

МЕЙЕРХОЛЬД

М. Кушниров



ЖЗЛ

МЕЙЕРХОЛЬД



Марк
Кушниров



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

Имя Всеволода Эмильевича Мейерхольда прославлено в истории русского театра. Он прошел путь от провинциального юноши, делающего первые шаги на сцене, до знаменитого режиссера, воплощающего в своем творчестве идеи «театрального Октября». Неудобность Мейерхольда для власти, неумение идти на компромиссы стали причиной закрытия его театра, а потом и его гибели в подвалах Лубянки. Самолюбивый, капризный, тщеславный гений, виртуозный режиссер-изобретатель, искрометный выдумщик, превосходный актер, высокомерный, вспыльчивый, самовластный, подчас циничный диктатор и вечный возмутитель спокойствия — таким предстает Всеволод Мейерхольд в новой книге культуролога Марка Кушнирова.

[Адаптировано для AlReader]



-
- [Марк Кушниров](#)
 -
 - [ОТ АВТОРА](#)
 - [АГОНИЯ](#)
 - [ПУТИ И РАСПУТЬЯ](#)
 - [ЕГО УНИВЕРСИТЕТЫ](#)
 - [ПОЧИН И НАЧАЛО](#)
 - [ПРОБА СИЛ](#)
 - [ПУТЬ В РЕЖИССЕРЫ](#)
 - [ВЕСТЬ О НОВОЙ ЗЕМЛЕ](#)
 - [СПЕКТАКЛЬ ПРОДОЛЖАЕТСЯ](#)
 - [ТЕАТР ИСКАНИЙ](#)
 - [УДАЧА ЗА УДАЧЕЙ](#)
 - [ВСЁ ХОРОШО, НО... НЕПЛОХО](#)

- [И ЗДЕСЬ, И ТАМ](#)
- [НАКАНУНЕ](#)
- [«ПОЧЕМУ Я НЕ ХОЖУ В КИНО»](#)
- [ПО-НОВОМУ — НО НЕ ТАК](#)
- [ТЕАТР РСФСР-1](#)
- [ВЕЛИКОДУШНЫЙ ТРИУМФАТОР](#)
- [МАЯТНИК ДУШ](#)
- [В ОБЪЯТИЯХ ВЛАСТИ](#)
- [ЕГО ПОБЕДНАЯ «ПЯТИЛЕТКА»](#)
- [ДРУЗЬЯ И ВРАГИ](#)
- [ПРОДОЛЖЕНИЕ «ПЯТИЛЕТКИ»](#)
- [ВИДИМОСТЬ И РЕАЛЬНОСТЬ](#)
- [СУМБУР С МУЗЫКОЙ](#)
- [НЕНАСТЬЕ](#)
- [ПОСЛЕСЛОВИЕ](#)
- [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ](#)
- [ИЛЛЮСТРАЦИИ](#)



- [СТАРЕЙШАЯ РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ СЕРИЯ](#)
 - [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
-

ЖИЗНЬ®
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ
ЛЮДЕЙ

Серия биографий

Основана в 1890 году
Ф. Павленковым
и продолжена в 1933 году
М. Горьким



ВЫПУСК

1952

(1752)

Марк Кушников

**МЕЙЕРХОЛЬД:
ДРАМА КРАСНОГО КАРАБАСА**



МОСКВА
МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ

*

© Кушников М. А., 2018
© Издательство АО «Молодая гвардия»,
художественное оформление, 2018

ОТ АВТОРА

До сих пор удивляюсь: будучи с семи лет страстным театралом, я обегал в детстве и отрочестве едва ли не все московские и ленинградские театры (как я проходил на вечерние спектакли — отдельная и чуть-чуть криминальная тема), но до четырнадцати лет никогда ни слова не слышал о Мейерхольде.

Никто из старших не рискнул на свой страх и риск просветить меня, в печати эта фамилия не упоминалась, а довоенных театральных журналов в «Ленинке» не выдавали. Самым удивительным было то, что Иоганн Львович Альтман, видный некогда критик, главный редактор журнала «Театр», сосед и близкий друг моего семейства — поощрявший мой театральный запой и даже помогавший мне в незаконном посещении многих спектаклей, — ни разу не произнес при мне имени Мейерхольда. Лишь потом, много позже, я узнал, что именно Альтман всего за месяц до окончательной расправы с режиссером проявил изрядное мужество: на громкий вопрос Фадеева: «Ты считаешь Мейерхольда большим художником?» — ответил так же четко и звучно: «Да, очень большим».

Но я, невинный и простодушный подросток, спокойно пребывал в полнейшем неведении, пока чистая случайность не открыла мне глаза. Наша крохотная дачка во Внукове располагалась по соседству с дачами весьма известных людей искусства — со многими я через родителей и сверстников познакомился, а кое с кем даже сдружился. Пребывал там и великий (не убоюсь слова!) Игорь Ильинский. Понятно, что он был моим кумиром и на сцене, и на экране, а еще у него на участке было чудостроение: полноценный теннисный корт. Он был обнесен легкой проволокой, и мы часто видели, как хозяин — маленький, плотный, лысоватый — увлеченно, но сдержанно сражался с кем-то из гостей.

Изредка я встречал его у своих близких соседей, с которыми был более-менее связан знакомством — у Александрова с Орловой, Дунаевского, Алексея Суркова. Всегда здоровался с ним. Радовался, когда он отвечал кивком. Характерно, что в жизни он вовсе не проявлял себя таким уж юмористом и балагуром, анекдоты рассказывал буднично и даже скучновато.

Но вот случилось горе — умерла его жена Татьяна Ивановна, и я в небольшой дачной компании и двух десятков приезжих оказался около нашей пятиглавой краснокирпичной церкви по дороге в аэропорт, где

проходило отпевание перед похоронами. Небольшое кладбище находилось тут же.

Игорь Владимирович часто крестился, опустив голову, что-то шептал про себя — видимо, молился. Первый раз я увидел его в очках. Чуть позже над могилой поставили памятник — мраморный крест. До сих пор помню надпись на нем: «Здесь покойтся Таня, моя жизнь. Господи, прими ея душу».

Потом все отправились к нему на дачу. Помню, что меня удивило отсутствие знаменитых актеров (и не только Малого театра) — я втайне ожидал их всех увидеть. Дача выглядела несколько запущенной, далеко не роскошной. Постоянной прислуги я ни тогда, ни потом не заметил. Моя мать, будучи близко знакома с хозяином и его покойной женой, пошла со всеми. Я увязался за ней — но сразу отделился от взрослых и стал рассматривать книги (с гордостью сообщая, что был не только ярым театралом, но и книгочеем — как многие, впрочем, мои тогдашние сверстники). Проходя мимо меня, Ильинский приостановился и как-то бесстрастно бормотнул: «Хочешь поглядеть? Можно, можно».

...Я стал изредка приходить к нему — помахать ракеткой, порыться в книгах. Однажды, осторожно перебирая корешки, я выудил с полки один из двух одинаковых томиков. Томик назывался «Актеры и режиссеры». На твердой зеленоватой обложке было нечто вроде прямоугольника с симметрично обрезанными краями — прямоугольник заполняли три профиля, один на другом. В центре я узнал Станиславского, за ним следовал незнакомец (позже я не очень уверенно опознал в нем Сумбатова-Южина — главу Малого театра), а ближайшим был какой-то очень носатый профиль, также неизвестный мне.

Томик содержал биографии известных театральных актеров и режиссеров, рассказанные, как правило, ими самими. Книжка была издана — я посмотрел — в 1928 году издательством «Современные проблемы». Сразу же я вытянул второй томик, но он оказался не продолжением, а точно таким же, как первый, просто вторым экземпляром.

Я стал читать оглавление. Там перечислялись с десятков ведущих московских и ленинградских театров, в том числе уже закрытых или переименованных. О последних я либо что-то слышал, либо даже бывал в них (успел посмотреть в Камерном волшебную «Адриенну Лекуврер» с Алисой Коонен и какой-то очень плохой, скучный современный спектакль в еврейском ГОСЕТЕ).

Но вдруг — стоп! Среди прочих в книжке был назван «Театр имени Мейерхольда». Имени? Имени! И монологов в этом разделе были

удостоены лишь двое: Игорь Ильинский и этот самый Мейерхольд. Правда, некто от руки написал на внутренней стороне обложки, что ожидается еще и второй том, где должны быть другие актеры, в том числе и какая-то Зинаида Райх, о которой я тоже ничего не знал (этот ожидаемый том, как я потом узнал, почему-то не вышел).

Поскольку каждый монолог предварялся маленькой фотографией, я сразу понял, что носатый профиль на обложке принадлежит этому неизвестному мне Мейерхольду. Я зачитался и даже не заметил, что Игорь Владимирович стоит рядом и смотрит на меня. Одну из последних фраз его монолога в книге я успел прочесть: «В этом же году (22 г.) был сыгран «Великодушный рогоносец». В. Э. Мейерхольд стал для меня любимейшим мастером и учителем».

Увидев его рядом, я немного растерялся и пролепетал: «Можно мне взять эту книжку... почитать?». — «Возьми, если обещаешь никому про нее не рассказывать... Возьми насовсем. В подарок». Я задохнулся от благодарности и наивно спросил: «Никому-никому?» «Матери можно... Дай надпишу».

И написал — карандашом — одну лишь фразу: «О чем знаешь — молчок!»

Эта книжка, ставшая заветной, до сих пор у меня.

АГОНИЯ

*Пошли мне бури и ненастья,
Даруй мучительные дни,
Но от преступного бесстрастья
И от покоя сохрани...*

Иван Аксаков

*(одно из любимых стихотворений
Мейерхольда)*

Теперь я знаю: он был обречен. Обречен заранее — за десять лет до гибели. Обречен садистски-злобно, мстительно... кроваво. Его агония готовилась исподволь, методично. Как говорится в популярной пословице, «из «ледка в жарок, из жарка в ледок». Всё последнее десятилетие его жизни, начиная с первых пагубных побед сталинской революции, эта агония — то умеряясь, то обостряясь — давала о себе знать. Но он, подобно многим его коллегам, неприятелям и сотоварищам, не принимал это всерьез. Не слышал. И не слушал. Ибо не хотел ни слышать, ни слушать.

Как не вспомнить великого Михаила Чехова! Как не поразиться его прозорливости!

1930 год, Берлин. Триумфальный вояж ТИМа — Театра имени Мейерхольда. Полные залы. Аплодисменты. Восторженные статьи. И — приватный разговор в отеле. Эмигрант (Чехов), Гастролер (Мейерхольд) и звезда его театра, его Галатея, его боготворимая муза — Зинаида Райх. Долгий разговор мужчин завершается двумя встречными фразами. «Не возвращайтесь в Москву, — говорит гениальный артист. — Вас там убьют... расстреляют». — «Вполне возможно, — соглашается гениальный режиссер. — И всё же я вернусь. И знаете почему? Из честности». В разговор истерически врывается муза. Грубо обрывает Чехова: «Не смейте так говорить! Вы не имеете права! Вы предатель! Не слушай его!» (Мейерхольду.) Режиссер повинуется — Райх была единственной, способной укротить его непокорный нрав.

Мейерхольд был вечным смутьяном. Вечным и бескорыстным провокатором — легкомысленно-бесстрашным и при этом

бескомпромиссно честным. Этой наивной и принципиальной честности он держался всю жизнь, с ранней юности. Держался даже тогда, когда «спотыкался» и позволял себе (как правило, под горячую руку) явную несправедливость. Вечная тема «гений и злодейство» по отношению к нему звучит особенно остро: слишком многие — даже те, кто восхищался им, — видели в нем капризного деспота, не дававшего жизни ни родным, ни коллегам, ни тем более актерам его театра. Говорили, что именно с него Алексей Толстой списал своего «доктора кукольных наук» Карабаса-Барабаса — классического сказочного злодея.

Да, ему случалось впадать и в гордыню, и в оскорбительное высокомерие, но все равно он был честен и благороден. Лишь изредка, когда до мозгов его — вдруг! — доходила смертельная угроза его делу, его творческому (а заодно и житейскому) благополучию, спохватывался и нехотя проявлял видимость компромисса, видимость раскаяния и покаяния. Так было надо. Так было тоже честно... по-своему.

Честным он был и в своей личной жизни. Бескомпромиссно, подчеркнуто честным. Без памяти влюбившись в Зинаиду Райх, моментально отрубил все связи со своей бывшей семьей. Вызывающе приплюсовал к своей фамилии фамилию новой жены, став Мейерхольдом-Райх, признал своими обоих ее детей, полюбил их... (Воображая травму его первой жены, эту честность можно было бы назвать жестокой и, пожалуй, даже циничной, но резон был и с его стороны. Травма жены была неотвратимой, фатальной, и глупо было её расковыривать.) Жгуче, всеми фибрами души обожал он свою Галатею, рабски поклонялся ей, хотя про себя ведал (не мог не ведать!), сколь ограничен ее актерский талант.

Он знал о ее «тайных» и отнюдь не безгрешных свиданиях с бывшим мужем Сергеем Есениным. Знал, а порой догадывался и о других ее амурных увлечениях. Всё прощал ей — и блажь, и суетность, и припадочную истеричность, и безудержное самолюбование, и — что таить греха! — едва ли не болезненно-повышенную сексуальность... Да, иногда ради любви он заходил за край — за край добропорядочности (скажем так). Не жалел самолюбия близких людей, тем более далеких. Но и тут оставался прямым и честным. Да ведь и муза его не была абсолютно пустым местом. Он с ходу, «по запаху», ощутил в ней искру дарования. Это была не простая страсть — азартная, режиссерская. Его одержимость была в известном смысле оправданна — тут было что отделявать, шлифовать... сотворять.

Он был честен, когда увлеченный и опьяненный революциями (1905 года, Февральской, Октябрьской), удивлялся, «почему солдаты не приходят в театр и молча не освобождают его от партерной публики». Почему не

выгоняют интеллигенцию «туда, где процветают эпигоны Островского», почему медлят освободить сцену для современных драматургов, а зрительный зал «для крестьян, солдат, рабочих и той интеллигенции, которая скажет: довольно спать!» Был честен, когда влюбился в победившую ленинскую диктатуру, когда вступил в партию, когда возглавил ТЕО (Театральный отдел Наркомпроса). Когда он — капризный и тщеславный гений, виртуозный режиссер-изобретатель, вспыльчивый, самовластный диктатор, — оказался среди тех деятелей русского искусства, которые с восторгом приняли большевистский террор. Его, как и их, не смущало, что вчерашних друзей и коллег расстреливают по ложным доносам и без оных, изгоняют из России, травят нищетой и голодом. Свою задачу он теперь видел в том, чтобы средствами агитационного театра помогать новой власти отряхнуть с ног замшелый, закоснелый, ретроградный буржуазный прах.

Ощутив себя подлинным революционным вождем, «комиссаром армии искусств», он объявляет своей целью тотальный переворот всей театральной жизни. Он пытается преобразить и себя — то кожаной комиссарской тужуркой, то красноармейской гимнастеркой, меняет обмотки на краги, фуражку со звездой на буденовку, цепляет на ремень револьвер и под страхом расстрела требует от всех театральных деятелей подчиняться его приказаниям. Выглядит он в этих одежках нелепо, но по-детски серьезно...

Но и нэп, суматошно-малахольный нэп, ему не чужд. Всё во благо той же детской, воспаленной, наивной честности. В воздухе пахло свободой. Единомыслие в искусстве, цензура, верховный окрик были ветрено-легковесными и уж тем более не проявляли себя в губительных директивных формах. Кто мог тогда трезво видеть на десять лет вперед?

Да, пожалуй, можно найти и даже назвать десять-две-надцать-пятнадцать (не больше!) известных лиц из мира искусства, провидевших недалекое будущее ленинской революции. Наверно, все же не одному Михаилу Чехову это было очевидно.

Но были ведь и те наивные небожители (их легко назвать), которых миновала чаша сия — с пытками, муками, насильственной смертью, забвением памяти. И была ли в самом деле фатально неизбежна та страшная, кровавая развязка, что выпала Мейерхольду, его любимой женщине, его театру в роковом 1939 году?

Обманный тридцать девятый год! Всем верилось, что самое страшное позади. Канула в прошлое «ежовщина». Отшумели кровавые политические процессы. Сгинули в топке репрессий практически все «враги народа».

Сталинская власть даже выдавила из себя в адрес художественной интеллигенции несколько успокоительных слов. Сам вождь вдруг уважительно — но само собой, с директивным акцентом! — отозвался о пользе и достоинстве старой творческой интеллигенции. Пусть это было сказано лицемерно, пусть лживо, но кому-то ведь и перепало от этой верховной оговорки. Можно перечислить десятки, даже сотни осчастливленных лиц.

Но Мейерхольд давно ходил у Сталина «в горбатых». В неисправимых — что и доказал уже не раз и не два. Диктатор давно не любил этого крикливого неслуха, высокомерного зазнайку, поклонника и любимчика Троцкого, близкого приятеля опальных «врагов народа», а теперь одного из вождей и распространителей зловерного «формализма». Этот термин с подачи вождя сделался пунктом обвинения, государственным ругательством, коварным мерилом творчества. Шаг влево, шаг вправо — преступление.

Справедливости ради замечу, что ругательный смысл этому термину придал вовсе не Сталин, а любимый интеллигенцией Луначарский еще в начале двадцатых. Да и сам Мейерхольд был не без греха по этой части: к примеру, в известном сборнике «Театральный Октябрь», где он был «хозяином» маленькой редколлегии, в панегирической статье о нем (похоже, продиктованной им самим) говорится о «запутавшихся в бесплодном формализме А. Я. Таирове, Ф. Ф. Комиссаржевском и... Максe Рейнхардте». Тогда этот «ведческий» термин не выглядел таким уж страшным. Борьба с формализмом была «всего лишь» борьбой с безыдейностью, с хитроумной двусмысленностью, с лукавыми и подозрительными намеками. Она отнюдь не ратовала за примитивную однозначность формы, а выступала лишь за ее простую, здоровую общедоступность. За ее логичность и понятность — но ни в коем разе за ее элементарность, плакатную примитивность, дорогую сердцу партийных критиков. Рассуждая о формализме, он не подозревал, что дает в руки этим критикам дубину, которая очень скоро обрушится на его же голову.

