидзе [138](#_page138)

Мюрже А. [186](#_page186), [187](#_page187), [194](#_page194), [195](#_page195)

Мюссе А. [208](#_page208)

Найденов (наст. фам. Алексеев) С. А. [14](#_page014), [185](#_page185), [187](#_page187), [194](#_page194), [199](#_page199), [201](#_page201), [202](#_page202), [206](#_page206), [207](#_page207), [209](#_page209), [213](#_page213) – [215](#_page215)

Найденова И. И. см. [Мальская](#_Tosh0005109)

Нарбекова О. П. [21](#_page021), [40](#_page040), [67](#_page067), [94](#_page094), [118](#_page118), [138](#_page138), [210](#_page210)

Нежина (наст. фам. Калачевская) М. К. [21](#_page021)

Некрасов Н. А. [191](#_page191), [192](#_page192)

Нелидов А. П. [94](#_page094), [124](#_page124), [138](#_page138), [232](#_page232)

Немиров П. А. [94](#_page094)

Немирович-Данченко Вл. И. [10](#_page010), [12](#_page012), [14](#_page014), [16](#_page016) – [19](#_page019), [36](#_page036), [65](#_page065), [70](#_page070), [98](#_page098), [165](#_page165), [166](#_page166), [171](#_page171), [182](#_page182), [183](#_page183), [186](#_page186), [187](#_page187), [211](#_page211), [217](#_page217)

Немчинов В. Е. [94](#_page094)

Нестеров К. А. [94](#_page094)

Никитин А. А. [163](#_page163)

Ницше Ф. [16](#_page016), [20](#_page020), [42](#_page042)

Олаф [23](#_page023), [26](#_page026), [65](#_page065)

Оптимист [125](#_page125)

Орленев (наст. фам. Орлов) П. Н. [137](#_page137)

Орлов А. Н. (Орлов 2‑й) [21](#_page021)

Орлов К. В. (Орлов 1‑й) [51](#_page051)

Островский А. Н. [6](#_page006), [21](#_page021), [24](#_page024), [37](#_page037), [38](#_page038), [58](#_page058), [64](#_page064), [79](#_page079), [100](#_page100), [110](#_page110), [126](#_page126), [139](#_page139), [150](#_page150), [185](#_page185), [186](#_page186), [188](#_page188), [190](#_page190), [198](#_page198) – [200](#_page200), [203](#_page203), [210](#_page210), [211](#_page211), [215](#_page215) – [217](#_page217)

Пальерон Э. [165](#_page165), [185](#_page185), [210](#_page210), [212](#_page212), [215](#_page215)

Пасхалова (наст. фам. Чегодаева) А. А. [137](#_page137), [168](#_page168)

Певцов И. Н. [18](#_page018), [19](#_page019), [21](#_page021), [23](#_page023), [67](#_page067), [71](#_page071), [75](#_page075) — [77](#_page077), [86](#_page086), [91](#_page091), [94](#_page094), [113](#_page113), [122](#_page122), [124](#_page124) – [126](#_page126), [132](#_page132), [134](#_page134), [136](#_page136), [138](#_page138), [142](#_page142), [147](#_page147), [150](#_page150), [162](#_page162), [164](#_page164), [174](#_page174) – [176](#_page176), [181](#_page181), [182](#_page182), [212](#_page212)

Персиянинова (наст. фам. Рябова) Н. Л. [199](#_page199), [200](#_page200)

Перцов П. П. [65](#_page065), [90](#_page090)

Пириани Ю. А. [21](#_page021)

Платон И. С. [189](#_page189)

Плещеев А. А. [98](#_page098), [100](#_page100), [101](#_page101), [197](#_page197)

По Э. А. [84](#_page084)

Погуляев И. В. [31](#_page031)

Полевой Н. А. [202](#_page202)

Полоцкая Э. А. [155](#_page155)

Полякова Е. И. [8](#_page008)

{237} Пономарев [22](#_page022), [231](#_page231)

Попов Л. К. [104](#_page104)

Попова З. И. [21](#_page021), [40](#_page040), [67](#_page067)

Потапенко И. Н. [190](#_page190) – [192](#_page192), [200](#_page200), [211](#_page211), [215](#_page215)

Прага М. [191](#_page191), [192](#_page192), [194](#_page194), [216](#_page216)

Протопопов В. В. [192](#_page192)

Пушкин А. С. [9](#_page009)

Пшибышевский С. [37](#_page037), [40](#_page040), [83](#_page083), [96](#_page096), [97](#_page097), [102](#_page102), [107](#_page107), [110](#_page110), [111](#_page111), [127](#_page127), [134](#_page134), [139](#_page139), [144](#_page144), [151](#_page151), [155](#_page155), [174](#_page174), [175](#_page175), [186](#_page186), [195](#_page195), [201](#_page201), [204](#_page204) – [206](#_page206), [212](#_page212) – [214](#_page214), [216](#_page216)

Радзивиллович И. В. [100](#_page100), [200](#_page200)

Радищева О. А. [9](#_page009), [18](#_page018)

Раецкий С. С. [79](#_page079), [127](#_page127)

Райх З. Н. [11](#_page011)

Ракшанин И. О. [191](#_page191), [216](#_page216)

Рассохин С. Ф. [232](#_page232)

Рейнхардт М. [119](#_page119)

Ремизов А. М. [42](#_page042), [85](#_page085), [92](#_page092), [94](#_page094), [96](#_page096) – [98](#_page098), [110](#_page110), [111](#_page111), [113](#_page113), [114](#_page114), [125](#_page125), [126](#_page126), [134](#_page134), [139](#_page139), [148](#_page148), [161](#_page161), [175](#_page175)

Репин И. Е. [55](#_page055), [56](#_page056)

Репнин А. А. [94](#_page094)

Решимова Л. Г. [21](#_page021), [40](#_page040)

Ришлен Ж. [189](#_page189), [190](#_page190), [216](#_page216)

Ро П. К. [138](#_page138)

Роде А. [42](#_page042)

Рокотов (Морской) В. А. [21](#_page021), [94](#_page094), [217](#_page217)

Россов (наст. фам. Пашутин) Н. П. [138](#_page138)

Рошаль Л. М. [8](#_page008)

Рубинштейн И. Л. [120](#_page120)

Рудин [77](#_page077) – [79](#_page079), [162](#_page162)

Рудин Л. А. [94](#_page094)

Рудницкий К. Л. [5](#_page005), [6](#_page006), [10](#_page010), [18](#_page018), [19](#_page019), [32](#_page032), [37](#_page037), [57](#_page057), [85](#_page085), [87](#_page087) – [89](#_page089), [92](#_page092), [122](#_page122), [132](#_page132), [155](#_page155), [181](#_page181)

Рябков А. З. [104](#_page104) – [107](#_page107)

С. Т. (рецензент) [140](#_page140)

Сабуров С. Ф. [72](#_page072)

Савина М. Г. [72](#_page072)

Савинов Н. Е. [21](#_page021), [26](#_page026), [52](#_page052), [220](#_page220), [221](#_page221), [224](#_page224)

Савицкая М. Г. [165](#_page165)

Садовский М. П. [165](#_page165)

Сазонов М. П. [94](#_page094), [109](#_page109)

Самойлов В. В. [65](#_page065)

Санин (Шенберг) А. А. [15](#_page015), [17](#_page017), [220](#_page220)

Сапунов Н. Н. [169](#_page169)

Сарду В. [232](#_page232)

Сац И. А. [108](#_page108)

Светаева М. Г. [8](#_page008)

Северная М. К. [24](#_page024), [187](#_page187)

Селиванов Л. П. [138](#_page138)

Сквозняков М. А. [138](#_page138)

Смирнова-Искандер А. В. [170](#_page170), [183](#_page183)

Снигирев Б. М. [21](#_page021), [27](#_page027), [38](#_page038), [67](#_page067), [94](#_page094), [138](#_page138), [220](#_page220), [232](#_page232)

Соловцов (наст. фам. Федоров) Н. Н. [97](#_page097)

Соловьев В. Н. [170](#_page170)

Соловьев Н. Я. [38](#_page038), [186](#_page186), [188](#_page188), [190](#_page190)

Сологуб Ф. (Тетерников Ф. К.) [175](#_page175)

Сперанская Х. М. [94](#_page094)

Станиславский (наст. фам. Алексеев) К. С. [5](#_page005), [9](#_page009) – [15](#_page015), [17](#_page017) – [19](#_page019), [29](#_page029), [36](#_page036), [40](#_page040), [52](#_page052), [54](#_page054), [65](#_page065), [75](#_page075), [79](#_page079), [80](#_page080), [87](#_page087), [89](#_page089), [91](#_page091), [134](#_page134), [140](#_page140), [147](#_page147), [154](#_page154), [168](#_page168), [172](#_page172), [178](#_page178), [179](#_page179), [181](#_page181), [183](#_page183), [220](#_page220), [221](#_page221), [224](#_page224), [229](#_page229)

Старикова Л. М. [8](#_page008)

Степная (Сосина) Е. А. [21](#_page021), [94](#_page094), [138](#_page138)

Стороженко Н. И. [61](#_page061)

Стрельцова Е. И. [8](#_page008)

Стриндберг А. [96](#_page096), [107](#_page107), [139](#_page139), [150](#_page150), [151](#_page151), [211](#_page211), [216](#_page216)

Строева М. Н. [19](#_page019), [89](#_page089)

Струтинская Е. И. [8](#_page008)

Суворин А. С. [145](#_page145)

Сумбатов (Южин) А. И. [61](#_page061), [166](#_page166), [210](#_page210), [211](#_page211)

Сухово-Кобылин А. В. [202](#_page202)

Таиров А. Я. [169](#_page169)

Терпугова М. И. [138](#_page138), [209](#_page209)

Тимковский Н. И. [188](#_page188), [193](#_page193), [194](#_page194), [216](#_page216)

Тихомиров И. А. [15](#_page015)

{238} Толстой А. К. [24](#_page024), [31](#_page031), [38](#_page038), [50](#_page050), [53](#_page053), [139](#_page139), [158](#_page158), [188](#_page188) – [193](#_page193), [201](#_page201), [207](#_page207) – [210](#_page210), [212](#_page212), [213](#_page213), [216](#_page216), [217](#_page217)

Толстой Л. Л. [59](#_page059), [186](#_page186), [194](#_page194), [216](#_page216)

Толстой Л. Н. [138](#_page138), [147](#_page147), [151](#_page151), [152](#_page152), [157](#_page157), [170](#_page170), [176](#_page176), [187](#_page187), [209](#_page209) – [211](#_page211)

Трахтенберг В. О. [24](#_page024), [70](#_page070), [168](#_page168), [174](#_page174), [186](#_page186), [190](#_page190), [192](#_page192), [194](#_page194), [210](#_page210) – [213](#_page213), [216](#_page216)

Трофимов А. Т. [185](#_page185), [191](#_page191), [216](#_page216)

Туношенский В. В. [195](#_page195), [200](#_page200), [204](#_page204), [215](#_page215)

Тургенев И. С. [105](#_page105)

Туровская М. И. [8](#_page008)

Уманец Е. С. [21](#_page021), [94](#_page094), [138](#_page138)

Урусов Л. Г. [192](#_page192)

Фабер (Гольдшмидт) Г. [127](#_page127), [128](#_page128), [193](#_page193), [195](#_page195), [202](#_page202), [204](#_page204), [205](#_page205), [208](#_page208), [215](#_page215)

Файко А. М. [243](#_page243)

Фальк Р. Р. [48](#_page048)

Федоров А. М. [201](#_page201)

Федоров П. С. [61](#_page061)

Федотова Г. Н. [166](#_page166)

Фельдман О. М. [8](#_page008), [87](#_page087), [129](#_page129), [182](#_page182)

Феникс [128](#_page128)

Филиппи Ф. [100](#_page100), [189](#_page189), [198](#_page198), [215](#_page215)

Фокин М. М. [120](#_page120)

Франкарди [137](#_page137)

Фульда Л. [186](#_page186), [188](#_page188), [195](#_page195), [217](#_page217), [231](#_page231)

Хольц А. [213](#_page213)