Продолжая разоблачать себя, он открыто исповедовал один из главных своих духовных принципов, о котором писал еще в 1907 году, опираясь на скользкие авторитеты Шопенгауэра, Толстого и Вольтера: «Произведение искусства может влиять только посредством фантазии. Поэтому оно должно постоянно будить ее», — но именно будить, а не «оставлять в бездействии», стараясь все показать. «Будить фантазию, — продолжает он, — необходимое условие эстетического действия, а также основной закон изящных искусств. Отсюда следует, что художественное произведение

должно не всё давать нашим чувствам, но как раз столько, чтобы направить фантазию на истинный путь, предоставив ей последнее слово... Можно недосказать многого, зритель сам доскажет, и тогда вследствие этого в нем еще усилится иллюзия, но сказать лишнее — все равно, что, толкнув, рассыпать составленную из кусочков статую или вынуть лампу из волшебного фонаря... И когда фантазия зрителя не будет усыпляема, она будет, наоборот, изощряться».

Значит, последнее слово за фантазией? За изощренным обманом?! Кому же не ясно, что этот бред в корне противоречит методу социалистического реализма? Что он пахнет крамолрой? Что он протаскивает (еще одно модное словечко тех лет) в советскую культуру чуждые ей, фактически вражеские принципы? А значит, и сам Мейерхольд — притаившийся враг?

Но судьбоносный момент для открытого обвинения настал не сразу. Власть как будто даже колебалась, играла в объективность. Одной рукой защищала Мейерхольда, другой — поощряла его задорную травлю со стороны новоявленных «книжников и фарисеев» — всяких РАППов и РАПМов... Это были первые, так сказать, «пробы пера». Потом настали 1926–1928 годы, первый кризис ТИМа, первый сигнал опасности. Нет ударного спектакля. Нет передовой пьесы. Осуществленные постановки, даже те, что более или менее успешны (о них мы еще расскажем), особых сенсаций не делают — ни у зрительской массы, ни у кадровой номенклатуры. Разве что «Лес», «Клоп», «Мандат», «Ревизор» выглядят яркими вспышками на сером фоне — и именно на них обрушивается огонь рапповской критики, нарастающий с каждым новым спектаклем.

Интерес к театру слабеет. К тому же его здание на Садово-Триумфальной почти в аварийном состоянии — я был немало изумлен, когда читал об этом: всего один выход для публики (что означает реальную опасность бедствия в случае пожара), никаких складов для декораций (все они в коридорах и в помещениях рядом со сценой), все репетиции в единственном свободном коридоре, еле-еле работает отопление (а зимой, как правило, холод собачий) и т. д. При всем при этом налицо открытая, чуть ли не вызывающая фетишизация главной актрисы (Зинаиды Райх), из-за чего одни из ведущих актеров уже покинули театр, другие порываются и вот-вот это сделают... Театру грозит ликвидация — за это ратует сам нарком просвещения Луначарский.

К счастью, авторитет Мастера в глазах весомых (все еще весомых) лиц — Бухарина, Рыкова, Бубнова, Пятакова — оставался высоким. В «Правде» появилась статья, написанная видным большевиком Платоном

Керженцевым и названная «Театр Мейерхольда должен жить». Бойкий, но послушный партийный функционер Керженцев выглядел тогда искренним другом Мейерхольда — да и был им, пожалуй. Он поддержал театр в трудный момент — и кризис, как по волшебству, рассосался. Позже Мейерхольд с бурной радостью встретил назначение Керженцева управляющим делами Совнаркома СССР. А тогда, в 1928 году, мастер получил на театр толику денег; поставил одну за другой (правда, с неравным успехом) две неплохие комедии Маяковского — «Клоп» и «Баню»; выдал в течение пары лет еще несколько постановок. Но в воздухе уже пахло грозой.

Грозу принесли бурные тридцатые. В начале этого десятилетия Сталин впервые был официально назван и признан вождем. Власть его всерьез занялась идеологией и культурой, начав с устранения наиболее горластых крикунов. Первой пала Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП), за ней похожие ассоциации — музыкальная РАПМ и художественная РАПХ, претендовавшие на повелительно-безоговорочную монополию во всех важнейших творческих процессах (близкий Мейерхольду ЛЕФ развалился сам в том же 1928-м). Режиссер, которого и РАПП, и РАПМ атаковали особенно непримиримо и выпили из него немало крови, ликуяще приветствовал эти акции, славил мудрость партии и правительства. Он не знал продолжения. И не догадывался о нем.

В 1934 году открылся первый писательский съезд под руководством Горького, утвердивший (не без подсказки Сталина) единый творческий стиль — «социалистический реализм», призванный покончить со всякими фантазийными, двусмысленными, формалистическими вывертами и химерами. Кто же, по мнению Сталина, упрямее и плодотворнее всего воплощал эти омерзительные химеры? Она — «мейерхольдовщина». Именно она будто бы оказала влияние на заумную, тарабарскую оперу Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Именно ее упомянул в директивной статье «Сумбур вместо музыки» ведущий публицист «Правды», даровитый негодяй Давид Заславский — опять же не без четкой подсказки Сталина и его верного подручного Жданова. Безобидный шутейно-иронический термин «мейерхольдовщина», когда-то, чуть ли не на заре века, придуманный самим Мейерхольдом, стал отныне позорным государственным клеймом.

У меня нет четких подтверждений, что Сталин смотрел хотя бы один спектакль Мейерхольда. Есть сведения, что смотрел в 1924 году спектакль «Д. Е.» (по роману Ильи Эренбурга) — и ушел после первого акта. Не понравилось. Более определенно говорят о его визите на «Даму с

камелиями» в 1934-м. Честно говоря, я сомневаюсь и в этом. Александр Гладков^[1], драматург и ученик Мейерхольда, автор воспоминаний о нем, вспоминает как факт, что один из ближайших сотрудников Сталина, «товарищ П.» (под которым, видимо, следует подразумевать секретаря вождя Поскребышева), несколько раз (?!) посетил этот спектакль и, зайдя как-то к Зинаиде Райх, посетовал, что в театре нет правительственной ложи, в силу чего Сталин не может посетить спектакль, который, несомненно, понравился бы ему. Тем не менее этот высокопоставленный товарищ объявил, что готов посодействовать личному свиданию Сталина с Мейерхольдом. Пастернак, узнавший о такой возможности, стал пылко уговаривать Мейерхольда отказаться — дескать, недостойно являться к Сталину просителем, вождь и мастер должны говорить на равных (или уж совсем не встречаться). Он сам недавно говорил с вождем о Мандельштаме и наивно решил, что Сталин его услышал, понял. А тот, вероятно, всё уже решил и просто играл с наивным поэтом...

Уговаривал не только Пастернак, и Мейерхольд поддался на эти уговоры. В 1936 году он дрогнул и написал-таки письмо Сталину с просьбой принять его, дабы он мог объяснить свои деловые планы и намерения, высказать свои мысли по поводу (о господи! — М. К.) передовой статьи «Правды» «Привить школьникам любовь к классической литературе», а «по линии человеческой» получить от любимого вождя «зарядку, бодрость, возможность избавиться от депрессии... и работать по-новому». Подписано: «Любящий Вас Вс. Мейерхольд». Письмо было отправлено, и, разумеется, автору коряво и лаконично отказали: «Сейчас нет Сталина».

«Испуганный писатель, — говаривал Зощенко, — это уже потеря квалификации». Лучше не скажешь. Письмо Мейерхольда — это *сердечно-лживое* письмо, продиктованное страхом. И эта неуклюжая, но искренняя дрожь (означающая «потерю квалификации»), в сущности, извиняет великого режиссера и преисполняет жалости к нему.

Сталин ни разу не общался с Мейерхольдом лично. Знал о нем из газет, из слухов и сплетен, из стенограмм выступлений, из разговоров и суждений Луначарского, Каменева, Бухарина, Радека, Керженцева. Чекисты угодливо подсовывали ему доносы о своевольном режиссере, о его популярности за границей, об экстравагантной частной жизни, о подозрительных контактах с иностранцами, об опасных дружеских связях...

«Мейерхольдовщина» между тем стала притчей во языцех. В свете навязываемого все активнее единомыслия она выглядела слишком

самостоятельной и несогласной с магистральной линией «социалистического реализма». И к тому же опасно приманчивой — ей подражали многие способные и бездарные режиссеры.

В том же 1936 году опала постигла другой театр, выделяющийся среди других «лица необщим выраженьем» — Камерный театр Александра Таирова. Отношения с ним у Мейерхольда были крайне неприязненными, и несчастье, случившееся с Таириым, порадовало (что греха таить) нашего героя. Тогда Камерный театр выпустил комическую оперу «Богатыри» по либретто Демьяна Бедного. По рассказу Виктора Ардова, очевидца одного из первых показов спектакля, это было весьма остроумное музыкально-сатирическое, пародийно-буффонадное зрелище, законно претендующее на успех у публики. Спектакль возмутил сначала председателя Совнаркома Молотова (который ушел из театра после первого действия), а затем и самого Сталина, который спектакль не видел, но громогласно осудил его как политическую клевету, как «литературный хлам», подвергнув его создателей публичной порке.

На Таирова и Бедного обрушили суровую критику (в «Правде» вышла статья «Театр, чуждый народу»), но худшего они избежали. Таирова, как полагают многие, спас оглушительный успех «Оптимистической трагедии», признанной в 1933 году лучшим советским спектаклем, Демьяна же — былая, не менее оглушительная популярность да еще всем известная ленинская слабость к его агитационным виршам. Все же Камерный театр наказали, слив его с Реалистическим театром Николая Охлопкова, — и закрыли уже после войны.

Всех видных деятелей культуры заставили тогда публично выразить свое отношение к проступку Таирова и Бедного. НКВД тщательно отследил отзывы и донес их до верховной власти. Высказалось больше полусотни, и все — начиная со Станиславского — с готовностью, с азартом, с чувством и толком, часто гаерски, часто даже с издевкой обличали «виноватых». Надо сказать, что Демьяна «лягали» особенно искренне — многие не любили этого придворного стихоплета. «Лягнул» и Мейерхольд: «Наконец-то стукнули Таирова так, как он этого заслуживал. Я веду список запрещенных пьес у Таирова, в этом списке «Богатыри» будут жемчужиной. И Демьяну так и надо». (Этот хлесткий отзыв возмутил единственного, кто осмелился не подключиться к издевательскому хору, кто воздержался от критики, — директора Эрмитажа, востоковеда, академика Иосифа Орбели.)

Тем не менее наказанных все же худо-бедно простили. Мейерхольду же предложение высказаться в согласном хоре хулителей внушило

огромную радость и ободрение... Знал бы он, что ожидает его в следующем году!

А в следующем году, 1937-м, в той же «Правде» появилась статья со схожим названием «Чужой театр». Ее автором был тот же Платон Керженцев, который некогда выручил Мейерхольда и его театр. Только теперь он не был другом. Как верный и послушный солдат партии (которым был, в сущности, всегда), он решительно требовал кары для всех крамольников. И первым из них был назван Мейерхольд. Керженцев, занимавший в то время должность председателя Комитета по делам искусств, перекрасился моментально. Причем так радикально (и не только по поводу ТИМа), что почти всех причастных к искусству взяла оторопь. Но это не спасло чинодрала. Вскоре он был сделан козлом отпущения за «ошибки» в сфере культуры (в том числе за «слишком долгое попустительство ТИМу»), снят с должности и через год скончался от сердечного приступа.

...Последняя попытка спасти театр сильным, впечатляющим спектаклем, предпринятая режиссером, окончилась катастрофой. Это был спектакль под названием «Одна жизнь» по книге Николая Островского «Как закалялась сталь». Не уверен, что он стал бы большой творческой удачей. Но Мейерхольд искренне увлекся горячей темой. Старательно, щепетильно продумывал ее. Судя по всему, получилась довольно сильная, трагедийная вещь. Но Комитет по делам искусств дружно высказался против, усмотрев в спектакле надрыв, истерику, пессимизм, фатальную обреченность героя, неуместную трагедийность и прочие мрачные выкрутасы...

Это был сильнейший удар. Затравленный Мейерхольд самым отчаянным образом рассчитывал на эту постановку. Но чуда не свершилось: спектакль был запрещен, а театр закрыт. Пережить это было нелегко. Вдобавок ко всему последовало иезуитское обвинение в виде «открытого письма». Сталинская практика «открытых писем», публикуемых в центральных газетах («Правда», «Известия» и т. п.), уже была обкатана — они были адресованы самым «почетным» преступникам. Такое письмо против Мейерхольда предложили написать Немировичу-Данченко. Он, не раздумывая, отказался. Тогда обратились к другому корифею МХАТа, фактически преемнику Немировича Ивану Москвину, старому знакомцу Мейерхольда. Письмо было написано якобы простым гражданином, одним из избирателей Москвина, который был депутатом Верховного Совета СССР (стиль письма остается на совести его инициаторов):

«С большой печалью я узнал о судьбе театра Мейерхольда. Печаль моя не о театре, где я смотрел только лет 9 тому назад «Лес» Островского и был очень огорчен, что Мейерхольд не сошелся характером с Островским и отошел от него в сторону. Печалюсь я о талантливейшем В. Э., которого я знаю много лет с первых его шагов. Любовался им в Худ. театре, когда он исполнял Треплева в «Чайке», Иоганнеса в «Одиноких» и многое другое. Заслушивался его речами о театре, о котором он всегда говорил горячо, оригинально, с блеском — ведь он большая умница. Но что ты будешь делать? Захотелось быть — во что бы то ни стало! — новатором. Не захотелось идти по проторенной дорожке. А дорожка уже была проторена до него, и неплохая.

Ее возделывали великие мастера Великого русского театра: Щепкин, Шумский, Ермолова, Садовские, Ленский, Станиславский, Немирович-Данченко. Идти бы да идти по ней, углубляя ее идейно, стремясь непрестанно к правде жизни. Предела нет этой дороге. Что ты будешь делать? Захотел найти новую правду в искусстве. А ее нет. Жизнь — вот эта правда, куда от нее уйдешь. Он жестоко ею наказан. Дорогой В. Э., бросьте искать какого-то иного театра. И в старом театре, обновленном Великим Октябрем, дел непочатый угол, где для Вас найдется всегда почетное место».

Мой недолгий учитель, профессор Михаил Степанович Григорьев, рассказывал, что однажды Москвин (а они были хорошо знакомы) как-то во время одного из кремлевских приемов столкнулся со Сталиным. Тот был сама любезность, и Москвин рискнул спросить о Мейерхольде. Вождь изменился в лице и гневно ответил (причем на «ты», что с ним случалось крайне редко): «Никогда не напоминай мне об этом человеке! Он оказался агентом царской охранки». Такого экзотического обвинения не было даже у лубянских костоломов. Сталин брякнул эту глупость явно экспромтом, специально — чтобы отбить у собеседника желание задавать неудобные вопросы.

Как ни странно, Мейерхольд не почувствовал во всех этих акциях руку вождя. Он, как и многие, думал, что это дело именно Комитета, что бывший его друг Керженцев действует по своей инициативе. Он пустился сводить с ним заочные счета, громогласно обвинять его на всех углах. И письмо Сталину он написал с этим настроением. Он не обманывал вождя — обманывался сам. Мейерхольд, как и Пастернак, как большинство тогдашних интеллигентов, полагал, что вождь не знает о происходящих беззакониях, что его обманывают. Вот если бы кто-то ему рассказал!.. В эту чушь традиционно и охотно верили многие.

К заушательской критике и к закрытию театра Всеволод Эмильевич отнесся без видимой паники — так по крайней мере это выглядело со стороны. Он вообще удивлял многих своим умением отстраняться от неприятностей и демонстрировать невозмутимость. Да его вроде бы и не спешили слишком уж шельмовать, не лишали работы, не закрывали перед ним двери других театров, и он воспринимал это как милость и публично изъяснял благодарность гуманной советской власти. (Из жарка в ледок, из ледка в жарок.)

Когда до него стало доходить, что театр закрыт по воле «верховного главнокомандования», он и тогда счел благотворным рассудить обо всем цивилизованно, то есть послушно признать правоту партии (верноподданным членом которой по-прежнему оставался), публично согласиться и с потерей театра, и, как ни больно, с несправедливой критикой. (О том, как он соглашался, я подробнее напишу ниже — сейчас лишь кратко.)

Думаю, однако, что его стойкость была в большой мере наигранной. Верю Эмме Герштейн, которая вспоминает зловещий рассказ Николая Ивановича Харджиева: «Дело было, вероятно, после закрытия Театра Мейерхольда, незадолго до его ареста. У него на квартире собралось несколько человек, среди них был и Николай Иванович. Трагическая атмосфера дошла до высшего накала. Всеволод Эмильевич хотел открыть газ — уйти из жизни».

Чуть позже письмо Сталину написала и Зинаида Райх — письмо резкое, нервное и очень наивное (мягко говоря). Но всё же не столь оскорбительное, как понаслышке считают многие. (Правда, в черновых вариантах было много рискованных выражений.) Зинаида Николаевна вообще была недалекой женщиной, а в политике тем более. У нее было нечто вроде мании: на всех диспутах и собраниях кричать, что ее нынешнего мужа травят так же, как предыдущего, то есть Есенина... Письмо не дошло до Сталина, хотя, вероятно, ему доложили о нем — Мейерхольд, как и другие «властители дум», был окружен штатными и добровольными доносчиками. Можно представить, как реагировал он на эти нервные излияния, как задели они его мстительную натуру.

...На первых порах его спас Станиславский, последний реальный доброжелатель и защитник. Он всегда высоко ценил режиссерский талант Мейерхольда, с которым ссорился и мирился всю свою творческую жизнь. Он пригласил его в свой Оперный театр, а когда два месяца спустя Станиславский скончался — это стало трагическим шоком для Мейерхольда, — его сделали главным режиссером этого театра.

Официально!

Когда это случилось, близкий ему человек, приемная дочь Татьяна Есенина, попыталась было его утешить: «Видишь, папа, все успокаивается». Но он ответил печально: «Нет, Таня, они меня уничтожат».

Кого он имел в виду? Какие «они»? Да, у него было много завистников и даже врагов в театральном мире, в кабинетах Главреперткома, Наркомпроса, Комитета по делам искусств. Он многим мешал, многих раздражал своей категоричностью, своеволием, авторитетом. Он знал об этом. Но он не посмел — ни искренне, ни лицемерно — усомниться в верности решений кремлевского руководства. Скорее всего, он мог, поколебавшись, сделать самый банальный вывод: признать причиной всего интриги недоброжелателей или некую роковую ошибку. С тем и другим можно было бороться, но в попытках делать это он будто упирался в невидимую вязкую стену...

Его обреченность носилась в воздухе, но он не хотел, боялся признать ее, противился ее осознанию. Внутренний голос? Но люди есть люди, и у людей, как и у него, всегда находились основания не особо считаться с внутренним голосом. Как-никак, он был мировой знаменитостью — такой же, как Горький, как Станиславский, как Шостакович или Прокофьев, как Эйзенштейн, как Шаляпин... Неужто на такого может подняться рука?

Какая-то надежда, что лихолетье в конце концов пройдет, у него была. Все-таки его действительно не лишили ни престижа, ни работы — ни в Оперном театре, ни в ленинградской Александринке, где он взялся ставить «третью редакцию» своего любимого «Маскарада». Его не лишили возможности выступать — что было очень важно и воспринималось многими, как и им самим, как милость власти, намек на прощение. Его присутствие и выступление на Всесоюзной режиссерской конференции, казалось, предохраняет его от самого худшего. Его встретили бурными аплодисментами, часто аплодировали и во время выступления. На фотографии, сделанной в первый день конференции, он сидит на первом плане в ряду из четырех человек, бок о бок с генеральным прокурором Вышинским. А между тем доклад Вышинского, главного палача на всех политических процессах, и само его присутствие рядом с Мейерхольдом символично предвещали многое — это был уже реальный призрак грядущей казни.

Мейерхольд на той конференции был единственной жертвой, единственным кандидатом на «высшую меру». Разумеется, от него ждали покаяния. И он произнес его. Не столько произнес, сколько выдавил из себя как бы нехотя. И это почувствовали все — и недруги, и друзья, и просто

равнодушные.

Он готовился к выступлению, но подготовился плохо. Я понимаю, что в его положении и состоянии извинительны любые огрехи, что задним умом мы все крепки, но все же горько и досадно, что он позволил себе так оторопеть и поддаться неуклюжему стремлению к компромиссу. Не смог, не захотел сообразить, что его актерский, режиссерский и человеческий арсенал был бы куда уместнее для выражения двух крайностей: или бросить в лицо театральному судилищу решительный, «облитый горечью и злостью» отказ от признания своих грехов и просчетов, или наоборот — разыграв полнейшую сдачу на милость, говорить только о своих зловредных ошибках, о своем гнилом, прозападном, антисоветском формализме. Отказаться от всех амбициозных проектов, вроде «Бориса Годунова» или восстановления «Маскарада» в Александринке, поминутно давать обещания очиститься и вернуться обновленным в лоно соцреализма (это был бы последний, хотя и очень слабый шанс на спасение). Как сказал Козьма Прутков: «И великие люди иногда недогадливы бывали». Но как же тянет иной раз помахать после драки кулаками!

Не стану подробно цитировать его последнее — предсмертное — слово. Он начал его с пространной благодарности «вождю, учителю и другу трудящихся всего мира». Восторженно выразил признательность партии и правительству, а более всего Сталину за великое и мудрое решение дать возможность ему, Мейерхольду (а заодно Шостаковичу и Эйзенштейну) *в труде* исправлять свои ошибки.

Далее он переходит к ошибкам. И тут воистину начинается полный «сумбур вместо музыки». Первым грехом оказалось то, что «лабораторные опыты», какими с натяжкой можно было считать и «Лес», и «Ревизора», не надо было показывать широкому зрителю — «лишь тесному кругу актеров и режиссеров». Именно эта ошибка, по мнению Мейерхольда, и спровоцировала отвратительного и подражательного «Гамлета» в театре Вахтангова, а следом и закрытие ТИМа. Разумеется, последнее деяние он признает совершенно правильным.

(О бесчисленных «лабораторных опытах» Мейерхольда, почти всегда — и вполне резонно! — превращавшихся в очередные спектакли, разговор отдельный. Замечу только, что иначе быть и не могло. Многие из этих «опытов», естественно, требовали полноценного зала, требовали публики, а не тесного учебного круга.)

Затем, сдержанно пожурив свои конструктивистские «грехи» и увлечение классиками (за которое, по его мнению, он не несет прямой ответственности), он вдруг начинает обвинять «целый ряд спектаклей,

который и сегодня протаскивает контрабанду формализма». (Обвинение веское — «целый ряд!») На просьбу зала назвать эти спектакли Мейерхольд называет два редкостно удачных, остроумных, высокоинтеллигентных спектакля, сразу вошедших в анналы театральной истории: «Валенсианскую вдову» Николая Акимова и «Принцессу Турандот» Вахтангова. Он словно забыл, что еще недавно сам расхваливал «Турандот». Только полной растерянностью (или издевкой) можно объяснить это внезапное обличие — ведь неделю назад, в очередной раз выступая против «мейерхольдовщины» (то есть формализма), он обличал другие, более подходящие спектакли: «Лестницу славы» в Театре Революции, «Мольера» в МХАТе, шекспировские постановки Сергея Радлова.

На этом признание ошибок практически завершилось. Мейерхольд переходит к деловым подробностям. И что же следует? Следует полное ощущение какого-то мутного потока самых общих, маловажных, дежурных суждений относительно режиссерской повседневности: о практике производственных совещаний, о поиске героических тем, о внимании к театрально-технической части, о социалистическом соревновании в театре, о пробелах в изучении истории ВКП(б), о физкультурном воспитании в театральных школах, о необходимости строго выверенного хронометража спектакля, о борьбе с приспособленчеством в драматургии и так далее...

Подозреваю, что у многих слушателей, как и у меня, сложилось впечатление полнейшей, тупиковой растерянности, которую Мастер и подтвердил финальной частью своего доклада. Эту часть он посвятил «одному из замечательных людей сталинской эпохи» Александру Довженко и его новому фильму «Щорс». Фактически такой пассаж был слишком «отсебятен» и не слишком уместен в данной аудитории. Он даже прочитал публике свое — отнюдь не краткое — выступление в Доме кино по этому поводу. Похоже, что этот фильм, сделанный по заказу Сталина (что было всем известно), не в шутку потряс Мейерхольда. Его громкозвучный пафос был, безусловно, искренним. Но всю лобовую одномерность этого фильма, весьма далекого от совершенства, сам Мейерхольд невольно и выразил, сведя весь его пафос к «так называемой оборонной тематике». Он сказал в заключение речи: «Фильм... настраивает нас так, что если завтра на нас нападут проклятые агрессоры, то на обращение товарища Сталина ко всем нам, гражданам великой Страны Советов, быть в мобилизационной готовности, мы ответим: «Да, мы готовы!» и бросимся в бой».

Естественно, ответом на этот призыв были бурные аплодисменты.

Терзает вопрос: зачем он это сделал? Зачем было это неожиданное и

неуместное по большому счету «приложение»? Ответов два: или он был действительно так потрясен фильмом, что решил поделиться своим потрясением, или за этим криком стоял простодушный расчет: быть наконец услышанным сталинской властью. В любом случае, далеко не все, сидевшие в зале, благожелательно поддались такому крику. С грустью констатирую, что именно Иоганн Альтман, наш друг и сосед, задал в прениях по докладу Мейерхольда негативную тональность. Да, многие тогда были сбиты с толку этими краткими и путаными признаниями режиссера. А новый председатель Комитета по делам искусств Михаил Храпченко в заключительном слове резюмировал: «Он говорил о своих ошибках. Но признание ошибок было в известной мере формальным... Он не сказал о характере своих ошибок, а он должен был показать те ошибки, которые привели его к тому, что его театр стал враждебным советскому народу».

Ничего этого Мейерхольд не слышал. Он был уже в Ленинграде, где ставил очередную редакцию «Маскарада» и где подумывал работать в дальнейшем — может, даже переехать туда. Один из лучших его учеников, знаменитый Эраст Гарин, живший тогда в Ленинграде, оказался свидетелем окончательного обрушения всех надежд Мейерхольда. Он подробно описал эту поистине трагическую ситуацию — тем более трагическую, что Мастер, как видно, еще не понял до конца ее конкретный, то есть финальный исход. А Гарин не понял тем более.

«В первый же приезд Всеволод Эмильевич был у нас в гостях, и я спросил его:

— Что вы делаете, Всеволод Эмильевич?

Он ответил:

— Знаешь, как в «Смерти Тарелкина», «оползла свой цикл и на указанном судьбою месте преткнулась и околела».

— Я что-то не понимаю.

— Чего же ты не понимаешь? Начал я свою деятельность на Офицерской улице, в Театре Комиссаржевской, ополз свой цикл и там же кончаю.

Я опять не понял.

— Ну, вот сейчас я ставлю парад для Красной площади с институтом Лесгафта (Институт физкультуры. — М. К.), а он работает в помещении, где был Театр Комиссаржевской, на бывшей Офицерской, ныне улице Декабристов, там, где я начинал.

Разговор наш был последним. Утром Всеволод Эмильевич собрался уходить, взял с собою несколько папирос и просил не провожать его, зная,

что нам предстоит рабочий день. Мы стояли на балконе (Гарин был с женой Хесей Локшиной. — М. К.). Всеволод Эмильевич выходил из ворот и вслед за ним выскочила большая рыжая крыса и перебежала улицу. Пройдя немного, Мейерхольд повернулся, помахал нам рукой, пошел быстрее и скоро завернул за угол. Мы видели его в последний раз». (Чуть-чуть иначе пересказала мне эту сцену Хеса Локшина, но суть была та же.)

Здесь его и арестовали. Двадцатого июня 1939 года.

Та же Эмма Григорьевна Герштейн вспоминает, как активно и добровольно распространялись слухи об очередной жертве — чаще всего с целью убедить себя, что жертва была действительно плохим человеком. «Помню, — пишет она, — как ухватились в театральных кругах за версию, объясняющую арест Мейерхольда. Его якобы поймали на аэродроме при посадке в самолет, летевший за границу. «Я верю», — с апломбом прибавляли женщины (главным образом это были женщины), не замечая нелепости, на которую мне сразу указала Анна Андреевна (Ахматова): «Что ж, они думают, он собрался бежать из Советского Союза без Райх?»».

О его последних, самых трагических днях уже широко известно — о его признаниях в «кадровом троцкизме», в шпионаже «в пользу Англии и Японии», о его письме председателю Совнаркома Молотову, о его избияниях палачом-следователем Родосом. Тут уж точно была ощутима рука Сталина: известна его сакраментальная рекомендация экзекуторам: «Бить и бить, пока не сознается!» (Характерно, что даже в этот вопиюще-трагический — и вопиюще-издевательский — момент Мейерхольд выбрал адресатом второстепенного чинушу. Постеснялся или убоялся написать верховному хозяину.)

Всеволод Эмильевич не знал о кровавой, топорно-зверской расправе с его женой, учиненной три недели спустя Лаврентием Берия, новоявленным наркомом внутренних дел. У меня нет сомнений насчет его авторства. Несколько сомневаюсь в соавторстве Сталина — хотя почему бы и нет? Неприязнь его к «этой бабе», крикливой и агрессивной, ни для кого не была секретом. Да и в самом деле: как моментально и бесследно — именно бесследно! — устранить ее? Официально арестовать и отправить на тот свет? Поместить в психушку? Подстроить несчастный случай? Но как заткнуть слухи, сплетни, разговоры? Как разыграть алиби? Понятно, что эффективнее всего рисовалась уголовная версия. У НКВД — ОГПУ искони были в запасных тенетах такие отпетые и послушные специалисты. Правда, на этот раз они топорно справились со своей миссией — второпях не добились домработницу, да и саму хозяйку умертвили не сразу. Их нападение успели увидеть, засечь. Ну да — вскочили в машину (довольно

редкостный атрибут уголовников по тем временам) и удрали. Топорным было и следствие: арестовали соседей, домработницу, без всяких доказательств отправили их в лагерь. Квартиру заняли те, «кому положено».

Беспокоит другое: зачем Сталину нужно было так витиевато, так долго умерщвлять Мейерхольда? Ведь он был уже вроде как укрощен, безопасен, смирен. Пел осанну вождю. Готов был по мере сил делать что велено. В ликвидации театра еще можно увидеть логику. Его название, «Театр имени Мейерхольда», звучало в тридцатые как откровенный нонсенс, даже оскорбление (не говоря уже об оттенке безвкусицы). Тогда уже наметилась вакханалия вокруг имени Сталина: города, колхозы, заводы, корабли и так далее. Скромно соперничать со Сталиным разрешалось только знатным покойникам и ближайшим соратникам вождя (лишь одно исключение было сделано для Станиславского — но гораздо позже). Но театр, где не было даже правительственной логики, что и «мешало» кремлевским правителям посетить его! И со всех афиш, из всех справочников кричало это — «имени Мейерхольда»! А ведь были еще и самолет, и корабль... Как Мейерхольд вовремя не уловил этого коварного нюанса?!

Всё так, но зачем же было так долго играть с опальным, заведомо обреченным классиком? Зачем было шельмовать и в то же время не лишать надежды на снисхождение? Можно было подстроить несчастный случай — наезд автомобиля, авария, падение из окна. А там газетные некрологи, престижные похороны... Конечно, и здесь пошли бы слухи и сплетни, но их было бы легко переждать. Зато не надо ломать голову, как объяснять гибель Мейерхольда за границей — всяким дотошным борзописцам, всяким заезжим светилам: Цвейгу, Шоу, Барбюсу, Пискатору, Крэгу, Метерлинку, Мальро, Фейхтвангеру...

Неужто вся эта иезуитская канитель ради мелочного садизма? Почти машинально? Или был какой-то осторожный расчет? Опаска?

Нет, никакой логики в этой игре не найти. Остается думать, что вождя смущала мысль... о гениальности Мейерхольда. Да, приручение гениальных творцов-небожителей было у Сталина любимым хобби. Порой кажется, что именно это мешало ему (при всем неодобрении к творчеству Мейерхольда и даже презрении к нему) принять бесповоротное решение. И вероятно, очень раздражало его. Но ему не впервой было перешагивать через капризы и слабости своего сознания, и каждый раз это давало должный, то есть нужный ему результат. Так было и на этот раз.

ПУТИ И РАСПУТЬЯ

*О верю! Мы повсюду бросим сети
Средь мировых неистощимых вод.
Пред будущим теперь мы только дети.
Он — наш, он — наш, лазурный небосвод!*

Константин Бальмонт

Он родился в своеобразном месте. Он родился в своеобразной семье. Он родился своеобразным.

Пенза — не самый большой губернский город. Его стародавняя расхожая кличка «мордовский Афон» была не случайной: здесь в позапрошлом веке, благодаря местному дворянству, родилась благотворнейшая традиция — традиция пристрастия к городской культуре. Здесь в середине XIX века был самый лучший симфонический оркестр. Здесь родился первый в России цирк. Здесь плодотворно работали три крепостные театральные труппы. Позднее эти театры заметно опустились, пока, перекупив один из этих трех, во главе театрального дела не встал один из культурнейших людей Пензы, помещик и бывший декабрист Иван Горсткин. Как оказалось, он не утратил своих «завиральных» идей — что наглядно выразилось в постановке сцен из полузапрещенной тогда комедии Грибоедова «Горе от ума». После «Великой реформы» Горсткин перепоручил труппу «королю антрепренеров» Павлу Медведеву — проще говоря, дружески нанял его, что вскоре привело театр к процветанию. И хотя контракт Медведева был не так долгов (два или три сезона) — он был в те годы нарасхват, — его уроки запомнились. Горсткин сумел их сберечь и укрепить.

Другие театры, любительские и полублюбительские, составляли театру Горстклина здоровую конкуренцию. По количеству театров губерния была на третьем месте после Москвы и Петербурга, а среди провинциальных городов — на первом. За что и носила почетный титул театральной столицы российской провинции.

Этот театр, ставший известным благодаря таланту Медведева и тактичной дисциплине Горстклина, и застал юный немчик, гимназист Карл Казимир Теодор Мейергольд. И влюбился в него.

Наследником театрального дела стал к тому времени сын Горстклина

Лев Иванович — человек незаурядный, книголюб и театрал, вхожий в дом Мейергольдов. Он стал приглашать на гастроли известных артистов — некоторые из них оставили ярчайший след в русском театре: виртуозный перевоплотитель Василий Давыдов, молодой трагик Николай Россов, прославленный гастролер Василий Андреев-Бурлак, Александр Ленский, Иван Киселевский... Все они зажигательно впечатляли юношу Мейергольда. Впоследствии на своих репетициях он часто вспоминал их — вспоминал бегло, эскизно, но всегда неповторимо ярко. У всех у них он будет мысленно учиться, а Россов со своей прекрасной, но, увы, скоро вышедшей из моды пафосной манерой даже сам через десяток лет напросится к нему в труппу.