Чайковский М. И. [189](#_page189), [191](#_page191), [216](#_page216)

Черкасов [224](#_page224)

Черкасовы. К. [170](#_page170)

Чехов А. П. [10](#_page010) – [14](#_page014), [19](#_page019), [23](#_page023) – [26](#_page026), [28](#_page028), [29](#_page029), [31](#_page031), [34](#_page034) – [36](#_page036), [38](#_page038), [46](#_page046), [66](#_page066), [70](#_page070), [82](#_page082), [86](#_page086), [98](#_page098), [100](#_page100) – [102](#_page102), [109](#_page109), [110](#_page110), [121](#_page121) – [123](#_page123), [126](#_page126), [127](#_page127), [133](#_page133), [139](#_page139), [147](#_page147), [148](#_page148), [150](#_page150), [153](#_page153) – [157](#_page157), [166](#_page166), [167](#_page167), [173](#_page173), [181](#_page181), [183](#_page183), [185](#_page185) – [187](#_page187), [191](#_page191) – [194](#_page194), [196](#_page196), [198](#_page198) – [201](#_page201), [203](#_page203) – [209](#_page209), [212](#_page212) – [217](#_page217), [220](#_page220), [222](#_page222), [223](#_page223)

Чириков Е. Н. [50](#_page050), [53](#_page053), [81](#_page081), [190](#_page190), [191](#_page191), [194](#_page194), [213](#_page213)

Шаляпин Ф. И. [137](#_page137)

Шатерников В. И. [138](#_page138)

Шах-Азизова Т. К. [8](#_page008)

Шварц О. Э. [94](#_page094)

Шекспир У. [107](#_page107), [108](#_page108), [126](#_page126), [139](#_page139), [150](#_page150), [161](#_page161), [165](#_page165), [173](#_page173), [199](#_page199), [200](#_page200), [202](#_page202) – [204](#_page204), [206](#_page206), [207](#_page207), [210](#_page210), [211](#_page211), [215](#_page215), [217](#_page217), [232](#_page232)

Шенгерр К. [190](#_page190), [217](#_page217)

Шентан Ф. фон [139](#_page139), [161](#_page161), [191](#_page191) – [195](#_page195), [202](#_page202), [204](#_page204), [207](#_page207) – [212](#_page212), [215](#_page215), [232](#_page232)

Шенфинкель В. К. [86](#_page086), [130](#_page130)

Шерель А. А. [8](#_page008)

Шницлер А. [37](#_page037), [40](#_page040), [48](#_page048), [83](#_page083), [96](#_page096), [98](#_page098), [110](#_page110), [126](#_page126), [127](#_page127), [139](#_page139), [146](#_page146), [151](#_page151), [188](#_page188), [195](#_page195), [197](#_page197), [199](#_page199), [202](#_page202), [204](#_page204), [205](#_page205), [207](#_page207), [208](#_page208), [211](#_page211), [213](#_page213), [214](#_page214), [216](#_page216), [231](#_page231), [232](#_page232)

Шопен Ф. [135](#_page135)

Шопенгауэр А. [157](#_page157)

Шухмина В. А. [94](#_page094), [138](#_page138)

Щеглов (Леонтьев) И. Л. [59](#_page059), [83](#_page083), [185](#_page185), [189](#_page189), [190](#_page190), [193](#_page193), [215](#_page215)

Щепановский Е. Г. [138](#_page138)

Щепкин М. С. [65](#_page065), [79](#_page079)

Щербаков В. А. [8](#_page008)

Эйзенштейн С. М. [56](#_page056)

Эрнст О. [161](#_page161), [211](#_page211)

Эфрос Н. Е. [87](#_page087)

Юрьев Ю. М. [137](#_page137)

Я. К‑н (рецензент) [174](#_page174) – [176](#_page176)

Яворская Л. Б. [137](#_page137)

Яковлев Л. Ф. [83](#_page083), [165](#_page165), [186](#_page186), [196](#_page196)

Ярцев П. М. [110](#_page110), [111](#_page111), [192](#_page192), [203](#_page203), [215](#_page215)

# **{****239}** Указатель пьес

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Е](#_b06)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [И](#_b09)   [К](#_b11)   [Л](#_b12)   [М](#_b13)  
[Н](#_b14)   [О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)   [У](#_b20)   [Ф](#_b21)   [Х](#_b22)   [Ц](#_b23)   [Ч](#_b24)   [Ш](#_b25)   [Э](#_b30)   [Ю](#_b31)

«Авдотьина жизнь» С. А. Найденова [213](#_page213)

«Аглавена и Селизетта» М. Метерлинка [119](#_page119), [139](#_page139)

«Акробаты» Ф. фон Шентана [61](#_page061), [78](#_page078), [139](#_page139), [149](#_page149), [161](#_page161) – [164](#_page164), [191](#_page191) – [195](#_page195), [202](#_page202), [204](#_page204), [207](#_page207) – [212](#_page212), [215](#_page215)

«Анна Каренина» по Л. Н. Толстому [39](#_page039)

«Балаганчик» А. А. Блока [123](#_page123), [154](#_page154), [164](#_page164), [169](#_page169)

«Баловень» В. Александрова (В. А. Крылова) [59](#_page059), [189](#_page189), [195](#_page195)

«Бедность не норок» А. Н. Островского [126](#_page126), [199](#_page199)

«Без солнца» П. П. Вейнберга [61](#_page061), [190](#_page190), [191](#_page191), [194](#_page194), [215](#_page215)

«Бесприданница» А. Н. Островского [126](#_page126), [200](#_page200), [201](#_page201), [211](#_page211)

«Бешеные деньги» А. Н. Островского [126](#_page126), [198](#_page198), [199](#_page199)

«Благодетели человечества» Ф. Филиппи [189](#_page189)

«Благотворительница» Н. Л. Персиянинова [199](#_page199)

«Блудный сын» С. А. Найденова [213](#_page213), [214](#_page214)

«Богатый человек» С. А. Найденова [201](#_page201), [202](#_page202), [209](#_page209)

«Бой бабочек» Г. Зудермана [40](#_page040), [188](#_page188), [194](#_page194), [206](#_page206), [215](#_page215)

«Больные люди» Г. Гауптмана см. [«Праздник примирения»](#_Tosh0005110)

«Борцы» М. И. Чайковского [61](#_page061), [191](#_page191)

«Брак» П. М. Ярцева [203](#_page203)

«Бурелом» А. Н. Федорова [201](#_page201)

«В мечтах» Вл. И. Немировича-Данченко [10](#_page010)

«В царстве скуки» Э. Пальерона [165](#_page165), [185](#_page185), [210](#_page210), [212](#_page212), [215](#_page215)

«Василиса Мелентьева» А. Н. Островского и С. А. Гедеонова [38](#_page038), [55](#_page055), [69](#_page069), [190](#_page190), [215](#_page215)

«Великое светило» Ф. Филиппи [100](#_page100), [198](#_page198), [215](#_page215)

«Венецианский купец» («Шейлок») У. Шекспира [126](#_page126), [139](#_page139), [161](#_page161), [171](#_page171), [203](#_page203), [204](#_page204), [210](#_page210), [215](#_page215)

«Весенний поток» А. И. Косоротова [149](#_page149), [172](#_page172), [174](#_page174), [211](#_page211) – [213](#_page213), [215](#_page215)

«Вечер нового искусства» [83](#_page083), [84](#_page084), [96](#_page096), [195](#_page195)

«Вечная любовь» Г. Фабера [127](#_page127), [128](#_page128), [193](#_page193), [195](#_page195), [202](#_page202), [204](#_page204), [205](#_page205), [208](#_page208), [215](#_page215)

«Виновны — невиновны?» А. Стриндберга [139](#_page139)

«Вишневый сад» А. П. Чехова [109](#_page109), [121](#_page121) — [126](#_page126), [133](#_page133), [139](#_page139), [149](#_page149), [155](#_page155), [204](#_page204), [206](#_page206), [207](#_page207), [211](#_page211), [214](#_page214), [215](#_page215)

«Власть тьмы» Л. Н. Толстого [187](#_page187)

«Вне жизни» В. В. Протопопова [61](#_page061), [192](#_page192)

«Волки и овцы» А. Н. Островского [126](#_page126), [200](#_page200)

«Волшебная сказка» И. Н. Потапенко [61](#_page061), [190](#_page190), [191](#_page191), [211](#_page211), [215](#_page215)

«Волшебная флейта, или Танцовщица поневоле» Н. А. Ермолова [192](#_page192)

«Волшебник» П. М. Ярцева [61](#_page061), [192](#_page192), [215](#_page215)

«Вопрос» А. С. Суворина [145](#_page145)

«Вор» О. Мирбо [209](#_page209) – [211](#_page211), [213](#_page213), [215](#_page215)

«Воспитатель Флаксман» («Педагоги») О. Эрнста [161](#_page161), [211](#_page211)

«Враг народа» Г. Ибсена см. [«Доктор Штокман»](#_Tosh0005111)

{240} «Втируша» М. Метерлинка [83](#_page083), [85](#_page085), [139](#_page139), [195](#_page195), [215](#_page215)

«Высшая школа» И. Н. Потапенко [200](#_page200)

«Ганнеле» Г. Гауптмана [11](#_page011)

«Гастролерша» И. Щеглова (И. Л. Леонтьева) [59](#_page059), [189](#_page189), [193](#_page193), [215](#_page215)

«Гедда Габлер» Г. Ибсена см. [«Эдда Габлер»](#_Tosh0005112)

«Гейша» [82](#_page082)

«Геншель» Г. Гауптмана [24](#_page024), [31](#_page031), [40](#_page040), [41](#_page041), [49](#_page049), [51](#_page051), [59](#_page059), [69](#_page069), [70](#_page070), [186](#_page186), [195](#_page195), [207](#_page207), [215](#_page215)

«Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса [24](#_page024), [40](#_page040), [41](#_page041), [46](#_page046), [47](#_page047), [49](#_page049), [59](#_page059), [61](#_page061), [77](#_page077), [78](#_page078), [139](#_page139), [148](#_page148), [187](#_page187), [188](#_page188), [192](#_page192), [193](#_page193), [198](#_page198), [206](#_page206), [207](#_page207), [215](#_page215)

«Гибель Содома» Г. Зудермана [110](#_page110), [118](#_page118), [174](#_page174), [202](#_page202), [203](#_page203), [205](#_page205), [209](#_page209), [210](#_page210), [213](#_page213), [215](#_page215)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова [139](#_page139), [165](#_page165), [172](#_page172), [201](#_page201) – [203](#_page203), [211](#_page211), [212](#_page212), [215](#_page215)

«Горе уму» по А. С. Грибоедову [57](#_page057)

«Господин директор» А. С. А. Биссона и Ф. Карре [98](#_page098), [100](#_page100), [196](#_page196), [197](#_page197), [209](#_page209), [210](#_page210), [215](#_page215)

«Грех да беда на кого не живет» А. Н. Островского [38](#_page038), [189](#_page189), [215](#_page215)

«Губернская Клеопатра» В. В. Туношенского [195](#_page195), [200](#_page200), [204](#_page204), [215](#_page215)

«Да здравствует жизнь» Г. Зудермана [24](#_page024), [30](#_page030), [40](#_page040), [186](#_page186), [215](#_page215)

«Дама от Максима» [25](#_page025), [222](#_page222)

«Дама с камелиями» А. Дюма-сына [109](#_page109)

«Дачники» М. Горького [142](#_page142), [212](#_page212), [213](#_page213), [215](#_page215)

«Дело» А. В. Сухово-Кобылина [202](#_page202)

«Денежные тузы» М. Балуцкого [201](#_page201)

«Дети Ванюшина» С. А. Найденова [69](#_page069), [141](#_page141), [185](#_page185), [187](#_page187), [194](#_page194), [206](#_page206)

«Дети капитана Гранта» по Ж. Верну [212](#_page212)

«Дикая утка» Г. Ибсена [31](#_page031), [40](#_page040), [149](#_page149), [171](#_page171), [188](#_page188), [209](#_page209), [213](#_page213), [215](#_page215)

«Директор кукольного театра» А. Шницлера [207](#_page207)