Да, Пенза была колоритным местом. Здесь можно было жить и художественно формироваться, но, увы, формирование это, как и положено в российской глухомани, имело нескрываяемо негативный оттенок. И обойти его никак нельзя, ибо легко догадаться, что раздраженный, самозабвенный уход Мейергольда в мир театра, в мир искусства — в сущности, бегство — был спровоцирован не только атмосферой семьи, ее обид и неприятностей. Он был рожден с душой бунтаря-революционера, ненавистника духовной и физической грязи. Ненавистника «Загона», как Николай Лесков называл в одноименном очерке русскую провинцию: «В этой Пензе, представлявшей одно из самых темных отделений Загона, люди дошли до того, что хотели учредить у себя все наыворот: улицы содержали в состоянии болот, а тротуары для пешеходов устроили так, что по ним никто не отваживался ходить. Тротуары были дощатые, а под досками были рвы с водою. Гвозди, которыми приколачивали доски, выскакивали, и доски спускали прохожего в клоаку, где он находил смерть».

Вряд ли такое было абсолютно везде. Но было и терпелось.

В городе тогда проживало около ста пятидесяти тысяч жителей. Из них полтысячи (или чуть больше) можно было считать местной интеллигенцией. Они-то в основном и составляли зрительскую массу: чиновники, солидные купцы, недавние крепостники-помещики со всеми их родичами. Здесь же, бесспорно, разночинные учителя, доктора, аптекари, инженеры, умельцы-механики, питомцы землемерного и железнодорожного училищ, ссыльные интеллигенты (в основном поляки), члены лютеранской общины. Сюда же причислим — с натяжкой — три-четыре сотни так называемых полуинтеллигентных обывателей: мелких торговцев, приказчиков, фельдшеров, мастеровых. Не забудем и слугителей культа — в городе было четыре вероисповедания: православие,

католицизм, мусульманство (татарский след) и лютеранство.

Лютеранство — тема отдельная, поскольку именно к нему принадлежал с рождения наш герой. Прибытие немцев-лютеран в Россию было зафиксировано официальным приглашением Екатерины II. Немецкое население, разобщенное и разоренное очередной европейской войной, встретило новость с радостью и надеждой. Услышав, что есть страна, где не надо будет платить налог, служить в армии, где можно свободно исповедовать любую религию, строить церкви и дома по своим традициям, самим управлять своей общиной да еще и получить бесплатно землю, многие немцы бодро двинулись на восток. Освоившись, они еще много лет звали к себе из Германии родственников и знакомых.

Отец будущего режиссера Эмиль Фридрих Мейергольд приехал в Россию из Силезии в середине XIX столетия, но до конца дней оставался германским подданным и патриотом. Выстроив в Ухтинке под Пензой большой водочный завод, он купил там же небольшое имение, а затем в самом городе построил еще один заводик. Надо сказать, что Пенза была одним из центров российского водочного производства, бурно набравшего обороты после реформы 1861 года. Фирма Мейергольда обогнала конкурентов благодаря знаменитой «Углевке» — водке, очищенной углем, которую расхваливал такой знаток, как Владимир Гиляровский: «Такой, как «Углевка», никогда я нигде не пил — ни у Смирнова Петра, ни у вдовы Поповой». Тот же Гиляровский оставил колоритный портрет хозяина водочного производства: «Высокий могучий человек с большой русой бородой: фигура такая, что прямо нормандского викинга пиши».

Эмиль Фридрих, ставший в России Эмилием Федоровичем, был купцом 2-й гильдии — довольно высокое звание. Его жена Альвина Даниловна, урожденная Неезе, происходила из бедной, но образованной семьи остзейских (прибалтийских) немцев. Наш герой, восьмой и самый младший ребенок в семье, родился 9 февраля 1874 года и был крещен в пензенской кирхе по лютеранскому обряду. Его братья и сестры, кроме погодка Федора (Фридриха), были значительно старше, поэтому особой близости у Карла с ними не было — ни в детстве, ни позже. Забегая вперед, скажем, что братья Мейергольда занялись коммерцией — кто в Германии, кто в России, кто в Польше, — но особых успехов не добились; о судьбе их после революции мало что известно.

Родители были не просто несхожи нравами. Они были по всем статьям противоположны друг другу, но кротость матери, ее врожденная терпимость — да еще истовая вера в Бога — помогали ей сносить все обиды, что наносил ей отец семейства. Он был личностью по-своему

интересной, хотя во многом довольно низменной. Хлебосол, выпивоха, щедрый на кутежи и показушные подачки, в семье он был прижимист, крут и без меры взыскателен. Он завел себе вторую семью (в которой родились еще двое детей), открыто жил с ней, тратил на нее немалые деньги. С годами его капризная властность все чаще переходила в сущее самодурство. В своей лютеранской общине, дружно осуждавшей его проступки, он слыл «паршивой овцой», часто достаиваясь упреков скромного и тихого пастора. Тем не менее свою домоправительницу он подыскал именно в общине. Преданная Амалия Карловна безропотно дефилировала между обеими семьями, стараясь «всех согласить, все сгладить».

В жилах отца, уверяет драматург Александр Гладков, знавший эти подробности от самого Мейерхольда, текла смешанная кровь: мать его, бабушка нашего героя, была якобы француженкой. Насколько я понимаю, про французскую кровь Гладков слышал лишь одно мимолетное упоминание — притом непонятно, в каком контексте. Не поминал о ней и отец. Зная его пылкую германофилию, его любовь к Бисмарку и кайзеру Вильгельму, его нескрываемую неприязнь к Франции и французам, я сомневаюсь, чтобы он мог озвучить таковое признание. Но тут заботит другое. «Интеллигентные» юдофобы нередко уличали и уличают Мейерхольда в еврейском происхождении — это дает им как бы законное право обвинять его в оскорбительном непонимании истинно русского театра, его народных начал.

Сегодня его происхождением заинтересовались и юдофилы. Немало тех, кто пытается доказать свою версию, ссылаясь на чисто еврейские корни «Мейергольд» (что довольно сомнительно) или на то, что его бабушка по отцу Доротея Рар — судя опять же по фамилии — была марокканской еврейкой. Мне представляется, что все эти версии (или скорее домыслы) стоят друг друга. В сущности, все они стремятся к одному: объяснить незаурядность личности — не важно, в хулу ли, похвалу, — самым расхожим, самым бездумным аргументом. Честно говоря, меня немного смущает один из самых серьезных биографов Мейерхольда Юрий Елагин^[2], также поднявший эту щекотливую тему. Он уверенно заявляет, что отец Карла был выкрестом, то есть крещеным евреем. Откуда у него такая информация и такая уверенность в ней, мне неизвестно. Полагаю, что он мог получить ее от каких-то родственников героя за границей — больше, кажется, неоткуда. Но принимать его слова на веру я бы не стал.

Забавно, что сторонники Мейерхольдова еврейства обычно ссылаются

на его внешность — курчавые волосы, глаза навывкате, орлиный нос. Но все эти особенности достались ему не от отца (как мы помним, типичного «нормандского викинга»), а от матери, которую никто еще, кажется, не заподозрил в еврейском происхождении. А резкость, нетерпимость, артистичность, талант, наконец, — кто в здравом уме назовет эти качества чисто еврейскими, русскими или немецкими? И, конечно, воспаленная честность, болезненно-страстная щепетильность Всеволода Эмильевича, о которой я уже вспоминал, временами просто патологическая, уж точно была немецкой.

Однако юный, еще не совсем оперившийся Мейерхольд тоже беспокоился проблемой своего нерусского происхождения. В тетрадке его дневника есть запись о споре с одной знакомой, упрекнувшей его в равнодушии к Германии, стране его предков: «Как же я могу Германию назвать своей страной? Да ведь это смешно. Мне 19 лет, следовательно, 19 лет я жил среди русских, усвоил обычаи русского народа, полюбил его, воспитался на Гоголе, Пушкине, Лермонтове, Тургеневе, Толстом, Достоевском и других великих русских поэтах, писателях, молился на русском языке». Говорят ведь, что усыновленные дети очень часто дорожат принявшей их семьей больше, чем дети кровные...

Прочитую Гладкова еще: «Со стороны дом Эмилия Федоровича кажется патриархально прочным. Он сам — удачливый предприниматель, заводчик, домовладелец, глава большой семьи. Но семья эта недружна и авторитет отца давно уже мнимый». Всё это, как говорится, мягко сказано. Когда заплаканная мать, не выдержав одной из семейных ссор, в которой, как обычно, приняли участие дети, сказала младшему сыну, нашему герою: «Ты не любишь отца. Ты должен его любить», — сын резко ответил: «Такого отца я должен ненавидеть!»

Невольно вспоминаю детство и отрочество Сергея Эйзенштейна — лучшего из учеников Мейерхольда, продолжателя (но подчас и отрицателя) его уроков. Вспоминаю его внутренний разлад с отцом, которого он называет в своих дневниковых записях тираном. Тогда же я обратил внимание, сколь нередко эта самая тирания в биографиях замечательных людей — кого ни возьми. Но по сравнению с грубой, не терпящей никаких возражений тиранией Эмилия Федоровича тирания интеллигентного Михаила Осиповича Эйзенштейна кажется детским лепетом.

Однако пьянство и беспутство отца не мешали детству Мейерхольда быть вполне счастливым. У отца было четыре дома, — кратко и вольно пересказываю я выразительные воспоминания самого режиссера, — и все они размещались в самом центре Пензы. В главном двухэтажном доме

жили рабочие завода — внизу, в полуподвальном помещении; наверху же обитала семья: жена, две дочери, пятеро сыновей и сам хозяин. Незадолго до смерти отца старшим сыновьям был отдан небольшой каменный флигелек. В третьем доме жили служащие завода, а четвертый — огромный, двухэтажный, — как можно догадаться, занимал сам завод. Два каменных корпуса, слитые воедино, стискивали заводской двор, где стояли цистерны, наполнявшиеся спиртом, теснились порожние бочки, ящики и корзины. Там же в больших деревянных колодах мельничные жернова мяли вишню, смородину и малину, приготовленные для наливок. В металлических бассейнах мыли стеклянную посуду, гремели машины, стучали механизмы парового отделения. Детей тянуло в эту каменную громаду — к этим цистернам, чанам, паровым котлам, к одуряющему запаху спирта.

В избытке были и прочие детские, а затем полудетские радости. Любимые книги, оловянные солдатики, купание в местных речках Суре и Пензе, рыбалка и, между прочим, маленький картонный театр. Кстати, многодетная мать семейства Альвина Даниловна была при всей своей кротости и терпеливости вполне светской дамой — регулярно посещала театр, часто устраивала дома музыкальные вечера. Всячески поощряла пристрастие детей к музыке — нашего Карла Казимира Теодора учили играть на рояле и даже на скрипке. И, кажется, учили неплохо — став студентом Московского университета, он пытался записаться в университетский оркестр, но не прошел отбора. Возможно, к счастью...

Он писал впоследствии: «Мать, боготворящая царство музыки, любила животных, рассыпала богатство на бедных, была богомольна, комната ее была своеобразной приемной: сюда приходили торговки с фруктами, кормилица, татары-старьевщики, крестьяне, монашенки, какой-то старичок в потертом зипуне заговаривал боль зубов, умел вправлять вывихи, и всякая беднота... К матери шли советоваться, когда с кем-нибудь случалась беда или кто-нибудь заболел (мать умела лечить); сюда приходили за денежной помощью. Здесь же мы выучились любить и жалеть человека, больного, обездоленного».

Это, так сказать, лицевая сторона дела, но была и обратная. Мать с трудом выносила скандалы между детьми — с нее было довольно мужа. И больше всего в этом плане ее огорчал именно младший — Карл. Упрямый, подчас высокомерный, властный, прямой. Во многом схожий с отцом. От отца ему достались и смелость, и готовность к авантюрным решениям — если такие решения сулили успех. При этом он был баловнем матери. Ему многое позволялось — своевольничать при гостях, в спорах повышать

голос, вызываяще вести себя в кирхе (а потом и вовсе не посещать ее), манкировать дисциплиной в гимназии, скверно учиться... Трижды (!) и практически безнаказанно он оставался на второй год.

В старших классах гимназии брат Федор, с которым Карл был особенно дружен, заметно отстранился от дома — начал выпивать, пропадал в зланных местах, чем сильно огорчал мать и всех домашних. Друг и земляк Мейерхольда, его первый биограф Николай Волков^[3] пишет, что именно в эти моменты юный Карл, томясь в одиночестве, мучился мыслью о самоубийстве, запойно читал-перечитывал Достоевского (переходя временами к Лермонтову и Толстому), и лишь частые пожары, на которые он обожал смотреть, отвлекали его «от проруби, яда и петли». В это легко верится. Дневники юного Мейерхольда полны сомнений, размышлений, исповеднических признаний, самоедства — воистину «сумбура вместо музыки». Его детство могло, при всех оговорках, считаться счастливым, отрочество уже вряд ли, а юность проходила в постоянных душевных муках. Недаром у него вырывалось: «Так по-детски и болезненно всё в эти тяжелые годы. Тягостно жилось».

Раннее увлечение театром не сразу отстоялось как нечто непреложное — его внятно оттеняли другие увлечения: книги, стихи, музыка. Александр Гладков рисует со слов своего учителя и друга солидный, почти классический список его любимых книг — детских, полудетских, юношеских. Наверно, так и было. Но я бы присовокупил к этому списку важную оговорку: в литературных вкусах интеллигента того времени (вторая половина 1890-х годов) царил изрядный сумбур. Наряду с первосортными классиками России и Запада кумирами были Крестовский, Шеллер-Михайлов, Боборыкин, Потапенко, Апухтин, Надсон, Шпильгаген, Шарль Луи-Филипп и тому подобные «полуталанты». Подобный разнобой не обошел и Мейерхольда.

А вот любимая музыка — с подачи матери и домашних учителей — и впрямь была если не изысканной, то добротной: больше всего, как ни странно, русская — песенно-романсовая, оперно-балетная.

Но особо упоительным пристрастием была знаменитая пензенская ярмарка. Ее не преминул упомянуть в своем стихотворении Саша Черный — уже после отбытия за границу... Ежегодно в конце июня, в день Петра и Павла, сюда на Базарную площадь съезжалось купечество со всей Руси. Здесь было царство всех атрибутов классической ярмарки: от балаганов, каруселей, огромных великанов-марионеток и скоморохов с медведями до театрально-балаганных представлений — иногда комически-скабрёзных, иногда душераздирающе-жалостных. Друзья в эти ярмарочные дни просто

не могли увести его домой. Симпатию к балагану Мейерхольд пронесет через годы, будет постоянно ее будировать, говорить о ней как об одной из основ современного и будущего театра.

Когда оба младших брата подросли и стали посещать театр, то сами, перенимая виденное, стали устраивать дома *настоящие* спектакли. В них принимали участие не только они, но и друзья — сверстники и сверстницы.

Сверстницы... Здесь в мой рассказ впервые вплетается судьбоносный момент. Вообще, на судьбоносные моменты в биографии Мейерхольда претендовали многие лица. В юности первым из претендентов стал его домашний учитель Кавелин, молодой и пылкий народник, успевший за три года посеять в ученике зерна протеста против отцовского (и вообще купеческого) произвола, а заодно и царского самодержавия. В итоге учителя прогнали, но у юноши появились новые любимцы — например, записной бунтарь доктор Тулов, который, напившись, «грозил кулаком в сторону дома, где жил отец».

Через несколько лет претендентами стали братья Ремизовы, молодые ссыльные радикалы, также поклонники социализма. Один из них, Алексей, ставший потом известным писателем Серебряного века, давал Карлу читать Маркса, Каутского, Плеханова. Он читал — учился, так сказать, научному марксизму. Разделял взгляды новых друзей, которые пытались в ссылке организовать нечто вроде марксистского кружка. Такие кружки заметно расплодились в конце века — в основном усилиями ссыльных. Из-за этих знакомств молодой Мейерхольд имел серьезные неприятности от жандармских службистов, его даже вызывали на допрос. Алексей Ремизов долго сохранял свой непререкаемый авторитет в глазах будущего артиста и режиссера. Уже в Москве, став актером Художественного театра, он писал в одном из писем невесте, с какой святой благодарностью он вспоминает уроки Ремизова, тот запас знаний, который «все мы» получили от него.

Он прозвал Ремизова «кротиком» — вероятно, что-то кротовье в нем действительно было: маленький, проворный, нахохленный. На семидесятом году жизни, шепелявя и усмехаясь, Алексей Михайлович рассказывал в послевоенном Париже Константину Симонову, как донимал когда-то юного Мейерхольда своим марксизмом.

Но Ремизов обучал его не только марксизму, с которым через несколько лет благополучно распрощался. Он уже побаливал сочинительством и притом весьма своеобразным — фантазийно-чудноватым. Да и жил чудновато — чудновато думал, чудновато творил. Его бессюжетные романы и сказы отдавали лукавой русопятостью, фольклорно-эксцентричным говором, острым экспрессивным акцентом.

Это была по-своему изысканная проза — с дразнящим эротическим и даже порнографическим оттенком. Поучая юного Карла, он говорил: «Сплетня очень нехорошая вещь — вообще, в жизни, в обществе; но литература только и живет сплетнями, от сплетен и благодаря сплетням». Пройдет еще несколько лет, и Всеволод Мейерхольд, уже ставший известным московским актером, отправится покорять провинцию со своей труппой и почти сразу вызовет к себе старшего друга и учителя Ремизова. Об этой стадии их дружеских отношений — очень показательной и важной — я расскажу чуть позднее.