«Для счастья» С. Пшибышевского [139](#_page139)

«До восхода солнца» Г. Гауптмана [100](#_page100), [102](#_page102), [126](#_page126), [139](#_page139), [198](#_page198), [215](#_page215)

«Доктор Штокман» («Враг народа») Г. Ибсена [31](#_page031), [40](#_page040), [44](#_page044), [49](#_page049), [51](#_page051), [59](#_page059), [61](#_page061), [78](#_page078), [139](#_page139), [146](#_page146) – [149](#_page149), [161](#_page161), [174](#_page174), [178](#_page178), [191](#_page191) — [193](#_page193), [196](#_page196), [205](#_page205), [206](#_page206), [208](#_page208), [210](#_page210), [212](#_page212), [213](#_page213), [215](#_page215)

«Долли» Г. Кристиернсона [139](#_page139), [161](#_page161), [199](#_page199), [200](#_page200), [203](#_page203), [209](#_page209), [210](#_page210), [213](#_page213) – [215](#_page215)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова [12](#_page012), [31](#_page031) – [33](#_page033), [36](#_page036), [68](#_page068), [83](#_page083), [126](#_page126), [139](#_page139), [155](#_page155) – [158](#_page158), [167](#_page167), [168](#_page168), [185](#_page185), [187](#_page187), [193](#_page193), [194](#_page194), [199](#_page199), [203](#_page203), [205](#_page205), [207](#_page207), [208](#_page208), [213](#_page213), [216](#_page216), [231](#_page231)

«Евреи» Е. Н. Чирикова [50](#_page050), [53](#_page053)

«Елка» Вл. И. Немировича-Данченко [211](#_page211)

«Жар-птица» В. О. Трахтенберга [210](#_page210)

«Женитьба» Н. В. Гоголя [197](#_page197), [206](#_page206)

«Женитьба Бальзаминова» А. Н. Островского [38](#_page038), [186](#_page186), [188](#_page188), [190](#_page190)

«Женитьба Белугина» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева [38](#_page038), [186](#_page186), [190](#_page190)

«Женская логика» («Мисс Гоббс») Дж. К. Джерома [48](#_page048), [60](#_page060), [61](#_page061), [83](#_page083), [188](#_page188), [195](#_page195)

«Женская чепуха» И. Щеглова (И. Л. Леонтьева) [59](#_page059), [185](#_page185)

«Женское любопытство» Л. Ф. Яковлева [60](#_page060), [61](#_page061), [83](#_page083), [165](#_page165), [186](#_page186), [196](#_page196)

«Женщина в окне» Г. фон Гофмансталя [138](#_page138), [209](#_page209)

«Женщина с моря» Г. Ибсена см. [«Эллида»](#_Tosh0005113)

«Жизнь» И. Н. Потапенко [61](#_page061)

«Жизнь за царя» Д. А. Вельского [191](#_page191) – [193](#_page193), [199](#_page199)

{241} «Жизнь Человека» Л. Н. Андреева [169](#_page169)

«Жуазель» М. Метерлинка [96](#_page096)

«За кулисами» («Флиппот») Ж. Леметра [70](#_page070), [149](#_page149), [161](#_page161), [190](#_page190), [194](#_page194), [208](#_page208), [216](#_page216)

«Забава» («Без любви») А. Шницлера [98](#_page098), [139](#_page139), [197](#_page197), [214](#_page214), [216](#_page216)

«Звезда» Г. Бара [198](#_page198), [200](#_page200), [216](#_page216)

«Зимняя сказка» У. Шекспира [165](#_page165)

«Золотая Ева» Ф. фон Шентана и Ф. Коппель-Эдьфельда [202](#_page202)

«Золото» Вл. И. Немировича-Данченко [186](#_page186)

«Золотое руно» С. Пшибышевского [40](#_page040), [83](#_page083), [139](#_page139), [174](#_page174), [186](#_page186), [195](#_page195), [205](#_page205), [212](#_page212), [213](#_page213), [216](#_page216)

«Иван Мироныч» Е. Н. Чирикова [213](#_page213)

«Иванов» А. П. Чехова [139](#_page139), [187](#_page187), [195](#_page195), [209](#_page209), [216](#_page216)

«Игрушка» [158](#_page158)

«Идеальная жена» М. Праги [60](#_page060), [61](#_page061), [191](#_page191), [192](#_page192), [194](#_page194), [216](#_page216)

«Измена» А. И. Сумбатова [210](#_page210), [211](#_page211)

«Искупление» И. Н. Потапенко [201](#_page201)

«Как она бросила курить» В. О. Трахтенберга [212](#_page212), [213](#_page213)

«Каморра» [200](#_page200)

«Катюша Маслова» Н. Ф. Арбенина по роману Л. Н. Толстого «Воскресение» [138](#_page138), [150](#_page150), [209](#_page209), [210](#_page210)

«Каширская старина» Д. В. Аверкиева [189](#_page189)

«Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма-отца [98](#_page098), [197](#_page197), [199](#_page199), [216](#_page216)

«Клуб холостяков» М. Балуцкого [199](#_page199)

«Князь Серебряный» по А. К. Толстому (инсцен. Л. Урусова) [192](#_page192), [193](#_page193), [201](#_page201)

«Коллега Крамптон» Г. Гауптмана [103](#_page103), [126](#_page126), [127](#_page127), [134](#_page134), [139](#_page139), [144](#_page144), [198](#_page198), [199](#_page199), [204](#_page204) – [208](#_page208), [216](#_page216)

«Комета» В. О. Трахтенберга [24](#_page024), [62](#_page062), [70](#_page070), [186](#_page186), [192](#_page192), [194](#_page194), [216](#_page216)

«Красная мантия» Э. Брие [207](#_page207)

«Красный петух» Г. Гауптмана [110](#_page110), [126](#_page126), [139](#_page139), [202](#_page202)

«Крылья связаны» И. Н. Потапенко [211](#_page211)

«Лебединая песня» Е. М. Беспятова [102](#_page102), [198](#_page198), [216](#_page216)

«Лес» А. Н. Островского [39](#_page039), [57](#_page057), [115](#_page115), [116](#_page116), [126](#_page126), [153](#_page153), [198](#_page198), [216](#_page216)

«Литература» А. Шницлера [98](#_page098), [197](#_page197), [207](#_page207), [208](#_page208), [213](#_page213)

«Литургия красоты» по книге К. Д. Бальмонта [175](#_page175), [213](#_page213)

«Люди» И. С. Платона [189](#_page189)

«Мадам де Турьбильон» см. [«Сын госпожи де Турбильон»](#_Tosh0005114)

«Маленький Эйольф» Г. Ибсена [110](#_page110), [114](#_page114), [203](#_page203)

«Медведь» А. П. Чехова [191](#_page191), [192](#_page192), [194](#_page194)

«Мещане» М. Горького [31](#_page031), [56](#_page056) – [59](#_page059), [69](#_page069), [77](#_page077) – [80](#_page080), [82](#_page082), [84](#_page084), [97](#_page097), [141](#_page141), [188](#_page188), [193](#_page193), [194](#_page194), [196](#_page196), [202](#_page202), [203](#_page203), [205](#_page205), [207](#_page207), [208](#_page208), [216](#_page216)

«Микаэль Крамер» Г. Гауптмана [31](#_page031), [40](#_page040), [70](#_page070), [191](#_page191), [196](#_page196), [212](#_page212), [216](#_page216)

«Мисс Гоббс» Дж. К. Джерома см. [«Женская логика»](#_Tosh0005115)

«Монна Ванна» М. Метерлинка [24](#_page024), [77](#_page077), [96](#_page096), [118](#_page118), [119](#_page119), [121](#_page121), [203](#_page203), [204](#_page204), [216](#_page216)

«Мышеловка» И. Щеглова (И. Л. Леонтьева) [83](#_page083), [189](#_page189), [190](#_page190)

«На дворе во флигеле» Е. Н. Чирикова [61](#_page061), [81](#_page081), [190](#_page190), [191](#_page191), [194](#_page194)

«На дне» М. Горького [5](#_page005), [84](#_page084), [85](#_page085), [97](#_page097), [98](#_page098), [171](#_page171), [195](#_page195) – [197](#_page197), [199](#_page199), [208](#_page208), [209](#_page209), [212](#_page212), [216](#_page216)

{242} «Наследный принц» В. Мейер-Ферстера [100](#_page100), [139](#_page139), [161](#_page161), [198](#_page198), [202](#_page202), [206](#_page206), [207](#_page207), [216](#_page216)

«Не последняя» А. А. Плещеева [98](#_page098), [100](#_page100), [197](#_page197)

«Не так живи, как хочется» А. Н. Островского [126](#_page126), [200](#_page200)

«Неверная» Р. Бракко [61](#_page061), [192](#_page192), [216](#_page216)

«Нора» Г. Ибсена [110](#_page110), [127](#_page127), [128](#_page128), [139](#_page139), [168](#_page168), [174](#_page174), [200](#_page200), [201](#_page201), [204](#_page204), [206](#_page206), [209](#_page209), [213](#_page213), [216](#_page216)

«Ночи безумные» Л. Л. Толстого [59](#_page059), [186](#_page186), [194](#_page194), [216](#_page216)

«Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана [110](#_page110), [201](#_page201), [208](#_page208)

«Одинокие» Г. Гауптмана [12](#_page012), [13](#_page013), [24](#_page024), [31](#_page031), [36](#_page036), [40](#_page040), [69](#_page069), [143](#_page143), [146](#_page146), [174](#_page174), [187](#_page187), [196](#_page196), [205](#_page205), [211](#_page211), [212](#_page212), [216](#_page216)

«Одинокий путь» А. Шницлера [139](#_page139)

«Ольгушка из подьяческой» М. К. Северной [24](#_page024), [187](#_page187)

«Осенняя скука» Н. А. Некрасова [191](#_page191), [192](#_page192)

«Отец» А. Стриндберга [211](#_page211), [216](#_page216)

«Откуда сыр‑бор загорелся» В. Александрова (В. А. Крылова) [190](#_page190), [196](#_page196), [216](#_page216)

«Параша-Сибирячка» Н. А. Полевого [202](#_page202)

«Педагоги» О. Эрнста см. [«Воспитатель Флаксман»](#_Tosh0005116)

«Пережитое» И. В. Радзивилловича [100](#_page100), [200](#_page200)

«Петербургские трущобы» по В. В. Крестовскому [71](#_page071)

«Пизанелла, или Благоуханная смерть» Г. Д’Аннунцио [120](#_page120), [132](#_page132)

«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого [152](#_page152), [153](#_page153), [170](#_page170), [210](#_page210), [211](#_page211)

«По памятной книжке» А. Мюрже [186](#_page186), [187](#_page187), [194](#_page194), [195](#_page195)

«Победа» В. О. Трахтенберга [61](#_page061), [70](#_page070), [168](#_page168), [190](#_page190), [216](#_page216)

«Под душистою веткой сирени» В. Корнилиевой (В. К. Билибиной) [186](#_page186), [192](#_page192)

«Поздняя любовь» А. Н. Островского [38](#_page038), [188](#_page188)

«Порыв» Н. О. Ракшанина [61](#_page061), [191](#_page191), [216](#_page216)

«Последние маски» А. Шницлера [40](#_page040), [83](#_page083), [127](#_page127), [128](#_page128), [146](#_page146), [174](#_page174), [188](#_page188), [195](#_page195), [204](#_page204), [205](#_page205), [207](#_page207), [208](#_page208), [213](#_page213), [216](#_page216)

«Последний гость» Я. Дельера [70](#_page070), [185](#_page185), [216](#_page216)

«Последняя воля» Вл. И. Немировича-Данченко [187](#_page187), [216](#_page216)

«Потерянные во мраке» Р. Бракко [198](#_page198), [216](#_page216)

«Поток» М. Гальбе [149](#_page149), [206](#_page206)

«Потонувший колокол» Г. Гауптмана [38](#_page038), [40](#_page040) – [43](#_page043), [49](#_page049), [59](#_page059), [60](#_page060), [69](#_page069), [100](#_page100), [126](#_page126), [133](#_page133), [139](#_page139), [143](#_page143), [179](#_page179), [187](#_page187), [188](#_page188), [190](#_page190), [192](#_page192), [194](#_page194), [198](#_page198), [202](#_page202), [205](#_page205), [216](#_page216)