...Но та дружба, которой одарили его две сверстницы, сестренки-погодки Оля и Катя, дети Михаила Мунта, члена пензенской судебной палаты, была особенно светоносной, затеялась всерьез и надолго. Михаил Николаевич был надворным, а возможно и статским советником, чин немаловажный. Кроме того, у него было небольшое именье в Саратовской губернии, дающее весьма умеренный доход. По тогдашним (да и современным) понятиям, это был настоящий интеллигент: образованный, очень дружелюбный, скромный, гостеприимный. Он любил дочек, прекрасно их воспитал и ни в чем не препятствовал их житейским увлечениям. Старшая, Ольга, была увлечена юным ровесником, то есть Карлом Мейергольдом, очень его привечала (как и он ее) и была склонна к миссии «верной супруги и добродетельной матери». Никаких иных перспектив в жизни она не видела и, похоже, не хотела видеть. У нее была приятная внешность и фигура — рослая, веская, чуть-чуть резковатая. Она сразу поняла характер и комплексы юного друга и охотно поощряла все его творческие позывы.

Когда Ольга стала его женой, он очень ценил ее, хотя вряд ли был когда-либо в нее влюблен — если и был, то лишь в ранней гимназической молодости. В отъезде постоянно и часто, чуть не ежедневно, писал ей, подробно рассказывая обо всех делах, советуясь с ней, делясь и радостями, и горестями. Она была жена-друг, жена-охранитель, жена-помощник. Его разрыв с нею в 1922 году, конечно, сильнейшим образом травмировал ее, но и тогда исконная воспитанность не позволила ей опуститься до скандала и публичного выяснения отношений.

Ее младшая сестра Катя была другой. Очень симпатичная (хотя в расхожем смысле отнюдь не красавица) — притом с лирической, «снегурочной» внешностью — очень даровитая, артистичная, свято преданная своей профессии, она стала на долгие годы надежным товарищем Мейерхольда, полтора десятка лет разделяла его театральную судьбу. Вместе с ним училась у Немировича-Данченко в

«Филармоническом училище», играла в МХТ; вступив в «Товарищество русской драмы», созданное Всеволодом, играла в Херсоне и в Тифлисе; вслед за ним ушла затем в Театр им. В. Ф. Комиссаржевской. Она не была трагедийно-героической актрисой, не была и острохарактерной, хотя случалось ей (и часто) играть и такие роли. Ближе всего к ней, пожалуй, старомодное словечко «инженю». Она считалась — и вполне заслуженно — очень хорошей актрисой. К сожалению, впоследствии жизнь, как это часто бывает, охладила их с Мейерхольдом отношения. Она все-таки очень любила сестру, и нанесенная той обида не могла не отозваться болью в ее сердце.

Но вернемся к дальнейшему и заключительному рассказу о его юности. Рассказ этот связан с тремя важнейшими событиями. Первое из них — смерть отца. Эмилий Федорович умирал долго, как бы нехотя. Его организм разрушался постепенно. По всему видно, он умирал от рака. Семья не жалела денег на врачей. Профессора Григория Захарьина выписали из самой Москвы, но и он не смог ничего сделать, только бросил Альвине Даниловне: «Недели две протянет, не больше». И добавил: «Вы говорили, он любит французские вина? Так пусть пьет, хуже уже не будет».

Глава семейства скончался 19 февраля 1892 года. А за пять дней до этого плачевного события младшие братья вместе с сестрами Мунт и другими сверстниками показали свой первый публичный самодеятельный спектакль — «Горе от ума». Сам Карл играл Репетилова. Спектакль, показанный в частном доме, прошел с успехом и был удостоен похвалы в местной газете. Через год он записал в своем дневнике: «У меня есть дарование, я знаю, что мог бы быть хорошим актером. Это — мечта моя, самая заветная...» Первые театральные впечатления Мейерхольд получил в гимназический период. И это, в сущности, решило его судьбу, хотя он пока еще стеснялся (и даже боялся) объявлять это вслух. Так как гимназическое начальство косо смотрело на участие учеников в любительских спектаклях, то Мейерхольду пришлось для дальнейших своих выступлений скрываться под псевдонимом «Ухтомский» (Ухтомкой называлось имение отца). Но ситуация и в семье, и в гимназии, где он был переростком (отставал на два, потом на три года), провоцировала душевный разброд. В семнадцать лет он признается в своем дневнике: «Какие-то страшные мысли от тоски и скуки наполняют мой мозг. Хожу, как угорелый, как будто что-то ищу. Не знаю, что делать, Страшно соскучился. Взял сейчас книгу читать, не могу, собственные думы положительно не дают сосредоточиться над строчками книги. Вообще, последнее время я все думаю и думаю. У меня как будто две жизни — одна действительная, другая — мечтательная. Последней я,

конечно, отдаюсь больше, так как в первой, окружающей меня, слишком, слишком мало утешительного, слишком мало того, что нахожу я в жизни мечтательной».

Смерть Эмилия Федоровича не улучшила обстановки в семье. Старшие сыновья Артур и Альберт, прежде трепетавшие перед тираном-отцом, охотно взяли на себя его роль, упрекая «беспутных» младших в равнодушии к интересам семьи, угрожая лишить их доли в семейном бизнесе. Эти попреки в конце концов вызвали взрыв. Карл во всеуслышание заявил, что не нуждается ни в отцовских деньгах, ни в лютеранстве, что он переходит в православие и меняет имя. Это было второе событие. В июне 1895 года, сразу после окончания гимназии, он взял себе имя Всеволод в честь одного из любимых своих писателей, трагически погибшего Гаршина. А также изменил фамилию, точнее, одну букву в ней, став из Мейергольда Мейерхольдом. И в довершение всего объявил о своем намерении обратиться к «мечтательной жизни» — а именно стать актером.

Ошарашенные этим бунтом мать и братья решили не выносить сор из избы. Они упростили новоявленного Всеволода для начала окончить университет, получить диплом и профессию, а потом — если уж так приспичит — идти куда угодно, хоть в актеры. Он, подумав, согласился.

ЕГО УНИВЕРСИТЕТЫ

*Однако что же вы сидите предо мной?
Как смеее смотреть вы дерзкими глазами?
Вы избалованы моею добротой,
Но все же я король, и я расправляюсь с вами!*

Алексей Апухтин.

Сумасшедший

Как и следовало ожидать, поступление в университет обернулось для Мейерхольда полнейшим разочарованием. Он скучал на лекциях. Он не сошелся с товарищами по учебе. Не понравилась ему и Москва — архитектурные новинки, городская суeta, магазины, конка мало его занимали, вызывая скорее раздражение. Потрясло его немногое, и этим немногим были театральные впечатления.

Вообще-то он старался обстоятельно познакомиться со всеми московскими театрами. Это было нелегко, поскольку билеты стоили дорого, да и попасть на аншлаговый спектакль шансов практически не было. Тем не менее он по мере сил пытался и иногда преуспевал. В Москве было пять профессиональных драматических театров, и главным среди них считался Малый. Здесь он испытал первое потрясение, имя которому было Ермолова. 1 сентября 1895 года Мейерхольд впервые в жизни попал в Малый театр на «Последнюю жертву» с участием Марии Николаевны. Отказываясь передать на бумаге то впечатление, какое на него произвела игра великой актрисы, Мейерхольд лаконично пишет: «Как хорошо делается на душе, когда сидишь в этом храме». (Храм — это явно Ермолова, и «сидение» в нем как-то царапает слух. Но почему-то сразу является невольная ассоциация с той — земной и надземной — воплощенной в гениальном портрете Валентина Серова.)

После этого он смотрит в том же театре «Горе от ума», которое кажется ему интересным (хотя и не всем), а в третьем акте просто замечательным. Но снова его поджидает раздражительная реакция: он смотрит занимательную драму Зудермана «Родина», где играет его *пассия* Ермолова, игра которой всегда оказывает на него магическое действие, и тоскливо записывает в письме к Ольге: «Отчасти и она дурно действует на

мои элегические струны... Я досажую. Зачем я не на сцене... Неужели этого никогда не будет? Неужели мне суждено работать вопреки своего призвания?» А ведь в Пензе он имел немалый успех на любительской сцене — и в чеховском водевиле «Медведь», и в чтении стихов, особенно «Сумасшедшего» Апухтина (кстати, это же стихотворение было коронным номером юного Блока, тоже мечтавшего о сцене).

Знакомясь с театральной жизнью Москвы, он посещает и другие театры: театр Федора Корша и театр Михаила Лентовского «Скоморох» (наверно, точнее было бы сказать «бывший театр Лентовского» — он к тому времени уже разорился и не был хозяином «Скомороха»). У Корша он смотрит драму Льва Толстого «Власть тьмы» — пьесу десятилетней давности, только сейчас дозволенную цензурой. Успех спектакля (весьма, между прочим, заметный) он относит за счет пьесы — актеры ему решительно не нравятся. Они «так же походили на мужиков, художественно обрисованных Толстым, как я на китайского императора». Звучит несколько странно: именно актеры были (или считались) фирменным знаком Корша. И так ли уж фальшивы, так ли уж несовместимы были они с «художественной обрисовкой Толстого»? (Между прочим, как раз у Корша играл тогда будущий удачливый конкурент Мейерхольда на роль царя Федора — Иван Москвин.)

Это впечатление укрепилось у него после того, как он посмотрел популярную комедию Викторьена Сарду «Мадам Сан-Жен»: «Балаганная пьеса, балаганное исполнение». Брезгливая оценка — не второпях ли? И опять-таки забавный нюанс: он впервые употребляет — притом в самом негативном смысле — термин, ставший в будущем, в его режиссерской практике едва ли не самым похвальным. «После Малого театра хоть не ходи к Коршу», — резюмирует он в письме к Ольге.

Бывшему театру Лентовского он выдает еще более критический отзыв, чем Коршу: ни ансамбль, ни исполнители не выдерживают ни малейших похвал! К оперным впечатлениям он более снисходителен, хотя сетует на плохую акустику в Никитском театре, слабые голоса и хор, зато «Русалку» Даргомыжского в Большом театре принимает с восторгом. Эти и все другие московские «трофеи» были бы не самым плодотворным результатом (за исключением Ермоловой), если бы накануне своего «антракта», то есть поездки домой, в Пензу, он не пошел смотреть спектакль, поставленный в «Обществе искусства и литературы». Спектакль назывался «Отелло», а поставил его молодой руководитель труппы, режиссер-любитель Константин Алексеев, взявший псевдоним «Станиславский». Это было событие! В письме к Ольге Всеволод пишет: «Станиславский — крупный

талант. Такого Отелло я не видал, да и вряд ли когда-нибудь в России увижу...

С этой минуты Станиславский сделался для Мейерхольда кумиром на всю жизнь. И никакие сомнения, никакие творческие разлады не смогли потом победить это любовное почитание. Но и сам Станиславский не оставался в долгу — его симпатия к молодому начинающему актеру переросла в прочную привязанность к его дерзкому режиссерскому дарованию. Эта привязанность, граничащая с любовью, преодолела множество препятствий — в том числе и самое неодолимое, самое страшное...

Первые месяцы, проведенные в Москве, были для Всеволода не особенно радостными. Он пишет Ольге: «То, чего я от Москвы ждал, мне не дается: это удовлетворения моей потребности театральных зрелищ или удовлетворения моей жажды стоять близко к артистическому миру, хотя бы и пассивно. Ни школы, о которой я так мечтал, ни сцены, которая мне могла бы заменить школу. Благодаря этим неудачам я стал положительно злым».

Однако время работало в его пользу. Наступил 1896 год — год знаковых событий в жизни Мейерхольда. Зимой он получает необходимое ему как студенту разрешение министра народного просвещения жениться и сочетается долгожданным браком с Ольгой Мунт. Мать с грустью повлеклась в православный храм. Народу пришло немного — в основном семейство и дружеское окружение невесты.

Той же весной в круг его близких друзей попали уже упомянутые братья Ремизовы. Они в числе других ссыльных, а также продвинутой пензенской молодежи организовали нечто вроде театрального кружка, получившего название «Пензенский народный театр». Тон задавала молодежь — одни лицедействовали на сцене, другие за кулисами ставили самовар для товарищей. Выступали на открытом воздухе в городском саду, но сцена, реквизит, декорации, костюмы, хоть и самодеятельные, не выглядели жалкими. Здесь молодой Мейерхольд отвел душу, много играл и в русской классике, и в русских же легковесных поделках. Вернулся в Москву с твердым желанием уйти из университета и окончательно связать свою жизнь с театром.

Это решение подсказала его верная подруга, сестра жены Екатерина Мунт. Не без оснований считая себя предназначенной для сцены, она попробовала поступить в Императорское театральное училище, обзавелась, как водится, хорошей протекцией в виде известной актрисы Надежды Никулиной, однако провалилась. Что оказалось удачей и для нее, и для ее свояка, то есть Мейерхольда. Нимало не упавши духом, она легко прошла

экзамен (на сей раз без всякой протекции) в драматический класс училища Московского филармонического общества. Ей повезло. Это было очень хорошее музыкально-драматическое училище, через которое прошло много талантливых композиторов, дирижеров, артистов. Драматический класс был невелик, но многие имена его учеников и учениц уже были известны театрам. По общему ощущению, тот курс, на который попала Катя (он оказался последним), был самым сильным. Ее учителем стал Владимир Иванович Немирович-Данченко, один из лучших театральных педагогов и популярный драматург.

Разогретый Катиными восторгами, Всеволод пошел сдавать экзамены в то же училище. Читал монолог из «Отелло» — конечно, не без тайного подражания Станиславскому. Сразу был взят на второй курс — поскольку год уже отучился в университете. И почти сразу сделался фаворитом учителя. Он стал на курсе заводилой: что бы ни требовал, на что бы ни намекал своим подопечным Немирович, он бросался делать первым. Такими же фаворитами были и молодые его сокурсницы — Ольга Книппер, Маргарита Савицкая и, конечно же, Екатерина Мунт.

Через год проницательный педагог выдал ему емкую и точную характеристику: «Мейерхольд принят прямо на второй курс. В течение года играл больше всех учеников даже старшего курса. Значительная привычка к сцене, и владеет ею довольно легко, хотя в жестах и движениях еще не отделался от привычек, заимствованных из провинции. Темперамент не сильный, но способный к развитию, и тон не отличается гибкостью. Голос глуховат. В дикции были недостатки, от которых, однако, быстро отделяется. Лицо не очень благодарное, но для амплуа характерных ролей вполне пригодное».

Своему биографу Николаю Волкову Мейерхольд говорил, что Немирович не особо старался прививать ученикам изоощренную театральную технику. Он учил пониманию текста — прозы или стиха — внутреннему, психологическому оправданию роли. Часто повторял: «Надо играть, ничего не играя». И еще одно, сакраментальное: «Мне нужна классическая простота и единое возможное толкование образа». Это поначалу несколько озадачивало Всеволода, любившего острую характерность, впечатляющее фиглярство, но постепенно он стал укрощать свои позывы, стал стараться экономнее расходовать себя в роли — во имя глубины переживания. (Хотя натуру так и тянуло к гротеску — то к ядовитому, то к слезливому, то к шутовскому, то ко всем вместе.)

«Среди учащихся нашего курса, — вспоминала много лет спустя О. Л. Книппер-Чехова, — появляется новый ученик, который сразу приковывает

мое внимание — Вс. Э. Мейерхольд. Живо вспоминаю его обаятельный облик, нервное подвижное лицо, вдумчивые глаза, непослушный характерный клок волос над умным, выразительным лбом, его сдержанность, почти даже сухость. При более близком знакомстве он поражал своей культурностью, острым умом, интеллигентностью всего существа».

Дальше прославленная прима подробно, без малейшей попытки перетянуть на себя одеяло, вспоминает последний выпускной год учебы:

«В начале третьего курса мы с Всеволодом и другими товарищами приготовили самостоятельно полтора акта из гремевшей тогда «Родины» Зудермана, и после удачного показа нам было разрешено показать этот отрывок в гримах и костюмах, чем мы весьма гордились (Мейерхольд играл в этой пьесе благородного пастора-резонера. — М. К.). В течение сезона мы готовили с Владимиром Ивановичем «Василису Мелентьеву» Островского — целиком уже для выпускных экзаменов. Мейерхольд играл роль Грозного и трактовал ее очень интересно (как «интересно», Книппер не объясняет, мнение же очевидца со стороны Александра Федотова, второго педагога училища, весьма ярко: Мейерхольд «отлично сыграл довольно трудную трактовку — патологическое сочетание садизма и похоти» — вот так! — М. К.), играли «Трактирщицу» Гольдони (Мейерхольд маркиза Форлипополи, я — Мирандолину), и этот спектакль приезжал смотреть Станиславский (по общему мнению, это была одна из самых эффектных гротескных ролей Мейерхольда — когда Станиславский зашел к нему за кулисы и сказал несколько одобрительных слов, Мейерхольд расплакался. — М. К.). Прекрасно сыграл еще Всеволод Эмильевич профессора Беллока в комедии «В царстве скуки» Пальерона, а я играла прабабушку-герцогиню; в этом спектакле (не преминула заметить Книппер. — М. К.) выпускалась и Е. М. Мунт, бывшая впоследствии также артисткой нашего театра».

Да, именно этих четверых — трех перечисленных актрис и Мейерхольда — Немирович в первую очередь рекомендовал Станиславскому для будущего Общедоступного театра, задуманного ими на знаменитой встрече в «Славянском базаре». Только Мейерхольд и Книппер были после выпуска награждены большими серебряными медалями. (Представляя их Станиславскому как перспективных актеров будущего театра, Немирович в шутку назвал их «наши немцы».) Его последующий, уже окончательный отзыв звучит почти восторженно:

«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 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».