«Праздник примирения» («Больные люди») Г. Гауптмана [110](#_page110), [126](#_page126), [127](#_page127), [134](#_page134), [139](#_page139), [142](#_page142), [202](#_page202), [204](#_page204) – [206](#_page206), [214](#_page214), [216](#_page216)

«Предложение» А. П. Чехова [126](#_page126), [201](#_page201)

«Привидения» Г. Ибсена [110](#_page110), [118](#_page118), [127](#_page127), [134](#_page134), [203](#_page203) – [205](#_page205), [208](#_page208), [214](#_page214), [216](#_page216)

«Придворный солист» Ф. Ведекинда [212](#_page212)

«Призраки» Г. Ибсена см. [«Привидения»](#_Tosh0005117)

«Прощальный ужин» А. Шницлера [110](#_page110), [202](#_page202), [211](#_page211)

«Псковитянка» Л. А. Мея [24](#_page024), [51](#_page051), [55](#_page055)

«Пустоцвет» Н. Л. Персияниновой [199](#_page199), [200](#_page200)

«Пчела и трутни» А. Т. Трофимова [185](#_page185), [191](#_page191), [216](#_page216)

«Раб наживы» («Дела — это дела») О. Мирбо [98](#_page098), [197](#_page197), [200](#_page200), [216](#_page216)

«Ревизор» Н. В. Гоголя [57](#_page057), [109](#_page109), [153](#_page153)

{243} «Родина» Г. Зудермана [199](#_page199), [208](#_page208)

«Роза Бернд» Г. Гауптмана [139](#_page139), [143](#_page143), [211](#_page211)

«Росмерсхольм» Г. Ибсена [139](#_page139)

«Свадьба» А. П. Чехова [126](#_page126), [139](#_page139), [200](#_page200), [208](#_page208)

«Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского [38](#_page038), [187](#_page187), [190](#_page190)

«Сегодня» В. О. Трахтенберга [174](#_page174), [211](#_page211), [212](#_page212)

«Сестра Беатриса» М. Метерлинка [154](#_page154), [169](#_page169)

«Сильные и слабые» Н. И. Тимковского [188](#_page188), [193](#_page193), [194](#_page194), [216](#_page216)

«Симфония» М. И. Чайковского [189](#_page189), [216](#_page216)

«Сказка» А. Шницлера [139](#_page139), [199](#_page199), [216](#_page216)

«Слепые» М. Метерлинка [139](#_page139)

«Смерть и жизнь» Ж. Ришпена [189](#_page189), [190](#_page190), [216](#_page216)

«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого [24](#_page024), [31](#_page031), [38](#_page038), [50](#_page050) – [52](#_page052), [59](#_page059), [139](#_page139), [158](#_page158), [161](#_page161), [188](#_page188) – [190](#_page190), [207](#_page207) – [210](#_page210), [212](#_page212), [213](#_page213), [216](#_page216), [227](#_page227), [230](#_page230)

«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина [153](#_page153)

«Смерть Тентажиля» М. Метерлинка [43](#_page043), [108](#_page108), [154](#_page154), [168](#_page168), [178](#_page178)

«Снег» С. Пшибышевского [110](#_page110), [112](#_page112) – [114](#_page114), [119](#_page119), [121](#_page121), [127](#_page127), [139](#_page139), [144](#_page144), [145](#_page145), [153](#_page153), [157](#_page157), [175](#_page175), [201](#_page201), [202](#_page202), [204](#_page204), [206](#_page206), [214](#_page214), [216](#_page216)

«Снегурочка» А. Н. Островского [12](#_page012), [69](#_page069), [139](#_page139), [166](#_page166), [210](#_page210), [211](#_page211)

«Соломенная шляпка» Э. Лабиша и М. Мишеля [60](#_page060) – [62](#_page062), [192](#_page192), [195](#_page195), [216](#_page216)

«Сон в летнюю ночь» У. Шекспира [107](#_page107) – [109](#_page109), [119](#_page119), [121](#_page121), [126](#_page126), [139](#_page139), [161](#_page161), [199](#_page199) – [202](#_page202), [204](#_page204), [206](#_page206), [207](#_page207), [210](#_page210), [211](#_page211), [217](#_page217)

«Страничка романа» Л. А. Берникова [203](#_page203), [206](#_page206)

«Строитель Сольнес» Г. Ибсена [139](#_page139)

«Счастливый день» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева [38](#_page038), [188](#_page188)

«Счастье в уголке» Г. Зудермана [40](#_page040), [83](#_page083), [189](#_page189), [195](#_page195), [208](#_page208), [217](#_page217)

«Сын госпожи де Турбильон» [71](#_page071)

«Тайна» [229](#_page229)

«Тайны души» М. Метерлинка [139](#_page139)

«Таланты и поклонники» А. Н. Островского [21](#_page021), [24](#_page024), [37](#_page037), [38](#_page038), [43](#_page043), [51](#_page051), [185](#_page185), [217](#_page217)

«Тереза Ракен» Э. Золя [187](#_page187)

Тетралогия А. Шницлера [139](#_page139)

«Токари» К. Шенгерра [190](#_page190), [217](#_page217)

«Торжество жизни» Р. Бракко [197](#_page197), [217](#_page217)

«Три сестры» А. П. Чехова [24](#_page024) – [26](#_page026), [28](#_page028) – [31](#_page031), [33](#_page033), [34](#_page034), [36](#_page036), [41](#_page041), [49](#_page049), [51](#_page051), [59](#_page059), [68](#_page068), [78](#_page078), [83](#_page083), [84](#_page084), [86](#_page086), [126](#_page126), [139](#_page139), [140](#_page140), [167](#_page167), [172](#_page172), [185](#_page185), [186](#_page186), [193](#_page193), [196](#_page196), [201](#_page201), [205](#_page205), [207](#_page207), [208](#_page208), [212](#_page212), [217](#_page217), [223](#_page223)

Трилогия А. Шницлера [139](#_page139)

«Убийство Коверлей» [39](#_page039)

«Учитель Бубус» А. М. Файко [109](#_page109)

«Фантазер» А. Хольца и О. Иершке [213](#_page213)

«Хижина дяди Тома» по Г. Бичер-Стоу [212](#_page212)

«Царская невеста» Л. А. Мея [202](#_page202), [203](#_page203)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого [24](#_page024), [31](#_page031), [53](#_page053), [139](#_page139), [190](#_page190), [191](#_page191), [209](#_page209), [210](#_page210), [217](#_page217)

«Цена жизни» Вл. И. Немировича-Данченко [187](#_page187), [217](#_page217)

«Цепи» А. И. Сумбатова [166](#_page166)

«Чайка» А. П. Чехова [11](#_page011), [24](#_page024), [31](#_page031), [34](#_page034) – [36](#_page036), [41](#_page041), [49](#_page049), [59](#_page059), [61](#_page061), [63](#_page063), [68](#_page068), [77](#_page077) – [79](#_page079), [82](#_page082), [126](#_page126), {244} [139](#_page139), [153](#_page153), [154](#_page154), [157](#_page157), [170](#_page170), [177](#_page177), [186](#_page186), [187](#_page187), [191](#_page191), [193](#_page193), [194](#_page194), [198](#_page198), [199](#_page199), [205](#_page205) – [207](#_page207), [213](#_page213), [217](#_page217)

«Честь» Г. Зудермана [40](#_page040), [187](#_page187), [217](#_page217)

«Чужие» И. Н. Потапенко [61](#_page061), [191](#_page191)

«Шалость» В. А. Крылова [201](#_page201)

«Шарф Коломбины» А. Шницлера [122](#_page122)

«Школьные товарищи» Л. Фульды [186](#_page186), [188](#_page188), [195](#_page195), [217](#_page217)

«Шлюк и Яу» Г. Гауптмана [61](#_page061), [139](#_page139), [168](#_page168), [210](#_page210), [217](#_page217)

«Шутники» А. Н. Островского [126](#_page126), [203](#_page203)

«Эдда Габлер» («Гедда Габлер») Г. Ибсена [13](#_page013), [31](#_page031), [40](#_page040), [48](#_page048), [49](#_page049), [157](#_page157), [189](#_page189), [195](#_page195), [217](#_page217)

«Эллида» («Женщина с моря») Г. Ибсена [100](#_page100), [196](#_page196), [199](#_page199), [217](#_page217)

«Юбилей» А. П. Чехова [126](#_page126), [127](#_page127), [139](#_page139), [201](#_page201) – [206](#_page206), [208](#_page208), [213](#_page213), [214](#_page214)

«Юность» М. Гальбе [203](#_page203)

«№ 13» С. А. Найденова [199](#_page199), [207](#_page207), [209](#_page209), [215](#_page215)

# Примечания

1. {18} *Станиславский К. С*. Моя жизнь в искусстве. М., 1980. С. 254. [↑](#endnote-ref-2)
2. Там же. [↑](#endnote-ref-3)
3. *Радищева О. А*. Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1897 – 1908. М., 1997. [↑](#endnote-ref-4)
4. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. 1896 – 1939. М., 1976. С. 33. [↑](#endnote-ref-5)
5. *Рудницкий К*. Мейерхольд. М., 1981. С. 53. [↑](#endnote-ref-6)
6. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 50. [↑](#endnote-ref-7)
7. Там же. С. 49 – 50. [↑](#endnote-ref-8)
8. Цит. по: *Рудницкий К*. Мейерхольд. С. 277. [↑](#endnote-ref-9)
9. *Антокольский П*. Станиславский и Мейерхольд // Путевой журнал писателя. М., 1976. С. 265. [↑](#endnote-ref-10)
10. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 19. [↑](#endnote-ref-11)
11. Там же. С. 18. [↑](#endnote-ref-12)
12. {19} Там же. С. 19. [↑](#endnote-ref-13)
13. *Гладков К. А*. Мейерхольд. М., 1990. Т. 1. С. 157. [↑](#endnote-ref-14)
14. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 28. [↑](#endnote-ref-15)
15. Там же. С. 29. [↑](#endnote-ref-16)
16. *Станиславский К. С*. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1954 – 1961. Т. 7. С. 228. [↑](#endnote-ref-17)
17. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 77. (В дальнейшем Двухтомник.) [↑](#endnote-ref-18)
18. Там же. [↑](#endnote-ref-19)
19. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 22 – 23. [↑](#endnote-ref-20)
20. Там же. С. 22. [↑](#endnote-ref-21)
21. Там же. С. 25. [↑](#endnote-ref-22)
22. Там же. С. 22. [↑](#endnote-ref-23)
23. *Чехов А. П*. Собрание сочинений: В 12 т. М., 1954. Т. 12. С. 379. [↑](#endnote-ref-24)
24. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 23. [↑](#endnote-ref-25)
25. *Чехов А. П*. Указ. соч. Т. 12. С. 379. [↑](#endnote-ref-26)
26. Там же. [↑](#endnote-ref-27)
27. Там же. [↑](#endnote-ref-28)
28. *Строева М. Н*. Режиссерские искания Станиславского. 1898 – 1917. М., 1979. С. 56. [↑](#endnote-ref-29)
29. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 20. [↑](#endnote-ref-30)
30. Цит. по: *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 17. [↑](#endnote-ref-31)
31. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 24. [↑](#endnote-ref-32)
32. *Антокольский П*. Указ. соч. С. 265. [↑](#endnote-ref-33)
33. Двухтомник. Ч. 1. С. 77. [↑](#endnote-ref-34)
34. *Гладков А. К*. Указ. соч. Т. 1. С. 232. [↑](#endnote-ref-35)
35. Встречи с Мейерхольдом. М., 1967. С. 30. [↑](#endnote-ref-36)
36. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 625. Л. 31. [↑](#endnote-ref-37)
37. Мейерхольд и другие. Документы и материалы: Мейерхольдовский сб. Вып. 2. М., 2000. С. 59. [↑](#endnote-ref-38)
38. Цит. по: *Волков Н*. Мейерхольд. М.; Л., 1929. Т. 1. С. 88 – 89. [↑](#endnote-ref-39)
39. *Немирович-Данченко Вл. И*. Избранные письма. М., 1979. Т. 1. С. 258 – 259. [↑](#endnote-ref-40)
40. Двухтомник. Ч. 1. С. 77. [↑](#endnote-ref-41)
41. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 37. [↑](#endnote-ref-42)
42. *Немирович-Данченко Вл. И*. Указ. соч. Т. 1. С. 169 – 170. [↑](#endnote-ref-43)
43. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 31. [↑](#endnote-ref-44)
44. Мейерхольд и другие. Документы и материалы. С. 60. [↑](#endnote-ref-45)
45. *Певцов И. Н*. Литературно-театральное наследие. Воспоминания о И. Н. Певцове. М., 1978. С. 26. [↑](#endnote-ref-46)
46. {86} Юг. 1902. 26 сентября. [↑](#endnote-ref-47)
47. Там же. [↑](#endnote-ref-48)
48. Там же. [↑](#endnote-ref-49)
49. Там же. 22 сентября. [↑](#endnote-ref-50)
50. Театр и искусство. 1902. № 36, 39; Юг. 1902. 6 сентября; РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 768. [↑](#endnote-ref-51)
51. По поводу // Юг. 1903. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-52)
52. *Шенфинкель В. К*. Систематический указатель отдела имени Михаила Евгеньевича Беккера. Херсон, 1911. [↑](#endnote-ref-53)
53. По поводу // Юг. 1903. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-54)
54. *Шенфинкель В. К*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-55)
55. По поводу // Юг. 1903. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-56)
56. *Певцов И. Н*. Литературно-театральное наследие. Воспоминания о И. Н. Певцове. М., 1978. С. 27. [↑](#endnote-ref-57)
57. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 38. [↑](#endnote-ref-58)
58. Там же. С. 43. [↑](#endnote-ref-59)
59. Юг. 1902. 15 августа. [↑](#endnote-ref-60)
60. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 768; Юг. 1902. 15 августа; Там же. 4 сентября. [↑](#endnote-ref-61)
61. Интересное явление // Новости дня. 1900. 12 сентября. [↑](#endnote-ref-62)
62. Переписка А. П. Чехова с О. Л. Книппер. Т. 2. М., 1936. С. 371. [↑](#endnote-ref-63)
63. Юг. 1902. 12 сентября. [↑](#endnote-ref-64)
64. Там же. 22 сентября. [↑](#endnote-ref-65)
65. Там же. [↑](#endnote-ref-66)
66. Там же. [↑](#endnote-ref-67)
67. Там же. 1903. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-68)
68. Там же. 1902. 22 сентября. [↑](#endnote-ref-69)
69. *Изгой*. «Три сестры» Чехова и их толкование труппой Кошеверова и Мейерхольда // Юг. 1902. 29 сентября. [↑](#endnote-ref-70)
70. Там же. [↑](#endnote-ref-71)
71. Там же. [↑](#endnote-ref-72)
72. Юг. 1902. 24 сентября. [↑](#endnote-ref-73)
73. Там же. 10 марта. [↑](#endnote-ref-74)
74. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 38. [↑](#endnote-ref-75)
75. Юг. 1902 15 августа. [↑](#endnote-ref-76)
76. Там же. 1903. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-77)
77. Там же. [↑](#endnote-ref-78)
78. Южная Россия. 1902. 26 сентября. [↑](#endnote-ref-79)
79. Там же. [↑](#endnote-ref-80)
80. {87} Одесские новости. 1913. 25 января. [↑](#endnote-ref-81)
81. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 39. [↑](#endnote-ref-82)
82. Юг. 1902. 4 октября. [↑](#endnote-ref-83)
83. Театр и искусство. 1902. № 41. С. 741. [↑](#endnote-ref-84)
84. Там же. С. 750. [↑](#endnote-ref-85)
85. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 2. [↑](#endnote-ref-86)
86. Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского. М., 1983. Т. 3. [↑](#endnote-ref-87)
87. Юг. 1902. 24 сентября. [↑](#endnote-ref-88)
88. Там же. [↑](#endnote-ref-89)
89. Там же. [↑](#endnote-ref-90)
90. Там же. 28 сентября. [↑](#endnote-ref-91)
91. Там же. [↑](#endnote-ref-92)
92. Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского. С. 237. [↑](#endnote-ref-93)
93. В. Э. Мейерхольд. Наследие. 1. Автобиографические материалы. Документы 1896 – 1903. // Под ред. О. М. Фельдмана. М.: О. Г. И., 1998. С. 510. [↑](#endnote-ref-94)
94. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 768. Л. 9. [↑](#endnote-ref-95)
95. Двухтомник. Ч. 1. С. 239. [↑](#endnote-ref-96)
96. Там же. С. 238. [↑](#endnote-ref-97)
97. Театр и искусство. 1902. № 43. С. 792. [↑](#endnote-ref-98)
98. Юг. 1902. 29 сентября. [↑](#endnote-ref-99)
99. *Рудницкий К*. Мейерхольд. М., 1969. С. 60. [↑](#endnote-ref-100)
100. Там же. [↑](#endnote-ref-101)
101. Юг. 1902. 29 сентября. [↑](#endnote-ref-102)
102. Там же. 1903. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-103)
103. Там же. 1902. 28 сентября. [↑](#endnote-ref-104)
104. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 765. Л. 12. [↑](#endnote-ref-105)
105. Юг. 1902. 29 сентября. [↑](#endnote-ref-106)
106. Там же. [↑](#endnote-ref-107)
107. Там же. [↑](#endnote-ref-108)
108. Там же. 1903. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-109)
109. Там же. 1902. 12 октября. [↑](#endnote-ref-110)
110. Там же. [↑](#endnote-ref-111)
111. Речь. 1916. 1 сентября. [↑](#endnote-ref-112)
112. Юг. 1902. 12 октября. [↑](#endnote-ref-113)
113. Курьер. 1898. 19 декабря. [↑](#endnote-ref-114)
114. Там же. 1899. 3 января. [↑](#endnote-ref-115)
115. *Эфрос Н. Е*. Московский Художественный театр. 1898 – 1923. Пг., 1924. С. 224. [↑](#endnote-ref-116)
116. Юг. 1902. 12 октября. [↑](#endnote-ref-117)
117. Там же. [↑](#endnote-ref-118)
118. Там же. [↑](#endnote-ref-119)
119. {88} Там же. 1902. 1 декабря. [↑](#endnote-ref-120)
120. Там же. [↑](#endnote-ref-121)
121. Там же. 1903. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-122)
122. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. С. 31. [↑](#endnote-ref-123)
123. Юг. 1902. 26 сентября. [↑](#endnote-ref-124)
124. В. Э. Мейерхольд. Наследие. 1. С. 508. [↑](#endnote-ref-125)
125. Юг. 1902. 26 сентября. [↑](#endnote-ref-126)
126. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. С. 306. [↑](#endnote-ref-127)
127. Юг. 1902. 26 сентября. [↑](#endnote-ref-128)
128. Там же. [↑](#endnote-ref-129)
129. Там же. 3 ноября. [↑](#endnote-ref-130)
130. Там же. [↑](#endnote-ref-131)
131. Там же. 13 ноября. [↑](#endnote-ref-132)
132. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 5. [↑](#endnote-ref-133)
133. Юг. 1902. 1 декабря. [↑](#endnote-ref-134)
134. В. Э. Мейерхольд. Наследие. 1. С. 600. [↑](#endnote-ref-135)
135. Юг. 1902. 13 ноября. [↑](#endnote-ref-136)
136. Там же. 1903. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-137)
137. Там же. 1902. 8 ноября. [↑](#endnote-ref-138)
138. Двухтомник. Ч. 1. С. 76. [↑](#endnote-ref-139)
139. Там же. С. 76 – 77. [↑](#endnote-ref-140)
140. Там же. С. 74. [↑](#endnote-ref-141)
141. *Гладков А. К*. Мейерхольд. М., 1990. Т. 2. С. 208. [↑](#endnote-ref-142)
142. Двухтомник. Ч. 1. С. 96. [↑](#endnote-ref-143)
143. Юг. 1902. 1 декабря. [↑](#endnote-ref-144)
144. Там же. 1903. 18 января. [↑](#endnote-ref-145)
145. Там же. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-146)
146. Там же. [↑](#endnote-ref-147)
147. Там же. [↑](#endnote-ref-148)
148. Там же. [↑](#endnote-ref-149)
149. Там же. 18 января. [↑](#endnote-ref-150)
150. Заметки досужего обывателя // Курьер. 1904. № 23. 23 января. С. 3. [↑](#endnote-ref-151)
151. Двухтомник. Ч. 1. С. 94. [↑](#endnote-ref-152)
152. Юг. 1902. 1 декабря. [↑](#endnote-ref-153)