Бывая в родной Пензе, Мейерхольд не терял времени даром. Много играл в «своем» Народном театре — он был тут, понятно, одним из ведущих, и местная пресса проявляла к нему, к его уже заметно поднаторевшей актерской умелости исключительную приязнь. Старый театрал и друг семьи Горсткин (надеюсь, читатель помнит его) по-прежнему охотно общался с ним, рассказывал о своих былых театральных впечатлениях за границей. Изредка Всеволод появлялся у матери — община и старшие дети скромно ее поддерживали. Когда он учился в Москве, Альвина Даниловна с присущей ей щепетильностью почти не посещала его семью. Когда же посещала, Ольга вкратце пересказывала ей новости о сыне. В письмах он передавал матери приветы, но никогда не писал ей. Жил он всё более сосредоточенно, жил театром, хотя и не только им. Гражданственные страсти, как и раньше, возбуждаемые беседами с Кротиком, в нем не угасали, и он продолжал пестовать их в мыслях и чувствах. Пенза по инерции еще тянула к себе, но Москва понемногу становилась если не роднее, то привычней.

Вопреки первым впечатлениям столица раздвигала кругозор начинающего актера буквально на глазах. Что-то после забывалось, что-то навсегда оседало в его памяти — воистину безмерной. Без сомнения, там теснилось много интересных и полезных воспоминаний об этом «московском» времени.

Учениц в драматическом классе Немировича было больше, чем учеников, — что обеспечило Мейерхольду желанную загруженность работой над отрывками. Он прошел как минимум через двадцать разнообразных ролей — от Паратова и Органа до Бомелия и Тихона. Роль лекаря Бомелия в «Царской невесте» Мея была удостоена хвалебной рецензии в обзоре «Театральных известий»: «Мы даже не узнали того резкого и однотонного голоса, который неприятно поразил нас в других ролях, сыгранных г. Мейерхольдом... Эта роль является у г. Мейерхольда

лучшей из всех виденных нами». (Демонстрация отрывков всегда проходила на публике, среди которой непременно присутствовали журналисты театральных изданий.)

В Малый театр ученики филармонии имели право приходить на все генеральные репетиции (происходившие обычно днем). Эти репетиции давали возможность изучать манеру игры целого ряда блестящих мастеров и одновременно убеждаться в полнейшей деградации русской драматургии. Тогда репертуар Императорских театров — в том числе Малого — держал курс на русскую драму, то есть был плотно осажден ныне забытыми эпигонами Островского: Потехиным, Аверкиевым, Крыловым, Шпажинским и прочими, еще более беспомощными дра-моделами.

Кроме театра наш герой постоянно посещал симфонические концерты, которые устраивало Филармоническое общество — туда также могли свободно ходить ученики Немировича. Здесь он знакомится с избранным кругом дирижеров, исполнителей и композиторов, многим из которых в недалеком будущем предстояло стать едва ли не классиками. Здесь же совершилось для него настоящее открытие Вагнера, который будет впоследствии так много значить в его режиссерских исканиях.

На какое-то время он пристрастился к посещению Третьяковской галереи, тогда еще не имевшей отдельного здания с эффектным «а-ля-русским» фасадом. Жанровый натурализм ему не близок, хотя Федотов и отдельные *типажные* картины его забавляли (о чем он писал жене), а иные портреты четко западали в память. Зато он подолгу стоял у исторических полотен Репина, Литовченко, Шварца. Детально изучал их трактовку минувших эпох, особенно эпохи Грозного, словно предвидел скорую встречу со своими первыми сценическими персонажами.

Он тратил много денег, особенно на газеты и книги. Как раз в это время в круг его чтения начинают входить западные модернисты: Метерлинк, Ибсен, Гауптман, Шницлер, Стриндберг, Пшибышевский. Они несут новое видение Человека — его мучительное познание самого себя, его сопротивление самому себе, его безысходные и непреходящие надежды, его мистические прозрения. Все они вскоре станут его любимыми драматургами.

Была еще полутораговая университетская повседневность, но она редко занимала его. Пожалуй, лишь одно мимолетное воспоминание, связанное с ней, стоит упомянуть. В бытность студентом он с группой сокурсников посетил живущего в Хамовниках Льва Толстого. Эта встреча с гениальным стариком его сильно озадачила: «Помню свое мгновенное разочарование. Совсем маленький старичок. Простой, вроде нашего

университетского швейцара. Нет, еще проще! А потом он заговорил, и сразу всё переменялось. И снова удивление. Барский голос, грассирующий, губернаторский... С нами говорил сурово и почти недружелюбно (они заявили без приглашения. — М. К.). Поразило полное отсутствие в нем заигрывания с молодежью, которым мы были избалованы тогда. И в этом я почувствовал вскоре больше уважения к нам, чем в шуточках и улыбочках, с которыми неизменно разговаривали со студентами прочие «властители дум». Ну, конечно, те, кто побойчее, стали задавать вопросы о смысле жизни и прочем. Я молчал. Мне все казалось, что он скажет, что все это чепуха, и позвонит лакею, чтобы нас проводили. Но он терпеливо, хотя не очень охотно отвечал. Когда он сидел, было незаметно, что он маленький, а когда встал, прощаясь, я снова удивился: совсем маленький старичок...» Этот рассказ-воспоминание Гладков записал аж в 1936 году. После Мейерхольд еще несколько раз виделся с Толстым, но первое впечатление, метко заметил он, как всегда, было ярче и крепче.

Но мы уже на пороге рождения МХАТа. Об этом событии много написано, и потому я отмечу лишь то, что мне кажется особо примечательным и характерным. Прежде всего мне представляется не лишним прояснить один прозаический момент: каким образом молодой студент, отказавшийся от отцовского наследства, женатый и вдобавок тут же заимевший первенца-дочку, мог существовать в большом городе, не подрабатывая частными уроками и не имея никакой дружеской или благотворительной помощи. Стипендия в университете была около четырехсот рублей в год. Часть денег уходила на жилье (его старались снимать сообща), часть на книги, газеты и театральные контрамарки, часть на питание (как правило, двухразовое, а подчас и одноразовое). Мизерную сумму на прощание дал старший брат Артур — это было последнее их свидание. Содержать семью Всеволод, конечно, не мог. Приданое Ольги было совсем небольшим — правда, родители помогали, и заботиться о жилье ей, к счастью, не приходилось (в теплое время она обитала в Лопатине, саратовском имении ее шурина Михайлова). Когда решился вопрос с театром, Немирович назначил ученику довольно престижную оплату — 900 рублей в год — и пообещал молодой матери скромную должность в театральной конторе на 360 рублей. Но мы забежали немного вперед.

О чем думали, о чем мечтали создатели великого театра, когда первые мысли о нем забрезжили в их головах? О высокой театральной культуре, о современном репертуаре, о максимальной общедоступности, о необходимости зрительского успеха — словом, о том, о чем думают все

театральные антрепренеры, собираясь начать новое дело. Но случилось так, что на рубеже двух веков волей смелых предпринимателей стали рождаться явления, брезгливо отвергающие закоснелую, заскорузлую рутину русского театра. Иногда эти явления были доморощенными. Иногда приходили с Запада.

Вспоминая это время, Немирович-Данченко писал: «Мы были влюблены в одну идею... в идею нового театра... Идея эта волновала нас как что-то еще смутное, неясное, но прекрасное. В чем заключалась эта идея нового театра — мы толком еще сами не знали. Мы были только протестантами против всего напыщенного, неестественного, «театрального», против заученной штампованной традиции. И этот общий протест, эта общая влюбленность соединила нас и дала нам силу и веру».

Разумеется, эту «силу и веру» подпитывало нечто конкретное — прежде всего новая драматургия. Точнее, западная драматургия: драмы Ибсена, Метерлинка, Гауптмана, Стриндберга, Бьёрнсона, Уайльда, Пшибышевского (да, и последнего тоже, как ни иллюзорны были его достоинства — «век чихал Пшибышевским», как выразился остроумец Николай Евреинов). Их творчество вкупе с творчеством прогрессивных прозаиков, выступивших под знаменем «натурализма», — Золя, Мопассана, братьев Гонкур, Фонтане, Шторма и многих других, — способствовало решительным сдвигам в культурной жизни Западной Европы, в том числе и театральной. Способствовало успеху таких серьезных явлений, как «Свободный театр» Антуана в Париже, «Свободная сцена» Отто Брами в Берлине, «Независимый театр» Томаса Грейна в Лондоне. И мейнингенский театр Людвига Кронека — правда, к современному репертуару он был настроен прохладно.

Мейнингенский театр оказал особенно большое воздействие на русскую традицию, искони тяготеющую к «романтическому, пафосному натурализму». Этот театр, внесший заметный вклад в искусство режиссуры, явивший впечатляющие приемы жизнеподобия, исторической подлинности, ставил по преимуществу Шекспира, Шиллера, Мольера и другую общеизвестно-памятную классику. Особенно скрупулезно разрабатывались массовые сцены, в которых были обязаны участвовать и ведущие актеры, притом что каждый статист играл свою, специально для него подготовленную роль (что придавало толпе живописную и живую органику). По музейным, археологическим образцам создавались и декорации, и костюмы, и вся сценическая утварь — из-за чего этот стиль получил название «исторического натурализма». Плененный их немецким «орднунгом» — их дисциплиной и культурой, — Станиславский

впоследствии внушал его как основу основ своим воспитанникам.

Была и еще одна подвижка к созданию истинно нового театра — крайнее недовольство передовых русских культуртрегеров положением дел в театральном хозяйстве России.

Зима 1896/97 года стала в жизни Русского театрального общества бесспорно исторической. В эту зиму специальная комиссия, образованная при совете общества, подготовила организацию Первого всероссийского съезда сценических деятелей, который и открылся в Москве 9 марта 1897 года. Для Мейерхольда этот съезд имел огромное значение: он был его участником и как бы воочию обозрел то положение русского театра, какое сложилось в конце века. Александр Ленский, автор основного доклада, говорил, что падение русского театра в смысле материальном находится в прямой зависимости от его падения в смысле художественном. А оно, в свою очередь, обуславливается безвкусным репертуаром и невежеством артистов.

В чем же выход из такого печального положения? На этот вопрос Ленский отвечал: не в талантах, а в образованных тружениках сцены и таковых же руководителях ее, то есть в режиссерах. «Не стыдно ли, не оскорбительно ли сознавать, — восклицал он негодуя, — что корпорация русских актеров — единственная в мире корпорация, не признающая образование благом для себя и своего искусства... Мы видим, до какого абсурда довела несчастную сцену эта пресловутая игра актеров «одним нутром».

Ленский делал ставку на «сплоченное меньшинство, которое раз и навсегда выбросило бы из своей среды все бесполезное и вредное для искусства». Свою речь он заключил указанием на необходимость, чтобы «во главе каждой труппы стоял режиссер-художник, а не просто человек с ярлыком режиссера на лбу».

...Когда мечта Немировича о «новом театре» стала обретать реальность и приближаться к своему осуществлению, он по секрету сказал об этом четверем своим ближайшим ученикам — Ольге Книппер, Маргарите Савицкой, Екатерине Мунт и Мейерхольду. Они все как раз размышляли о близком будущем — к ним уже приглядывались и частные владельцы, и влиятельные персоны из казенных театров, и видные антрепренеры. Мейерхольду (и заодно Кате) делали предложения очень серьезные люди театральной провинции: Малиновская, Бородай и даже знаменитый Николай Соловцов. Но все четверо избранных предпочитали отмалчиваться и ожидать чуда. Недаром Немирович писал в одном из писем еще раньше: «Лучшие из моих питомцев продолжают утверждать,

что пойдут к нам за пол цены».

И чудо случилось. Состоялись встреча и длительная беседа двух великих подвижников будущего «нового театра». Произошло слияние двух ученических студий. Был приглашен ряд настоящих и бывших учеников Станиславского и Немировича. Еще несколько человек из провинции. Началась практическая подготовка к созданию «Народного театра». Можно сказать, что само Провидение свело двух суперталантливых, но малоопытных организаторов, но это будет неточно. Они были уже состоявшимися, авторитетными персонами, уже проявившими и оценившими себя в любимой работе, уже наделенными разумными и высокими идеями, уже способными трезво оценить и меру своего таланта, и меру своего самолюбия. А главное — они оба были воспитанными людьми и могли без драматичного противостояния друг с другом разрешить меж собой любую спорную ситуацию. Оба были добровольными рабами одной идеи — и настала пора воплотить эту идею в жизнь.

ПОЧИН И НАЧАЛО

*Здесь муза Чехова парит незримой тенью
И светит вам нетленной звездой.
Она не даст остыть святому вдохновенью,
Исканьям пламенным, отваге молодой.*

Лоло

*(посвящено первому сезону Художественного
театра)*

Их встреча не была слепой случайностью. Немирович-Данченко писал: «Мы давно искали друг друга, хотя, казалось, искать было нечего, мы давно были знакомы и часто встречались, но только не угадывали друг друга». Инициатором встречи был Немирович. Но именно Алексеев (Станиславский) убедил партнера начинать создание театра не с частной провинциальной антрепризы, а с основания акционерного общества. При этом он предложил использовать небольшую, но уже сыгранную труппу «Общества искусства и литературы» (его детище), пополнить ее недостающими актерами и открыть спектакли в самой Москве, а не в провинциальных городах.

Их знаменитая многочасовая беседа в «Славянском базаре», конечно, не исчерпала себя, не кончилась в одночасье. Она возникала как продолжение еще много лет. Но тогда, в начале 1898 года, надо было, кроме творчества, озаботиться самыми прозаическими проблемами: найти пайщиков среди состоятельных знакомцев, арендовать подходящее помещение для театра, отыскать костюмы и реквизит. Тогда же требовалось подыскать место для репетиций — тем более что уже был намечен репертуар для первого сезона. Театр в Каретном Ряду, где предстояло выступать осенью, был еще не готов — там всё пришлось переделывать заново: и сцену, и зрительный зал, и помещение для артистов. Но именно тут, в маленьком театре, должны были срочно быть подготовлены насущные кадры рабочих сцены, костюмеров, декораторов, бутафоров, гримеров. Все делалось на скорую руку и одновременно. В том числе и репетиции трех пьес, заранее включенных в репертуар: кроме «Царя Федора» это были «Ганнеле» Гауптмана и драма Писемского

«Самоуправцы».

Коронная ставка была на пьесу Алексея Толстого «Царь Федор Иоаннович», только-только освобожденную от цензуры. Первая афиша начиналась с названия театра. Оно было придумано с ходу (хотя до этого Станиславский обдумывал другие варианты): Московский художественный общедоступный театр». На главные роли в этом театре и рассчитывал молодой Мейерхольд.

Признаться, изначальный репертуар немного удивляет — уж очень пестр и эклектичен. Кроме упомянутых трех пьес там были «Потонувший колокол» Гауптмана, «Антигона» Софокла, «Венецианский купец» Шекспира, «Чайка» Чехова, «Бесприданница» Островского. Позднее к ним присоединились «Трактирщица» Гольдони, «Поздняя любовь» Островского и, под занавес, «Гедда Габлер» Ибсена. Была еще пара незначительных и сразу провалившихся впоследствии пьес. Для того времени это был относительно щедрый репертуар, хотя актеры — особенно на вторых-третьих ролях — в будущем постоянно жаловались руководству на малую занятость...

Но к репертуару мы перейдем чуть позже. Сейчас несколько слов о Пушкине, живописном дачном месте по Троицкой (ныне Ярославской) железной дороге — немного дальше, чем Мытищи. Место это стало своего рода колыбелью «нового театра». (Замечу на всякий случай, что никакого отношения к великому поэту название места не имеет, а имеет, по мнению историков, к его дальнему родственнику — боярину XV века по имени Григорий Пушка.) Здесь Станиславский наметил первый сбор труппы и сколько-то месяцев репетиций. В Пушкине сняли дачный участок, на котором был объемистый сарай, а неподалеку от него несколько дачек. В дачках жили актеры и актрисы, в сарае наскоро оборудовали сцену и небольшой зрительный зал. Справа и слева были две уборных — «мужская» и «женская». В первый же день Станиславский, назначенный перед поездкой главным режиссером и директором будущего театра, накрыл стол, поздравил всех присутствующих и произнес небольшую речь. В частности, он сказал: «Мы приняли на себя дело, имеющее не простой частный, а общественный характер. Не забывайте, что мы стремимся осветить темную жизнь бедного класса, дать им счастливые эстетические минуты среди той тьмы, которая окутала их». При этом подчеркнул, что «общедоступность» театра не означает отказа от девиза «искусство для искусства».

Эта расхожая формула резанула слух молодого Мейерхольда. Для него служение искусству могло вдохновляться лишь одним идеалом —

служением народу. Народ, понятное дело, подразумевался в самом что ни на есть высоком демократическом толковании. Позднее, когда вырабатывался корпоративный устав Художественного театра — а Мейерхольд принимал в этом активное участие, — он поставил условием: коллектив должен знать, что он играет, зачем он это играет и для кого он это играет. Последний вопрос был для него риторическим: уроки Ремизова давали себя знать.

В Пушкине актеры жили общиной. Все делали своими руками — и готовили, и стирали, и мели комнаты, и ставили самовар. Ссоры почти не случались. Одна из них — по сути, просто бабья склока — повергла Станиславского в такую грусть, что он не постеснялся публично заплакать. «Как же так можно? — всхлипывал он, сидя в сторонке на пеньке. — Из-за чепухи, ерунды какой-то, губить всё наше дело?!»

Уже вскорости он полушутя-полусердито жаловался Немировичу, что молодежь слегка перепугана его мейнингенской дотошностью и говорит, что это не театр, а какой-то (!) университет. Но Мейерхольду, как и многим дамам — Савицкой, Андреевой, Лилиной, Самаровой, даже Книппер (ее интимные отношения с Немировичем ни для кого не были тайной), — как раз эта дотошность пришлась по вкусу. Они старательно, даже с увлечением (иногда, правда, немного показным) внимали урокам своего ментора.