153. Там же. 1902. 2 ноября. [↑](#endnote-ref-154)
154. Там же. [↑](#endnote-ref-155)
155. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 5. [↑](#endnote-ref-156)
156. Юг. 1902. 2 ноября. [↑](#endnote-ref-157)
157. *Михайлова А. А. и др*. Мейерхольд и художники. М., 1995. С. 10. [↑](#endnote-ref-158)
158. Там же. С. 14. [↑](#endnote-ref-159)
159. {89} *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 111. [↑](#endnote-ref-160)
160. В. Э. Мейерхольд. Наследие. 1. С. 601 – 602. [↑](#endnote-ref-161)
161. Юг. 1902. 10 декабря. [↑](#endnote-ref-162)
162. Там же. [↑](#endnote-ref-163)
163. Там же. [↑](#endnote-ref-164)
164. Там же. 6 декабря. [↑](#endnote-ref-165)
165. *А. Н‑н*. Минувший театральный сезон // Юг. 1903. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-166)
166. Кавказ. 1906. 26 февраля. [↑](#endnote-ref-167)
167. Там же. 1 марта. [↑](#endnote-ref-168)
168. Юг. 1902. 6 декабря. [↑](#endnote-ref-169)
169. Там же. [↑](#endnote-ref-170)
170. В. Э. Мейерхольд. Наследие. 1. С. 487 – 504. [↑](#endnote-ref-171)
171. Юг. 1902. 22 сентября. [↑](#endnote-ref-172)
172. *Строева М. Н*. Режиссерские искания Станиславского. 1898 – 1917. М., 1973. С. 39 – 40. [↑](#endnote-ref-173)
173. Юг. 1902. 6 декабря. [↑](#endnote-ref-174)
174. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 63. [↑](#endnote-ref-175)
175. Юг. 1902. 6 декабря. [↑](#endnote-ref-176)
176. Там же. [↑](#endnote-ref-177)
177. Московские ведомости. 1899. 25 октября. [↑](#endnote-ref-178)
178. Юг. 1902. 6 декабря. [↑](#endnote-ref-179)
179. Всеобщая история, обработанная «Сатириконом». СПб., 1912. С. 191. [↑](#endnote-ref-180)
180. *Козлов Л*. Гипотеза о невысказанном посвящении // Вопросы киноискусства. Вып. 12. 1970. С. 129 – 130. [↑](#endnote-ref-181)
181. Там же. С. 127. [↑](#endnote-ref-182)
182. Там же. С. 129. [↑](#endnote-ref-183)
183. Юг. 1902. 6 декабря. [↑](#endnote-ref-184)
184. Там же. [↑](#endnote-ref-185)
185. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 30. [↑](#endnote-ref-186)
186. Там же. С. 31. [↑](#endnote-ref-187)
187. НМЛ. Архив А. М. Горького. ЦД № 1‑12.1. [↑](#endnote-ref-188)
188. Юг. 1902. 21 ноября. [↑](#endnote-ref-189)
189. Там же. [↑](#endnote-ref-190)
190. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. С. 306. [↑](#endnote-ref-191)
191. Юг. 1903. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-192)
192. Там же. 1902 21 ноября. [↑](#endnote-ref-193)
193. Там же. 1903. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-194)
194. Там же. 1902. 21 ноября. [↑](#endnote-ref-195)
195. Южная Россия. 1903. 1 марта. [↑](#endnote-ref-196)
196. Юг. 1903. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-197)
197. {90} Там же. [↑](#endnote-ref-198)
198. Там же. [↑](#endnote-ref-199)
199. Там же. [↑](#endnote-ref-200)
200. Там же. 9 февраля. [↑](#endnote-ref-201)
201. Там же. 11 февраля. [↑](#endnote-ref-202)
202. Там же. [↑](#endnote-ref-203)
203. Там же. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-204)
204. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 764. Л. 12 об. – 13 об. [↑](#endnote-ref-205)
205. Юг. 1902. 14 октября. [↑](#endnote-ref-206)
206. Там же. 12 декабря. [↑](#endnote-ref-207)
207. Там же. 17 декабря. [↑](#endnote-ref-208)
208. Там же. 1903. 5 февраля. [↑](#endnote-ref-209)
209. Там же. [↑](#endnote-ref-210)
210. Там же. 1902. 12 декабря. [↑](#endnote-ref-211)
211. Там же. [↑](#endnote-ref-212)
212. Там же. 1902. 13 декабря. [↑](#endnote-ref-213)
213. Там же. [↑](#endnote-ref-214)
214. Там же. 12 декабря. [↑](#endnote-ref-215)
215. Мейерхольд и другие. Документы и материалы: Мейерхольдовский сб. Вып. 2. М., 2000. С. 60. [↑](#endnote-ref-216)
216. *Мейерхольд В. Э*. Переписка, С. 20 – 21. [↑](#endnote-ref-217)
217. На провинциальной сцене. М.; Л., 1937. С. 198 – 199. [↑](#endnote-ref-218)
218. Юг. 1902. 24 сентября. [↑](#endnote-ref-219)
219. Там же. 15 августа. [↑](#endnote-ref-220)
220. *Перцов П*. Первый сборник. СПб., 1902. С. 184. [↑](#endnote-ref-221)
221. *Беляев Ю*. Актеры и пьесы. СПб., 1902. С. 220. [↑](#endnote-ref-222)
222. Театр и искусство. 1901. № 15. С. 300. [↑](#endnote-ref-223)
223. Юг. 1903. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-224)
224. Там же. [↑](#endnote-ref-225)
225. Там же. [↑](#endnote-ref-226)
226. Там же. [↑](#endnote-ref-227)
227. Двухтомник. Ч. 1. С. 122. [↑](#endnote-ref-228)
228. Юг. 1903. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-229)
229. Там же. 12 января. [↑](#endnote-ref-230)
230. Там же. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-231)
231. Там же. [↑](#endnote-ref-232)
232. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 765. Л. 17 об. [↑](#endnote-ref-233)
233. Юг. 1903. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-234)
234. Там же. [↑](#endnote-ref-235)
235. Там же. [↑](#endnote-ref-236)
236. {91} Цит. по: *Волков Н*. Мейерхольд. М.; Л., 1929. Т. 1. С. 89. [↑](#endnote-ref-237)
237. Юг. 1903. 12 января. [↑](#endnote-ref-238)
238. Там же. 1902. 6 октября. [↑](#endnote-ref-239)
239. Там же. 8 октября; 6 октября. [↑](#endnote-ref-240)
240. Там же. [↑](#endnote-ref-241)
241. Там же. 1903. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-242)
242. *Певцов И. Н*. Литературно-театральное наследие. С. 29. [↑](#endnote-ref-243)
243. Юг. 1903. 11 января. [↑](#endnote-ref-244)
244. Там же. 26 января. [↑](#endnote-ref-245)
245. Там же. 11 января. [↑](#endnote-ref-246)
246. Там же. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-247)
247. Там же. [↑](#endnote-ref-248)
248. Там же. [↑](#endnote-ref-249)
249. Там же. [↑](#endnote-ref-250)
250. Южная Россия. 1904. 8 января. [↑](#endnote-ref-251)
251. *Станиславский К. С*. Из записных книжек. М., 1986. Ч. 1. С. 188. [↑](#endnote-ref-252)
252. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 765. Л. 19 об. – 20. [↑](#endnote-ref-253)
253. *Певцов И. Н*. Литературно-театральное наследие. С. 76 – 78. [↑](#endnote-ref-254)
254. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 765. Л. 19 об. [↑](#endnote-ref-255)
255. *Певцов И. Н*. Литературно-театральное наследие. С. 26. [↑](#endnote-ref-256)
256. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 44. [↑](#endnote-ref-257)
257. *Певцов И. Н*. Литературно-театральное наследие. С. 29. [↑](#endnote-ref-258)
258. Там же. С. 72. [↑](#endnote-ref-259)
259. Юг. 1903. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-260)
260. Там же. [↑](#endnote-ref-261)
261. Южная Россия. 1903. 2 марта. [↑](#endnote-ref-262)
262. Там же. 6 марта. [↑](#endnote-ref-263)
263. Там же. 9 марта. [↑](#endnote-ref-264)
264. Там же. 1 марта. [↑](#endnote-ref-265)
265. Там же. 26 февраля. [↑](#endnote-ref-266)
266. Там же. 6 марта. [↑](#endnote-ref-267)
267. Там же. 28 февраля. [↑](#endnote-ref-268)
268. В. Э. Мейерхольд. Наследие. 1. С. 633. [↑](#endnote-ref-269)
269. Южная Россия. 1903. 5 марта. [↑](#endnote-ref-270)
270. Крымский вестник. 1903. 16 апреля. [↑](#endnote-ref-271)
271. Там же. 23 апреля. [↑](#endnote-ref-272)
272. Крым. 1903. 26 апреля. [↑](#endnote-ref-273)
273. Крымский вестник. 1903. 20 апреля. [↑](#endnote-ref-274)
274. Цит. по: В. Э. Мейерхольд. Наследие. 1. С. 639. [↑](#endnote-ref-275)
275. Там же. С. 640. [↑](#endnote-ref-276)
276. {92} Там же. [↑](#endnote-ref-277)
277. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 43. [↑](#endnote-ref-278)
278. Мейерхольд и другие. Документы и материалы. С. 46. [↑](#endnote-ref-279)
279. Там же. [↑](#endnote-ref-280)
280. Там же. [↑](#endnote-ref-281)
281. Там же. С. 48. [↑](#endnote-ref-282)
282. В. Э. Мейерхольд. Наследие. 1. С. 651 – 652. [↑](#endnote-ref-283)
283. Крымский вестник. 1903. 20 мая. [↑](#endnote-ref-284)
284. См.: В. Э. Мейерхольд. Наследие. 1. С. 648 – 649. [↑](#endnote-ref-285)
285. Там же. С. 650. [↑](#endnote-ref-286)
286. Крымский вестник. 1903. 20 мая. [↑](#endnote-ref-287)
287. В. Э. Мейерхольд. Наследие. 1. С. 27. [↑](#endnote-ref-288)
288. Крымский вестник. 1903. 15 апреля. [↑](#endnote-ref-289)
289. Там же. 23 мая. [↑](#endnote-ref-290)
290. *Ремизов А*. Театр-студия // Наша жизнь. 1905. 22 сентября. [↑](#endnote-ref-291)
291. Крымский вестник. 1903. 28 апреля. [↑](#endnote-ref-292)
292. Там же. [↑](#endnote-ref-293)
293. *Рудницкий К*. Мейерхольд. С. 68. [↑](#endnote-ref-294)
294. В. Э. Мейерхольд. Наследие. 1. С. 27. [↑](#endnote-ref-295)
295. Весы. 1904. № 4. С. 36. [↑](#endnote-ref-296)
296. *Бебутов В*. Неутомимый новатор // Встречи с Мейерхольдом. С. 82. [↑](#endnote-ref-297)
297. {129} Юг. 1903. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-298)
298. В. Э. Мейерхольд. Наследие. 1. Автобиографические материалы. Документы 1896 – 1903. // Под ред. О. М. Фельдмана. М.: О. Г. И., 1998. С. 626 – 628. [↑](#endnote-ref-299)
299. Юг. 1903. 27 августа. [↑](#endnote-ref-300)
300. Там же. 5 сентября. [↑](#endnote-ref-301)
301. Жизнь искусства. 1919. 16 декабря. [↑](#endnote-ref-302)
302. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 22. [↑](#endnote-ref-303)
303. Двухтомник. Ч. 1. С. 75 – 77. [↑](#endnote-ref-304)
304. В. Э. Мейерхольд. Наследие. 1. С. 418 – 424. [↑](#endnote-ref-305)
305. Там же. [↑](#endnote-ref-306)
306. Театр и искусство. 1903. № 39. С. 710. [↑](#endnote-ref-307)
307. Там же. [↑](#endnote-ref-308)
308. Южное обозрение. 1903. 11 сентября. [↑](#endnote-ref-309)
309. Юг. 1903. 5 сентября. [↑](#endnote-ref-310)
310. Южное обозрение. 1903. 11 сентября. [↑](#endnote-ref-311)
311. Юг. 1903. 17 сентября. [↑](#endnote-ref-312)
312. Там же. [↑](#endnote-ref-313)
313. Там же. [↑](#endnote-ref-314)
314. Там же. 19 октября. [↑](#endnote-ref-315)
315. Цит. по: Театр. 1994. № 2. С. 107. [↑](#endnote-ref-316)
316. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 43. [↑](#endnote-ref-317)
317. Театр. 1994. № 2. С. 107. [↑](#endnote-ref-318)
318. Юг. 1903. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-319)
319. Там же. [↑](#endnote-ref-320)
320. Там же. [↑](#endnote-ref-321)
321. Там же. [↑](#endnote-ref-322)
322. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 769. [↑](#endnote-ref-323)
323. Там же. [↑](#endnote-ref-324)
324. Юг. 1903. 31 октября. [↑](#endnote-ref-325)
325. Там же. 19 октября. [↑](#endnote-ref-326)
326. Там же. 4 октября. [↑](#endnote-ref-327)
327. Там же. 25 сентября. [↑](#endnote-ref-328)
328. Там же. 5 октября. [↑](#endnote-ref-329)
329. Там же. 3 октября. [↑](#endnote-ref-330)
330. Там же. 31 октября. [↑](#endnote-ref-331)
331. Там же. 8 октября. [↑](#endnote-ref-332)
332. Там же. 19 октября. [↑](#endnote-ref-333)
333. Там же. [↑](#endnote-ref-334)
334. Там же. [↑](#endnote-ref-335)
335. {130} Там же. 1904. 18 января. [↑](#endnote-ref-336)
336. Там же. [↑](#endnote-ref-337)
337. Там же. [↑](#endnote-ref-338)
338. Там же. 1903. 19 октября. [↑](#endnote-ref-339)
339. Там же. 11 октября. [↑](#endnote-ref-340)
340. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 43. [↑](#endnote-ref-341)
341. Юг. 1904. 18 января. [↑](#endnote-ref-342)
342. Театр и искусство. 1904. № 3. С. 60. [↑](#endnote-ref-343)
343. Юг. 1903. 10 октября. [↑](#endnote-ref-344)
344. Там же. 19 октября. [↑](#endnote-ref-345)
345. Там же. [↑](#endnote-ref-346)
346. Там же. 17 октября. [↑](#endnote-ref-347)
347. Там же. 19 октября. [↑](#endnote-ref-348)
348. Там же. [↑](#endnote-ref-349)
349. Там же. 26 октября. [↑](#endnote-ref-350)
350. Там же. [↑](#endnote-ref-351)
351. Там же. [↑](#endnote-ref-352)
352. Там же. [↑](#endnote-ref-353)
353. Там же. [↑](#endnote-ref-354)
354. *Шенфинкель В. К*. Систематический указатель отдела имени Михаила Евгеньевича Беккера. Херсон, 1911. [↑](#endnote-ref-355)
355. Юг. 1903. 24 августа. [↑](#endnote-ref-356)
356. Юг. 1903. 26 октября. [↑](#endnote-ref-357)
357. Там же. 9 ноября. [↑](#endnote-ref-358)
358. Там же. 31 октября. [↑](#endnote-ref-359)
359. Там же. [↑](#endnote-ref-360)
360. Там же. [↑](#endnote-ref-361)
361. Там же. [↑](#endnote-ref-362)
362. Там же. 9 ноября. [↑](#endnote-ref-363)
363. Там же. 11 ноября. [↑](#endnote-ref-364)
364. Там же. [↑](#endnote-ref-365)
365. Там же. 14 ноября. [↑](#endnote-ref-366)
366. Там же. [↑](#endnote-ref-367)
367. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 248. [↑](#endnote-ref-368)
368. Там же. [↑](#endnote-ref-369)
369. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 14. [↑](#endnote-ref-370)
370. Тифлисский листок. 1904. 13 октября. [↑](#endnote-ref-371)
371. Кавказ. 1904. 13 октября. [↑](#endnote-ref-372)
372. *Варпаховский Л*. О театральности музыки и музыкальности театра // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 302. [↑](#endnote-ref-373)
373. {131} Двухтомник. С. 2. С. 156 – 157. [↑](#endnote-ref-374)
374. Юг. 1903. 11 ноября. [↑](#endnote-ref-375)
375. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 43. [↑](#endnote-ref-376)
376. Там же. С. 44. [↑](#endnote-ref-377)
377. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1832. Л. 4. [↑](#endnote-ref-378)
378. Театр и искусство. 1903. № 50. С. 964. [↑](#endnote-ref-379)
379. Там же. С. 966. [↑](#endnote-ref-380)
380. Юг. 1903. 19 декабря. [↑](#endnote-ref-381)
381. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 44 об. – 46. [↑](#endnote-ref-382)
382. Театр и искусство. 1902. № 31. С. 574. [↑](#endnote-ref-383)
383. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 28 об. [↑](#endnote-ref-384)
384. *Гагеман К*. Режиссер. Библиотека ТИ. 1903. С. 30 – 31. [↑](#endnote-ref-385)
385. См.: *Извеков Н*. Свет на сцене. М.; Л., 1940. С. 96. [↑](#endnote-ref-386)
386. *Гагеман К*. Указ. соч. С. 31. [↑](#endnote-ref-387)
387. Юг. 1903. 23 декабря. [↑](#endnote-ref-388)
388. Там же. [↑](#endnote-ref-389)
389. Весы. 1904. № 4. С. 39. [↑](#endnote-ref-390)
390. Театр. 1994. № 2. С. 108. [↑](#endnote-ref-391)
391. Весы. 1904. № 4. С. 39. [↑](#endnote-ref-392)
392. Юг. 1904. 4 января. [↑](#endnote-ref-393)
393. Херсонские губернские ведомости. 1904. 17 января. [↑](#endnote-ref-394)
394. Там же. [↑](#endnote-ref-395)
395. Одесские новости. 1904. 17 января. [↑](#endnote-ref-396)
396. Там же. [↑](#endnote-ref-397)
397. Юг. 1903. 3 января. [↑](#endnote-ref-398)
398. Южная Россия. 1904. 12 января. [↑](#endnote-ref-399)
399. Театр и искусство. 1904. № 3. С. 72. [↑](#endnote-ref-400)
400. Юг. 1904. 18 января. [↑](#endnote-ref-401)
401. Там же. [↑](#endnote-ref-402)
402. Театр и искусство. № 6. С. 133. [↑](#endnote-ref-403)
403. Юг. 1903. 28 ноября. [↑](#endnote-ref-404)
404. Херсонские губернские ведомости. 1904. 15 января; 23 января. [↑](#endnote-ref-405)
405. Там же. 15 января. [↑](#endnote-ref-406)
406. Там же. [↑](#endnote-ref-407)
407. Там же. [↑](#endnote-ref-408)
408. Там же. 23 января. [↑](#endnote-ref-409)
409. Там же. [↑](#endnote-ref-410)
410. Там же. [↑](#endnote-ref-411)
411. Театр и искусство. 1904. № 8. С. 178. [↑](#endnote-ref-412)
412. Там же. [↑](#endnote-ref-413)
413. {132} Там же. [↑](#endnote-ref-414)
414. Там же. [↑](#endnote-ref-415)
415. Херсонские губернские ведомости. 1904. 23 января. [↑](#endnote-ref-416)
416. Там же. [↑](#endnote-ref-417)
417. Двухтомник. Ч. 1. С. 165. [↑](#endnote-ref-418)
418. *Бачелис Т*. Линии модерна и «Пизанелла» Мейерхольда // Театр. 1993. № 5. С. 65 – 66. [↑](#endnote-ref-419)
419. Цит. по: *Волков Н*. Мейерхольд. М.; Л., 1929. Т. 2. С. 292 – 293. [↑](#endnote-ref-420)
420. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 28 об. – 31. [↑](#endnote-ref-421)
421. Там же. [↑](#endnote-ref-422)
422. Там же. [↑](#endnote-ref-423)
423. В. Э. Мейерхольд. Наследие. 1. С. 351. [↑](#endnote-ref-424)
424. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 45. [↑](#endnote-ref-425)
425. Там же. [↑](#endnote-ref-426)
426. Там же. [↑](#endnote-ref-427)
427. Театр и искусство. 1904. № 8. С. 178. [↑](#endnote-ref-428)
428. Там же. [↑](#endnote-ref-429)
429. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 39. [↑](#endnote-ref-430)
430. Маски. М., 1913 – 1914. № 2. С. 52. [↑](#endnote-ref-431)
431. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 18. [↑](#endnote-ref-432)
432. Там же. Ед. хр. 19. Л. 69 – 70. [↑](#endnote-ref-433)
433. *Певцов И. Н*. Литературно-театральное наследие. Воспоминания о И. Н. Певцове. М., 1978. С. 126. [↑](#endnote-ref-434)
434. Южная Россия. 1904. 16 февраля. [↑](#endnote-ref-435)
435. Там же. [↑](#endnote-ref-436)
436. *Певцов И. Н*. Указ. соч. С. 29. [↑](#endnote-ref-437)
437. Южная Россия. 1904. 16 февраля. [↑](#endnote-ref-438)
438. Весы. 1904. № 4. С. 36 – 37. [↑](#endnote-ref-439)
439. Там же. С. 37. [↑](#endnote-ref-440)
440. Наша жизнь. 1905. 22 сентября. [↑](#endnote-ref-441)
441. Театр и искусство. 1904. № 9. С. 192. [↑](#endnote-ref-442)
442. *Певцов И. Н*. Указ. соч. С. 28. [↑](#endnote-ref-443)
443. Южная Россия. 1904. 11 февраля. [↑](#endnote-ref-444)
444. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2289. Л. 4 – 5 об. [↑](#endnote-ref-445)
445. Там же. Л. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-446)
446. Южная Россия, 1904. 18 февраля. [↑](#endnote-ref-447)
447. Там же. [↑](#endnote-ref-448)
448. Там же. [↑](#endnote-ref-449)
449. Там же. 23 февраля. [↑](#endnote-ref-450)
450. {179} *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 45. [↑](#endnote-ref-451)
451. Там же. [↑](#endnote-ref-452)
452. Там же. С. 48. [↑](#endnote-ref-453)
453. Там же. С. 45. [↑](#endnote-ref-454)
454. Там же. С. 47. [↑](#endnote-ref-455)
455. *Станиславский К. С*. Из записных книжек. М., 1986. Т. 1. С. 137. [↑](#endnote-ref-456)
456. Кавказ. 1904. 10 октября. [↑](#endnote-ref-457)
457. Пензенские губернские ведомости. 1904. 5 августа. [↑](#endnote-ref-458)
458. Там же. 12 августа. [↑](#endnote-ref-459)
459. Там же. 15 августа. [↑](#endnote-ref-460)
460. Цит. по: Театр. 1994. № 2. С. 112. [↑](#endnote-ref-461)
461. На провинциальной сцене. М.; Л., 1937. С. 199. [↑](#endnote-ref-462)
462. *Краснянский Э. Б*. Встречи в пути. М., 1967. С. 33. [↑](#endnote-ref-463)
463. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 49. [↑](#endnote-ref-464)
464. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 770. Л. 133. [↑](#endnote-ref-465)
465. Мейерхольд и другие. Документы и материалы: Мейерхольдовский сб. Вып. 1. М., 1992. Т. 1. С. 243. [↑](#endnote-ref-466)
466. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 49. [↑](#endnote-ref-467)
467. {180} Тифлисский листок. 1904. 1 декабря. [↑](#endnote-ref-468)
468. Возрождение. 1906. 1 октября. [↑](#endnote-ref-469)
469. Новое обозрение. 1905. 12 февраля. [↑](#endnote-ref-470)
470. *Краснянский Э. Б*. Указ. соч. С. 12, 44. [↑](#endnote-ref-471)
471. Тифлисский листок. 1904. 28 сентября. [↑](#endnote-ref-472)
472. Там же. [↑](#endnote-ref-473)
473. Тифлисский листок. 1904. 12 сентября; Новое обозрение. 1904, 12 сентября; Новое обозрение. 1904. 19 сентября; Кавказ. 1904. 21 сентября. [↑](#endnote-ref-474)
474. Тифлисский листок. 1905. 1 марта. [↑](#endnote-ref-475)
475. Весы. 1904. № 4. С. 37. [↑](#endnote-ref-476)
476. Тифлисский листок. 1904. 12 сентября. [↑](#endnote-ref-477)
477. Кавказ. 1904. 28 сентября. [↑](#endnote-ref-478)
478. Там же. [↑](#endnote-ref-479)
479. Там же. [↑](#endnote-ref-480)
480. Тифлисский листок. 1904. 28 сентября. [↑](#endnote-ref-481)
481. Там же. [↑](#endnote-ref-482)
482. Кавказ. 1904. 28 сентября. [↑](#endnote-ref-483)
483. Там же. [↑](#endnote-ref-484)
484. Тифлисский листок. 1904. 28 сентября. [↑](#endnote-ref-485)
485. Кавказ. 1904. 28 сентября. [↑](#endnote-ref-486)
486. Кавказ. 1904. 6 октября. [↑](#endnote-ref-487)
487. Кавказ. 1904. 2 ноября. [↑](#endnote-ref-488)
488. Там же. 1905. 17 февраля. [↑](#endnote-ref-489)
489. Там же. 10 октября. [↑](#endnote-ref-490)
490. Там же. [↑](#endnote-ref-491)
491. Там же. 30 сентября. [↑](#endnote-ref-492)
492. Тифлисский листок. 1904. 30 сентября. [↑](#endnote-ref-493)
493. Тифлисский листок. 1904. 29 сентября. [↑](#endnote-ref-494)