Немирович без разговоров уступил верховенство Станиславскому. Писал ему: «Мое с Вами «слияние» тем особенно ценно, что в Вас я вижу качества художника *par excellence*, которых у меня нет. Я довольно дальновидно смотрю в содержание и его значение для современного зрителя, в форме склонен к шаблону, хотя и чутко ценю оригинальность. Здесь у меня нет ни Вашей фантазии, ни Вашего мастерства». Мейерхольд не читал этого письма, но сразу согласился со всеми точками зрения своего нового патрона. Память об «Отелло» была незабываемой.

Когда пришло время (в конце августа) снова переселяться в Москву, был устроен торжественный ужин, на котором снова выступил Станиславский. Однако идеал идеалом, а проза прозой. Именно здесь, в Пушкине, Мейерхольду выпало впервые познать и зависть, и ревность, и обиду, и смирение — и всё это в куда большем объеме, чем в привычных ему семейных дразгах. Познать, но не изжить в себе ни одно из этих чувств. В данном случае все началось с роли, коронной роли в новом театре, которую он уверенно надеялся получить.

А теперь вернемся к репертуару. Репертуар этот — наглядный пример, как непросто давалось двум смелым зачинателям осуществление их

голубой мечты. Прежде всего бросается в глаза, что он подобран и торопливо, и не слишком продуманно. Хотя логика в его подборе все же проглядывает. Какую-то часть репертуара заполняют спектакли, или уже сыгранные в «Обществе» Станиславского, или заведомо продуманные им. Первый и, увы, самый одиозный пример — «Самоуправцы». Господи, до чего же она неуместна в этом списке — эта безвкусная, топорная, насквозь пошлая пьеса! Вряд ли ее можно было исправить хорошим исполнением — разве что малую малость. При этом она хулигански рифмуется со словами Немировича о его преднастроениях: «Мы были только протестантами против всего напыщенного, противоестественного, театрального, против заученной штампованной традиции». Пьеса Писемского обещала по этой части много всякой всячины... Кстати, Мейерхольд играл в ней второстепенную роль дворецкого.

Еще одним спектаклем, уже поставленным Станиславским в своем «Обществе», был «Потонувший колокол» — одно из лучших трагических произведений Гауптмана, эпическая сказка. Сам Станиславский играл мастера Генриха, его возлюбленную, фею Раутенделейн, играла Мария Андреева. Эта пьеса как бы открывала цикл одной из самых постоянных тем драматурга: трагическую несовместимость свободного творчества с повседневной — и по-своему привлекательной — мещанской стихией.

Обидно, что не состоялась тогда «Бесприданница» — едва ли не лучшая (во всяком случае, самая передовая) из пьес Островского, в которой внятно улавливаются интонации ибсеновской драматургии. Обидно — тем более что Станиславский любил эту пьесу, ставил ее, играл в ней Паратова. Правда, разгадать ее не вполне привычную интонацию не так просто, и, похоже, он сам не сумел этого сделать.

«Поздняя любовь» — неплохая, но очень заурядная пьеса. Как, пожалуй, и «Трактирщица». Первая успеха на сцене не имела и прошла за сезон всего два раза, вторая была намного интереснее и прошла пять раз.

«Гедда Габлер» возникла уже под занавес сезона. Поставил ее Немирович, питавший слабость к Ибсену. Он старательно объяснил пьесу актерам, но они — даже самые прекрасные — не поняли ее до конца, как ни старались. Тем не менее Станиславский (он играл Левборга), по единодушному мнению критиков, создал сильную и яркую роль — суперодаренного, неотразимого... слабака и неудачника. В целом же мощный подтекст драмы оказался неощутим в спектакле — подробно обытовленный сюжет обволок его, заслонил. В какой-то момент между постановщиком и Мейерхольдом разыгрался острый спор — первый из многих. Поводом послужила реплика Станиславского: «После этой пьесы

все светские дамы будут носить платье и прическу, как у М. Ф.» (Мария Федоровна Андреева играла заглавную роль).

Мейерхольд шутку не оценил: «Ведь Ибсен бичует условия современной общественной жизни, способствующие появлению женщин, подобных Гедде. Если присутствующие на представлении не ужаснутся, а напротив, станут подражать ей, не поблагодарит нас за это Ибсен. Он пишет не для того, чтобы развращать массу, он не пишет также, оставаясь равнодушным к отрицательным явлениям общества. Вы знаете, что Ибсен более, чем кто-либо другой, может считаться не только глашатаем гуманности, но и носителем идеала гражданственности».

Перечитываю этот пассаж и удивляюсь: *бичует условия... глашатай гуманности...* Близорукость и наивность молодого актера, признаться, слегка удивляют. Но, увы, это не было случайностью. Эти его свойства — близорукость и наивность — оказались причудливо, но прочно встроенными в его гениальность. И мы еще не раз уловим это в его практике и теории.

«Антигона» и «Шейлок» (он же «Венецианский купец») — это классика, всегда уместная в интеллигентном театре, ориентированная прежде всего на детальную, сосредоточенную режиссуру и на сильных исполнителей. Классика эта внешне проста, но далеко не стандартна, даже откровенно вызывающая в контексте тогдашнего времени и места. Мейерхольд играл в ней не главные роли — проще сказать, маленькие: прорицателя Тирезия в «Антигоне», принца Арагонского в «Шейлоке».

Особенно коварным спектаклем был, конечно, «Шейлок». Лишь великому Кину удалось в свое время победить антисемитский пафос в роли Шейлока. На этот раз затея не удалась — вернее, удалась лишь отчасти. Главную роль Станиславский отдал небездарному, но очень ограниченному актеру Царскому, да еще вдобавок навязал ему еврейский акцент, так что весь трагизм героя скатился в комическую местечковость (что не преминули брезгливо отметить многие критики). Думаю, что Мейерхольд, который писал Ольге, что толкование Станиславского «оригинально», «далеко от рутины», что «роль им отделана дивно», и тут проявил очевидную близорукость. Быть может, его увлекла точность декораций и костюмов. ««Шейлок» будет идти совсем по мейнингенски, — писал он тогда же в Пензу. — Будет соблюдена историческая и этнографическая точность. Старая Венеция вырастет перед публикой как живая. Старый «жидовский квартал», грязный, мрачный, с одной стороны, и полная поэзии и красоты площадь перед дворцом Порции с видом на ласкающее глаз море — с другой». Но главное — про свое: «Алексееву очень нравится

мой тон в «Шейлоке»... Моя роль по его мнению, самая неблагодарная. И в том же духе другое письмо: «Алексеев в восторге, давно перестал делать замечания. Как раз сегодня была репетиция и исполнение мое вызвало в присутствующих гомерический смех».

Станиславский подтверждал в своих письмах к Немировичу: «Мейерхольд — мой любимец. Читал Арагонского восхитительно — каким-то Дон-Кихотом, чванным, глупым, надменным, длинным-длинным, с огромным ртом и каким-то жеванием слов». Мейерхольд действительно толковал своего персонажа карикатурно — даже чуть-чуть, видимо, перебарщивал. Стоит сказать, что Немировичу эта буффонадная трактовка не нравилась, а вот критикам, публике и всем, буквально всем однокашникам она пришлась по вкусу.

Зато другая роль — прорицателя Тирезия — была признана Немировичем удачей еще на стадии репетиций. Эта похвала, отравленная отставкой от роли царя Федора, была, скорее всего, заурядным педагогическим трюком, но все-таки чуть-чуть успокоительным. («Немировичу очень понравилось и по замыслу и по исполнению. Он говорит «блестяще».) Спектакль был встречен хорошо — он прошел тринадцать раз за сезон, это был неплохой результат для такого сложностилизованного зрелища.

Из девяти намеченных репертуарных пьес две принадлежали Герхарту Гауптману. Этот модный автор сразу сделался классиком в умах российской интеллигенции. Мейерхольд, едва познакомившись с его творениями, в восторге писал о них и Ольге, и в дневнике. На «Ганнеле» строились главные материальные расчеты театра. Станиславский читал труппе «Ганнеле» под аккомпанемент музыки, написанной специально для спектакля композитором Антоном Симоном — он же играл во время читки. Читал Станиславский, как всегда, прекрасно. Женщины не могли удержаться от слез. И Мейерхольд на финальном месте тоже без стеснения разрыдался — о чем потом написал Ольге. Стоит лишний раз восхититься тем, как эта простенькая сентиментальная сказка талантом драматурга (а затем и театра) превратилась в мудрую феерию, горько и сладко растопляющую даже зрелые души, пробуждающую в них сокровенное ощущение вечности.

Станиславский, будучи поклонником Гауптмана (как, впрочем, и Немирович), двумя годами ранее ставил «Ганнеле» в театре Солодовникова по просьбе видного антрепренера Михаила Лентовского. Этот спектакль стал без преувеличения оглушительным событием в театральной Москве. Все, кто смотрел его, потом долго не могли избавиться от потрясения.

Мистика здесь переплеталась с натурализмом: сцены бреда умирающей героини, призраки соседей, сама ее смерть — всё это было поставлено виртуозно. Ошеломленный спектаклем великий мхатовец Леонид Леонидов подробно описал ту сцену, которую *сейчас* репетировал Мейерхольд — сцену смерти Ганнеле: «Девочка лежит в агонии на постели, Тусклая лампочка поставлена так, что рефлектор закрывает огонь от зрителей, и свет падает только на постель умирающей, а вся сцена погружена в полутьму, которая постепенно становится совершенной тьмою. Девочка в ужасе всматривается в эту тьму и спрашивает задыхающимся голосом: «Ты кто? Почему ты молчишь и не отвечаешь?» И вдруг зритель замечает в этой тьме еще более темную тень, медленно, едва заметно приближающуюся к умирающей. «Кто ты?» — еще с большим ужасом спрашивает умирающая, но тень молчит, и от нее медленно начинают подниматься во мраке два черных, огромных крыла. Крылья эти растут, поднимаются выше и выше, достигают самых падуг и медленно начинают опускаться над умирающей».

Никаких цензурных проблем со спектаклем тогда не было. И вдруг, когда Станиславский почти завершил работу над обновленной версией постановки, когда ликующая труппа ожидала триумфа, случился неожиданный и драматичный казус. Спектакль был запрещен московским обер-полицмейстером по инициативе митрополита. Станиславский и Немирович тут же поехали объясняться и к тому, и к другому. Митрополит показал им анонимное (!) письмо, в котором ему от имени православных активистов сообщалось, что в Художественном общедоступном театре ставят спектакль, где позорят Господа нашего Иисуса Христа. Все объяснения были отвергнуты. (Ситуация актуальная и по сей день.)

Увы, этот спектакль был едва ли не главным творческим — и финансовым — козырем молодого театра. Оставался другой, еще больший козырь, «Царь Федор Иоаннович», где Мейерхольд изначально был едва ли не основным претендентом на главную роль. «Кто Федор? — спрашивал себя Станиславский. — Теперь мне стало казаться, что она (роль. — М. К.) удастся одному Мейерхольду. Все остальные слишком глупы для него». Однако после очередного прочтения роли Мейерхольдом режиссер заколебался: «Добродушные места — плохи, рутинны, без фантазии. Сильные места очень хороши. Думаю, что ему не избежать Федора».

Но так было вначале. Немирович же был изначально уверен: «Москвин, и никто другой». Убеждал Станиславского: «В «Федоре» Москвин растет с каждой репетицией и теперь так сжился с ролью, что может начать виртуозничать. Не перестает работать и всякого свежего человека очаровывает». Станиславский, конечно, внял просьбам

Немировича, послушал Москвина и тоже был очарован им. Мейерхольд еще не знал четкого мнения корифеев, но у него уже родилось сомнение в своем первенстве: «Вдруг меня отставят? Кандидатов пять, играть будут три. Неужели я попаду в число несчастных двух? Сойду с ума». Однако он не терял надежды. В конце концов он написал жене: «Мне говорил К. С., что все мы читаем совершенно различно и все очень оригинально. Платонов оттеняет добродушие Федора, Москвин его физическую немощь, я — его нервность и наследственные черты его отца (Ивана Грозного)».

Мейерхольд еще не знал мнения Немировича (тот отдыхал в Крыму) и очень рассчитывал на него, своего прямого учителя. Когда Немирович приехал, чтобы сделать решающую пробу, до Мейерхольда дошли слухи о его сомнениях и, возможно, поэтому он провалил пробу. Писал в Пензу: «Так как был совсем не в настроении, читал плохо. Читка эта, конечно, не является решающей мою судьбу, но... все-таки ставит известный минус. Впрочем, и без того замечаю, что роли этой не видать мне, как ушей своих. Работать нет никакой охоты. Роль выбивается из тона; вероятно, и читал-то сегодня плохо от неуверенности в том, что буду играть упомянутую роль».

На момент отвлекусь. Биограф Мейерхольда А. Гладков подмечает одну немаловажную деталь в характере своего учителя и друга: ожидание вожденной роли почти всегда сопровождалось у него страстной нервической напряженностью. И раздражением, которое он обращал на окружающих:

«Мейерхольд раздраженно пишет об атмосфере соперничества и соревнования, оживляющей, как ему кажется, эгоистические актерские замашки, — пишет Гладков. — Здесь проявляется его постоянная черта: будучи лично задетым, он всегда расширяет свою обиду, обобщает, обостряет. Он знал за собой эту особенность. Однажды я услышал от него такое признание: **«Я люблю страстные ситуации в театре и часто строю их себе в жизни»** (выделено мной. — М. К.). Но понимание этого пришло позднее — нужно было прожить почти всю жизнь».

«Страстные ситуации» — звучит красиво, но если перевести это на обыденную речь, можно сказать проще: скандалы, склоки, сцены. Увы, Мейерхольд не избавился от пристрастия к ним и позднее.

«Угадывая, — пишет Гладков, — и предвосхищая события (о, это воображение, которое так часто затрудняло ему существование!), он вскоре доводит себя до крайней тревоги, не находит себе места, пытается отвлечься, ищет посторонних средств вернуть утерянное равновесие». И это сущая правда. «Посторонние средства» — это насущные газетные новости, это тревога за Ремизова, по-прежнему отбывающего свой срок,

это истерическая влюбленность в Метерлинка или Гауптмана... Накануне репетиций «Ганнеле» он писал жене:

«Попроси его (Ремизова. — М. К.) достать «Ткачи». Скажи, что я умоляю. Я тоскую по ним (тоска до болезни). Как знать, может быть, я с ума сойду, если он не достанет «Ткачи». И это отнюдь не шутка — это всё происходило в контексте отчаяния, подпитанного крушением своих надежд на роль царя Федора.

Я уже кратко писал о «Ганнеле» — о знаменитом чтении пьесы Станиславским. А вот как молодой Мейерхольд рассказывал об этом жене: «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 делается за нее обидно. Господи! Да разве могут эти сытые люди, эти капиталисты, собравшиеся в храм Мельпомены для самоутверждения, да, только для этого, понять весь смысл гауптманской «Ганнеле»! Может быть, и могут, да только, к сожалению, не захотят никогда, никогда. Когда Алексеев кончил «Ганнеле», я и Катя застыли со слезами на глазах, а актеры заговорили о сценических эффектах, об эффектных положениях ролей и т. д.».

Суждение трогательно, искренне и, признаемся... глуповато. Сколько же в этом излиянии оскорбительной, голословной предубежденности, поверхностной бескомпромиссности! Всё это можно списать на молодость, на сиюминутное возбуждение, на нервический темперамент, если бы... Если бы эта безоглядная тенденциозность (назовем это так) временами — и довольно частыми временами — не была привычкой уже зрелого Мейерхольда, не стала бы приметной частью его личностного своеобразия...

Однако вернемся к нашей фабуле. Немирович приехал, послушал чтение Мейерхольда и фактически подтвердил свой приговор. В конце концов наш герой явственно почувствовал, что роль от него уплывает, и сам, взяв себя в руки, отказался от нее. Излишне говорить, что эта рана была из разряда незаживающих. Немирович, как мы уже знаем, позолотил пилюлю — расхвалил роль Тирезия в «Антигоне» и, кажется, в этом не ошибся.

История первой мхатовской постановки многократно описана. Известно, как тщательно и любовно готовил ее Станиславский. Здесь он вовсю отдался своему мейнингенскому пристрастию. Ездил с группой исполнителей в Ростов Великий, Углич, Суздаль, Нижний Новгород, облазил снизу доверху Московский Кремль. Рисовал в музеях утварь, вооружение, бордюры, костюмы, типы. Женщины его семейства нашли

способ делать настоящие русские вышивки — в эту работу затем включились и актрисы: Книппер, Андреева, Николаева. Макеты декораций были разработаны и сделаны так выразительно, что на них приходили любоваться все, кто был вхож в будничную жизнь театра. Такой доподлинной русской старины еще никто ни в одном театре не видел.

Мейерхольд получил роль Василия Шуйского, лукавого царедворца, не столько умного, сколько хитрого злодея — и грамотно сыграл ее. Критика не имела к нему претензий, но и на похвалы была скуповата.

«Царь Федор», в сущности, не был еще полноценным новаторским спектаклем. Мейнингенские принципы были удачно подхвачены театром, талантливо реализованы, но это был все тот же традиционный русский театр, превосходивший «соседние» театры своим вкусом, своей театральной эрудицией, своими острыми и четкими мизансценами, своим эффектным реквизитом. Не думаю, что Орленев сыграл царя Федора хуже Москвина (в театре Суворина в Петербурге), но, судя по мнению очевидцев, он и здесь выступал, как всегда, классическим солистом. Его ролью, ее драматической обреченностью удобнее было любоваться, нежели переживать. В принципе Мейерхольд уже застолбил за собой амплу Орленева — амплу интеллигентного неврастеника — и даже преуспел в нем, прежде всего в чеховской «Чайке».