494. Кавказ. 1904. 29 сентября. [↑](#endnote-ref-495)
495. Там же. [↑](#endnote-ref-496)
496. Новое обозрение. 1904. 29 сентября. [↑](#endnote-ref-497)
497. Кавказ. 1904. 9 октября. [↑](#endnote-ref-498)
498. Новое обозрение. 1904. 9 октября. [↑](#endnote-ref-499)
499. Там же. [↑](#endnote-ref-500)
500. Кавказ. 1904. 9 октября. [↑](#endnote-ref-501)
501. Тифлисский листок. 1904. 9 октября. [↑](#endnote-ref-502)
502. Кавказ. 1904. 4 октября. [↑](#endnote-ref-503)
503. Там же. [↑](#endnote-ref-504)
504. Там же. [↑](#endnote-ref-505)
505. Там же. [↑](#endnote-ref-506)
506. {181} Театр и искусство. 1904. № 44. С. 788. [↑](#endnote-ref-507)
507. Кавказ. 1904. 4 октября. [↑](#endnote-ref-508)
508. Там же. [↑](#endnote-ref-509)
509. Там же. 6 октября. [↑](#endnote-ref-510)
510. Кавказ. 1904. 7 ноября. [↑](#endnote-ref-511)
511. Тифлисский листок. 1904. 10 октября. [↑](#endnote-ref-512)
512. Там же. [↑](#endnote-ref-513)
513. Там же. 16 сентября. [↑](#endnote-ref-514)
514. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 69. [↑](#endnote-ref-515)
515. Там же. Л. 63 об. [↑](#endnote-ref-516)
516. *Певцов И. Н*. Литературно-театральное наследие. М., 1978. С. 28 – 29. [↑](#endnote-ref-517)
517. *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем: Письма. М., 1977. Т. 9. С. 230. [↑](#endnote-ref-518)
518. *Станиславский К. С*. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954 – 1961. Т. 1. С. 249. [↑](#endnote-ref-519)
519. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 29 – 30. [↑](#endnote-ref-520)
520. *Краснянский Э. Б*. Указ. соч. С. 16 – 17. [↑](#endnote-ref-521)
521. Наша жизнь. 1905. 22 сентября. [↑](#endnote-ref-522)
522. Новое обозрение. 1904. 3 октября. [↑](#endnote-ref-523)
523. Театр и искусство. 1905. № 9. С. 148. [↑](#endnote-ref-524)
524. Кавказ. 1905. 30 января. [↑](#endnote-ref-525)
525. Театр и искусство. 1905. № 9. С. 148. [↑](#endnote-ref-526)
526. Тифлисский листок. 1904. 3 декабря. [↑](#endnote-ref-527)
527. Там же. [↑](#endnote-ref-528)
528. Кавказ. 1904. 16 декабря. [↑](#endnote-ref-529)
529. Там же. 1905. 11 января. [↑](#endnote-ref-530)
530. Там же. 1904. 10 октября. [↑](#endnote-ref-531)
531. *Певцов И. Н*. Указ. соч. С. 29. [↑](#endnote-ref-532)
532. Театр и искусство. 1905. № 3. С. 46. [↑](#endnote-ref-533)
533. Кавказ. 1905. 2 марта. [↑](#endnote-ref-534)
534. Там же. 1904. 28 сентября. [↑](#endnote-ref-535)
535. Двухтомник. Ч. 1. С. 74. [↑](#endnote-ref-536)
536. Кавказ. 1904. 28 декабря. [↑](#endnote-ref-537)
537. Артист. 1892. № 19. С. 156. [↑](#endnote-ref-538)
538. Кавказ. 1904. 28 декабря. [↑](#endnote-ref-539)
539. Там же. [↑](#endnote-ref-540)
540. Там же. [↑](#endnote-ref-541)
541. Двухтомник. Т. 1. С. 120. [↑](#endnote-ref-542)
542. *Волков И. Д*. Указ. соч. Т. 1. С. 162. [↑](#endnote-ref-543)
543. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 38. [↑](#endnote-ref-544)
544. Литературное наследство. Т. 68. С. 433. [↑](#endnote-ref-545)
545. *Гладков К. А*. Мейерхольд. М., 1990. Т. 2. С. 320. [↑](#endnote-ref-546)
546. {182} Кавказ. 1904. 4 ноября. [↑](#endnote-ref-547)
547. В. Э. Мейерхольд. Наследие. 1. Автобиографические материалы. Документы 1896 – 1903 // Под ред. О. М. Фельдмана. М.: О. Г. И., 1998. С. 584 – 587. [↑](#endnote-ref-548)
548. Там же. С. 587. [↑](#endnote-ref-549)
549. Кавказ. 1904. 4 ноября. [↑](#endnote-ref-550)
550. Двухтомник. Ч. 1. С. 117. [↑](#endnote-ref-551)
551. Там же. [↑](#endnote-ref-552)
552. Там же. С. 116 – 117. [↑](#endnote-ref-553)
553. Там же. С. 117. [↑](#endnote-ref-554)
554. Новое обозрение. 1904. 4 ноября. [↑](#endnote-ref-555)
555. Тифлисский листок. 1904. 4 ноября. [↑](#endnote-ref-556)
556. Кавказ. 1904. 4 ноября. [↑](#endnote-ref-557)
557. Там же. 6 ноября. [↑](#endnote-ref-558)
558. Тифлисский листок. 1904. 6 ноября. [↑](#endnote-ref-559)
559. Там же. [↑](#endnote-ref-560)
560. Кавказ. 1904. 6 ноября. [↑](#endnote-ref-561)
561. Тифлисский листок. 1904. 6 ноября. [↑](#endnote-ref-562)
562. *Ивнев Р*. У подножия Мтацминды. М., 1973. С. 89 – 91. [↑](#endnote-ref-563)
563. Тифлисский листок. 1904. 6 ноября. [↑](#endnote-ref-564)
564. Новое обозрение. 1904. 9 ноября. [↑](#endnote-ref-565)
565. Театр. 1994. № 2. С. 112 – 113. [↑](#endnote-ref-566)
566. Кавказ. 1905. 6 января. [↑](#endnote-ref-567)
567. Там же. 13 февраля. [↑](#endnote-ref-568)
568. Там же. 1904. 13 октября. [↑](#endnote-ref-569)
569. *Певцов К. Н*. Указ. соч. С. 29. [↑](#endnote-ref-570)
570. Юг. 1903. 28 января. [↑](#endnote-ref-571)
571. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 40. [↑](#endnote-ref-572)
572. Крым. 1903. 9 мая. [↑](#endnote-ref-573)
573. Крымский вестник. 1903. 9 мая. [↑](#endnote-ref-574)
574. Южная Россия. 1903. 2 марта. [↑](#endnote-ref-575)
575. Entrain *(франц.)* — бодрость, живость, увлечение. [↑](#footnote-ref-2)
576. Новое обозрение. 1904. 21 октября. [↑](#endnote-ref-576)
577. Вестник театра. 1919. № 9. С. 4 – 5. [↑](#endnote-ref-577)
578. Кавказ. 1904. 21 октября. [↑](#endnote-ref-578)
579. Новое обозрение. 1904, 21 октября. [↑](#endnote-ref-579)
580. Двухтомник. Ч. 1. С. 224. [↑](#endnote-ref-580)
581. Пензенские губернские ведомости. 1892. 21 февраля. [↑](#endnote-ref-581)
582. Цит. по: *Волков Н.* Мейерхольд. М.; Л., 1929. Т. 1. С. 48. [↑](#endnote-ref-582)
583. *Немирович-Данченко Вл. И*. Избранные письма: В 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 102. [↑](#endnote-ref-583)
584. ГЦТМ. 1 КП 304467. [↑](#endnote-ref-584)
585. Там же. [↑](#endnote-ref-585)
586. {183} Там же. [↑](#endnote-ref-586)
587. *Немирович-Данченко Вл. И*. Избранные письма. Т. 1. С. 166. [↑](#endnote-ref-587)
588. Там же. [↑](#endnote-ref-588)
589. Там же. С. 169. [↑](#endnote-ref-589)
590. Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер: В 2 т. М., 1934 – 1936. Т. 1. С. 201. [↑](#endnote-ref-590)
591. Там же. С. 359. [↑](#endnote-ref-591)
592. Там же. С. 322. [↑](#endnote-ref-592)
593. Тифлисский листок. 1904. 14 октября. [↑](#endnote-ref-593)
594. Кавказ. 1904. 21 октября. [↑](#endnote-ref-594)
595. Тифлисский листок. 1904. 4 ноября. [↑](#endnote-ref-595)
596. Кавказ. 1904. 4 ноября. [↑](#endnote-ref-596)
597. Юг. 1903. 12 января. [↑](#endnote-ref-597)
598. Кавказ. 1904. 14 октября. [↑](#endnote-ref-598)
599. См.: Кавказ. 1904. 14 октября; Тифлисский листок. 1904. 14 октября. [↑](#endnote-ref-599)
600. Тифлисский листок, 1904. 14 октября. [↑](#endnote-ref-600)
601. Кавказ. 1904. 14 октября. [↑](#endnote-ref-601)
602. *Станиславский К. С*. Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 7. С. 324, 325. [↑](#endnote-ref-602)
603. Там же. С. 325. [↑](#endnote-ref-603)
604. *Вершина В. П*. Воспоминания. Л., 1974. С. 92. [↑](#endnote-ref-604)
605. Там же. С. 115. [↑](#endnote-ref-605)
606. Цит. по: *Долинский М. З*. Искусство и Александр Блок. М., 1985. С. 179. [↑](#endnote-ref-606)
607. Цит. по: «Я лучшей доли не искал…»: Судьба А. Блока в письмах, дневниках, воспоминаниях. М., 1988. С. 206. [↑](#endnote-ref-607)
608. *Смирнова-Искандер А. В*. О тех, кого помню. Л., 1989. С. 13, 14. [↑](#endnote-ref-608)
609. ГЦТМ. 1 КП 304467. [↑](#endnote-ref-609)
610. Тифлисский листок. 1904. 9 октября. [↑](#endnote-ref-610)
611. Кавказ. 1904. 9 октября. [↑](#endnote-ref-611)
612. Новое обозрение. 1904. 9 октября. [↑](#endnote-ref-612)
613. Кавказ. 1904. 9 октября. [↑](#endnote-ref-613)
614. Тифлисский листок. 1904, 14 декабря. [↑](#endnote-ref-614)
615. Кавказ. 1905. 30 января. [↑](#endnote-ref-615)
616. Там же. [↑](#endnote-ref-616)
617. *Краснянский Э. Б*. Указ. соч. С. 17. [↑](#endnote-ref-617)
618. Кавказ. 1905. 21 февраля. [↑](#endnote-ref-618)
619. Кавказ. 1905. 6 января. [↑](#endnote-ref-619)
620. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 50. [↑](#endnote-ref-620)
621. См.: Тифлисский листок. 1905. 1 марта; Новое обозрение. 1905. 1 (14) марта; Кавказ. 1905. 2 марта. [↑](#endnote-ref-621)
622. Тифлисский листок. 1905. 1 марта. [↑](#endnote-ref-622)
623. Там же. [↑](#endnote-ref-623)
624. {184} Южная Россия. 1905. 27 марта. [↑](#endnote-ref-624)
625. Там же. 25 марта. [↑](#endnote-ref-625)
626. Там же. 1905. 4 апреля. [↑](#endnote-ref-626)
627. Кавказ. 1905. 15 января. [↑](#endnote-ref-627)
628. Театр и искусство. 1905. № 12. [↑](#endnote-ref-628)
629. Южная Россия. 1905. 2 апреля. [↑](#endnote-ref-629)
630. Там же. [↑](#endnote-ref-630)
631. Там же. 30 марта. [↑](#endnote-ref-631)
632. Там же. 3 апреля. [↑](#endnote-ref-632)
633. Там же. 9 апреля. [↑](#endnote-ref-633)
634. *Каменский В*. Путь энтузиаста. М., 1931. С. 59 – 61. [↑](#endnote-ref-634)
635. Южная Россия. 1905. 29 апреля. [↑](#endnote-ref-635)
636. Там же. [↑](#endnote-ref-636)
637. Там же. [↑](#endnote-ref-637)
638. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 765. Л. 12 об. [↑](#endnote-ref-638)
639. *Гагеман К*. Указ. соч. С. 34. [↑](#endnote-ref-639)
640. Там же. [↑](#endnote-ref-640)
641. *Кандинский В*. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 81. [↑](#endnote-ref-641)
642. Кавказ. 1905. 2 марта. [↑](#endnote-ref-642)
643. Двухтомник. Ч. 1. С. 77. [↑](#endnote-ref-643)
644. *Каменский В*. Указ. соч. С. 60. [↑](#endnote-ref-644)
645. Двухтомник. Т. 1. С. 83. [↑](#endnote-ref-645)
646. *Мейерхольд В. Э*. Лекции. 1918 – 1919. М., 2000. С. 25. [↑](#endnote-ref-646)
647. Там же. С. 19. [↑](#endnote-ref-647)
648. Двухтомник. Т. 1. С. 90. [↑](#endnote-ref-648)
649. Выделены премьерные спектакли. [↑](#footnote-ref-3)
650. Этот спектакль отмечен Мейерхольдом в блокноте «Провинциальные сезоны» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2739. Л. 18) как благотворительный без автора и жанра пьесы. Вероятно, речь идет о комедии-шутке в 2 д. с пением (М., 1894; автор не упомянут), впервые поставленной в Никитском театре в Москве 6 февраля 1895 г. [↑](#footnote-ref-4)
651. Херсон, «Юг», 26 октября 1903 г. [↑](#footnote-ref-5)
652. Херсон, «Юг», 26 октября 1903 г. [↑](#footnote-ref-6)