«Чайку» патронировал Немирович. Будучи сам посредственным (мягко говоря) драматургом, он умел различить в неизвестной пьесе высокий талант и был готов порой положить душу, дабы пьеса увидела сцену. Так было с «Чайкой». (Конечно, и у него — вкупе со Станиславским — случались проколы, как со знаменитой найденовской пьесой «Дети Ванюшина», — но это, как правило, были именно случайности.)

Станиславский по части вкуса был более консервативен — как известно, он не разглядел поначалу в чеховской «Чайке» никакой новаторской сути. Его отношение разделяли многие современники, на все лады возмущаясь спектаклем, показанным в Александрийском театре за два года до московской постановки. Чехвостили и спектакль, и автора, который принял провал близко к сердцу и зарекся сгоряча вообще писать пьесы. Но самолюбие, симпатия к новому театру и его людям заставили его решиться и дать согласие на новую постановку. Станиславский — воплощенная ответственность, — подчиняясь настоянию ближайшего компаньона, взялся за режиссерскую разработку. Уже через полмесяца Немирович писал: «Вот поразительный пример творческой интуиции Станиславского как режиссера. Станиславский, оставаясь всё еще равнодушным к Чехову, прислал мне такой богатый, интересный, полный оригинальности и

глубины материал для постановки «Чайки», что нельзя было не дивиться этой пламенной, гениальной фантазии».

Дальше — больше: «Многое бесподобно, до чего я не додумался бы. И смело, и интересно, и оживляет пьесу... Ваша *mise en scene* вышла восхитительной. Чехов от нее в восторге. Отменили мы только две-три мелочи, касающиеся интерпретации Треплева. И то не я, а Чехов...» Работа над «Чайкой» постепенно победила Станиславского — он тоже оценил и полюбил пьесу.

Мейерхольд безоговорочно получил в спектакле одну из главных ролей — трагического неудачника Треплева. Эта роль, отменно им сыгранная, отчасти примирила его с тоской о несостоявшемся царе Федоре. Умная, хотя и немногочисленная критика тогда же заметила острую новизну пьесы, сценическим носителем которой был в первую очередь именно Треплев: это странное и тем не менее органичное сочетание истерического декаданса и прозаической реальности. То, что сам исполнитель определил как «современный стиль на театре», как сочетание самой смелой условности и самого крайнего натурализма.

Главный выразитель этой новации, безусловно, неврастеничен — и сам внутренне ощущает свою неврастеничность. Он умен и завистлив, хоть и стесняется своей зависти, и презирает ее. Он болезненно честен — и духовно, и душевно. Его мог бы спасти талант, но он или талантлив минимально, или вовсе лишен этого дара. Его могла бы спасти ответная любовь Нины, но она любит Тригорина. Он ищет сочувствия и понимания у окружающих и вместе с тем пренебрегает ими. Его самоубийство жалко, нелепо, трагично, притом что контекст этого события легкомыслен и беспечен. Оно происходит за сценой, а на сцене персонажи упоенно играют в лото. Трагичность и комизм пересекаются, оставаясь как бы «при своих».

Треплев знает правду о матери, о Тригорине, обо всех, кто живет с ним рядом. Знает правду и о литературе — недаром твердит, как мантру: «Нужны новые формы, новые формы нужны, а если их нет, ничего не нужно!» Кому «ничего не нужно!»? Литературе? Или ему самому? Похоже, что это «ничего» и есть осознание своей никчемности и ненужности. Он тщетно пытается создать эти самые формы, но создает лишь внятное ощущение тупика... Именно Мейерхольд с его болезненной жадой «новых форм» (и с вечной страстью к разрушению старых) был словно предназначен судьбой (и Чеховым) к этой трагической роли. Слава богу, что тупик, многократно задевая и обижая его, не заставил его талант сдаться и бесславно кануть в небытие. А все же Чехов не ошибся, полюбив его и сострадая ему — трагическому апологету «новых форм».

Спектакль, как известно, закончился триумфом. Этот триумф многократно описан, но колоритнее всех, по-моему, описал его Станиславский: «После спектакля собралась публика. И только что я вышел на какую-то лесенку с зонтиком в руках, кто-то подхватил меня, кажется, это были гимназисты. Однако осилить меня не могли. Положение мое было действительно плачевное: гимназисты кричат, подняли одну мою ногу, а на другой я прыгал, так как меня тащили вперед, зонтик куда-то улетел, дождь лил, но объяснить не было возможности, так как все кричали «ура». А сзади бежала жена и беспокоилась, что меня искалечат».

Не уступает этому описанию и восторженная реплика Мейерхольда спустя более чем тридцать лет, на репетиции «Бориса Годунова» 28 ноября 1936 года: «Ошеломляющее впечатление! Никогда в жизни я не видал такой правды жизни на сцене... Не было театра, не было сцены, рамп, суфлерской будки, не было актеров...»

О спектакле писали, спорили, своим совершенством он победил даже «Царя Федора». Сам Мейерхольд, по свидетельству Волкова, расценил спектакль как второй лик театра — *«театр настроения»*. «Его пленяла недоговоренность постановки, ее способность будить фантазию, то есть то, что он вслед за Шопенгауэром считал функцией произведений искусства».

Другой биограф, Александр Гладков, записал еще одно интересное высказывание Мейерхольда о спектакле: «Вы спрашиваете, был ли натурализм в «Чайке» Художественного театра, и думаете, что задали мне коварный вопрос, потому что я отрицаю натурализм, а там с трепетом играл свою любимую роль? Должно быть, отдельные элементы натурализма и были, но это неважно. Главное, там был поэтический нерв, скрытая поэзия чеховской прозы, ставшая благодаря гениальной режиссуре Станиславского театром. До Станиславского в Чехове играли только сюжет, но забывали, что у него в пьесах шум дождя за окном, стук сорвавшейся бадьи, раннее утро за ставнями, туман над озером неразрывно (как до того только в прозе) связаны с поступками людей. Это было тогда открытием, а «натурализм» появился, когда это стало штампом. А штампы плохи любые: и натуралистические, и «мейерхольдовские».

Чехов видел спектакль, и больше всего ему глянулся именно Мейерхольд — своей точностью, своей интеллигентностью. Меньше понравился Станиславский-Тригорин и вовсе не понравилась Роксанова — Нина Заречная. Но я не торопился бы считать мнение Чехова «божьим гласом». Похоже, Роксанова действительно играла неважно — переволновалась, а кроме того, имелся еще один нюанс, сработавший против нее. Спектакль «Чайка», как известно, провалился в Петербурге по

всем статьям... кроме одной. Вера Комиссаржевская, великая актриса, в роли Нины была превосходна и восхитила Чехова раз и навсегда. Переиграть ее было невозможно.

С Тригориным сложнее. Станиславский заметил неудовольствие Чехова и спросил, что его смущает. Писатель ответил: «У него же клетчатые панталоны и дырявые башмаки... И сигару курит вот так, то есть неумело, по-плебейски». Станиславский, подумав день или два, согласился с Чеховым — мол, действительно не стоило играть Тригорина таким фатом, дешевым соблазнителем. Однако Чехов своей репликой отнюдь не усложняет, а упрощает интригу. Такой Тригорин, возможно, смешней и нелепей, но он не из той оперы. Дело даже не в том, что драматург имел в виду под Тригориным модного беллетриста Потапенко, у которого никаких клетчатых панталон и тому подобного не было и быть не могло. Изящная фатоватость, претензия на интеллигентность — более тонкий и убийственный нюанс. И было бы явной натяжкой так откровенно, грубо, в лоб разоблачать мешанскую низкопробность Тригорина. Любовь, конечно, зла и слепа, но отнюдь не всегда и не у всех. Похоже, Чехов хотел своей репликой — возможно, бессознательно — выразить свою неостывающую неприязнь к Потапенко.

Один из самых проницательных критиков того времени Сергей Глаголь (Голоушев) в журнале «Рампа и жизнь» едва ли не первым объяснил тайну необычайного успеха «Чайки» и всего Художественного театра. И это объяснение стало почти крылатым. Перебирая свои впечатления, он пишет, что спектакль произвел фурор не игрой актеров, не отдельными сильными моментами, а общим, цельным, захватывающим *настроением*. «Если мы будем сравнивать, — пишет он, — новые пьесы, например Гауптмана или Чехова, с прежними, то найдем, что обычных традиционных мерок к ним прилагать нельзя. «Единства действия», резких очертаний, закругленности, законченности, мы в них не найдем, но зато найдем «единство настроения». Очевидно, что и воспроизводить эти пьесы на сцене надо особым способом... Настроение есть бессознательно возникающее в нас расположение к восприятию впечатлений какого-то однородного характера». Недаром Художественный театр и его последователи позиционировали себя как «театр настроения».

...После «Чайки» у Мейерхольда было еще несколько больших ролей: «Смерть Иоанна Грозного» Алексея Толстого, «Одинокие» Гауптмана, «Три сестры» Чехова. Еще была заметная роль Мальволио в «Двенадцатой ночи» Шекспира. О них чуть ниже — а сейчас еще об одном, уже не творческом происшествии, к несчастью, не обошедшемся без последствий.

Немирович был скверным драматургом, подсознательно сознающим свою посредственность. Однако его пьесы ставились, и критика в его адрес была, в общем, довольно снисходительна. Он захотел, чтобы в его театре также шел спектакль по его пьесе, и написал нечто отдаленно похожее на Чехова (или даже Гауптмана). Получилась «очень хорошая фальсификация глубокой пьесы», как сказал авторитетный Николай Эфрос, но Станиславский вместе с Александром Саниным взялся ее поставить. Мейерхольд получил там третьеразрядную крохотную роль.

Известно, как любовно Чехов относился к Мейерхольду. Известно, как Мейерхольд относился к Чехову. Одно из писем актера к нему было посвящено спектаклю Немировича — вернее, пьесе последнего: «Пестро, красочно, но незначительно и неискренне. Узнали в авторе ученика Боборыкина и обижены за любимцев Чехова и Гауптмана, обижены, что автор старается втиснуть их настроения в винегрет плохого вкуса». Мейерхольд счел и пьесу, и спектакль доподлинной дискредитацией театра, этого мнения ничуть не скрывал и, вероятно, даже афишировал. Так что однажды, когда в театре во время спектакля зашикали, некоторые злоязычные доброхоты посчитали инициатором акции Мейерхольда и поспешили уведомить об этом Станиславского. Тот, естественно, был обижен и резко отчитал актера. Мейерхольд ответил ему еще более резким письмом, где отверг все обвинения и угрожал любыми средствами отплатить за обиду. Станиславский в ответ отказался объясняться и предоставил Мейерхольду поступать, как ему будет угодно. В результате ссору спустили на тормозах, так до конца и не разрешив. Немирович, открыто не вмешиваясь, назвал поступок Мейерхольда предательством и надолго охладел к своему некогда любимому ученику. Безусловно, Мейерхольд много на себя взял, учинив и раздув театральный скандал, хотя его амбиции были отчасти и справедливы. Ему вряд ли стоило демонстрировать столь открытую неприязнь к своим наставникам и покровителям.

Возьмем этот громкий инцидент на заметку. Всю жизнь обоих фигурантов этого инцидента, Станиславского и Мейерхольда, сопровождала сложная, трудная и... прекрасная связь. Два архиталантливых человека, строители двух разных, чуждых друг другу театральных миров, два равновеликих, бескомпромиссных и деспотичных индивида — они оказались неразрывны и необходимы друг другу. Не скрывая притом ни обоюдной чуждости, ни душевной симпатии. Их взаимное уважение — нагляднейший урок жизни, с которым мы не раз еще встретимся на страницах этой книги.

Теперь вернемся к ролям. В «Смерти Иоанна Грозного» главную роль вначале играл сам Станиславский. Дело не заладилось, он не очень любил эту роль — точнее, ее патологическое содержимое — и передал ее Мейерхольду. Тот еще более обнажил и усилил патологию. Стилистически все было вроде бы как в «Царе Федоре», но роль главного героя была практически сведена к сологубовской трактовке: *«А просто он был неврастеник, Один из душевно больных. В беспутной глуши деревенок / Таится немало таких»*... Критика и публика прохладно оценили усердие исполнителя.

Несчастливой оказалась для Мейерхольда и главная роль в пьесе любимого Гауптмана «Одинокое». На первый взгляд казалось, что и пьеса эта, и роль именно его. Мотив одиночества, трагической судьбы героя — незаурядного интеллигента — был ему не понаслышке знаком и близок. Чехов буквально обожал эту пьесу — и неудивительно: ведущий мотив ее вторил одному из любимых мотивов его собственных пьес. Вторил — однако далеко не повторял. В его письме к Мейерхольду (знаменитое и единственное сохранившееся письмо писателя актеру) содержатся размышления, как следует играть роль Иоганнеса Фокерата, главного персонажа «Одиноких».

Чехов предостерегал Мейерхольда, советуя «не подчеркивать нервности, чтобы невропатологическая натура не заслонила, не поработила того, что важнее, именно одинокости, той самой одинокости, которую испытывают только высокие, притом здоровые (в высшем значении) организации».

Предчувствуя, что Станиславский не согласится с такой трактовкой, Чехов писал: «Я знаю, Константин Сергеевич будет настаивать на этой излишней нервности, он отнесется к ней преувеличенно, но вы не отступайте». Это создавал и Мейерхольд, писавший в своем дневнике: «У Алексеева наряду с его крупными достоинствами, как блестящая фантазия и знание техники, есть один очень большой и неприятный для артистов недостаток — это навязывание своего тона и толкования роли». Но... как предупреждал Чехов, так и случилось. Станиславский, правильно понимая нервное своеобразие актерского дарования Мейерхольда, не учел своеобразие самой пьесы. Болезненное самолюбие Иоганнеса не должно было стать его главной чертой. Оно должно было соседствовать с позитивными свойствами, совмещаться с подлинным дарованием. Но ни соседства, ни совмещения у Мейерхольда не получилось...

Чехов любил Мейерхольда. На первый взгляд это может казаться странным: такое отношение к человеку, который писал ему горячечные и

наивные строки: «Мне хочется пламенеть духом своего времени. Мне хочется, чтобы все служители сцены пришли к сознанию своей великой миссии. Меня волнуют мои товарищи, не желающие подняться выше кастовых, узких интересов, чуждые интересов общественности... Да, театр может сыграть громадную роль в перестройке всего существующего!» Чехов за версту не выносил лобовую патетику, наигранный пафос, наивную категоричность, часто звучавшие в письмах Мейерхольда. Но он же за версту чувствовал искренность и честность и невольно питал добрую, даже любовную жалость к таким пылким натурам. Он любил своего Треплева, хотя, как мы знаем, не щадил его слабости и самолюбия. Он любил и Мейерхольда — любил сердечным отцовским *жалением*.

После спектакля Ольга Книппер писала Чехову: «Прошли «Одинокие» с неожиданным блестящим успехом, а мы совсем приготовились если не к провалу, то к очень среднему успеху, и вдруг — овации!» О Мейерхольде она умолчала, но пресса не постеснялась назвать вещи своими именами. Резко отозвались и «Русская мысль» («Перед нами тип неврастеника, неустойчивого, бессильного, нигде и никогда не способного найти удовлетворение»), и «Русские ведомости» («Слаб в Иоганнесе-Мейерхольде мыслитель, энтузиаст возвышенной мысли и смелого порыва, человек, который головою выше толпы»), да и прочие издания писали как бы в унисон. Опытнейший Кугель в «Петербургской газете» категорически заявлял об отсутствии у Мейерхольда «таланта вообще». (Правда, Кугель не любил МХТ так же, как Мейерхольда — вообще).

Да, Чехову очень нравилась пьеса — каюсь, ибо не разделяю его восторга. Герои ее одноцветны, в том числе и главный — весьма невнятный мыслитель, склонный к истеричному и надуманному, в сущности, одиночеству. Сам конфликт отдает ординарной мелодрамой, припудренной интеллигентской болтовней (что-то вроде той самой простоты, что сродни воровству). Восторженная характеристика героя, данная ему героиней — передовой русской девушкой (скорее молодой дамой), — практически голословна.

Почти то же самое произошло со следующей, несколько более содержательной ролью нашего героя — Тузенбаха в чеховской пьесе «Три сестры». Впрочем, содержательность этой пьесы тоже бледновата — с моей точки зрения. Это самая слабая, самая дидактичная из пьес Чехова. Но все же Чехов есть Чехов, и для актеров пьеса достаточно благодатна — там есть что играть. В наименьшей мере это есть для Мейерхольда, хотя может легко показаться, что роль написана специально для него. Но это только на первый взгляд. Автору просто некуда было деть своего плосковатого,

нимало не обаятельного ритора, и он «оживил» его бесстрастной любовью, дуэлью и экзотичной фамилией. У Мейерхольда, в сущности, и не было другого выхода, как педалировать его неврастеничность. Но в Треплеве неврастеничность была живой — энергичной, самоедской, худо-бедно творческой. Здесь же Станиславский измучился с актером — тот был зажат и скучен.

«Как я ненавидел Станиславского, когда играл барона Тузенбаха! — много лет спустя вспоминал Мейерхольд. — Тузенбах выходит, идет к роялю, садится за него и начинает говорить, но только было я начинал, как Станиславский меня возвращал. Я весь кипел. Тогда я не понимал, что Станиславский был прав. Но потом, когда я сам стал режиссером и в то же время играл, я понял, что когда барон Тузенбах выходил к роялю, то получалось впечатление, что он не произносит слова, а читает их. Чтобы речь получала впечатление, что мы говорим то, что думаем, — надо произносить слова, а не читать».

Честно говоря, я не очень понял, что хотел сказать Мейерхольд (уже, так сказать, *поздний* Мейерхольд). Что он подразумевал под словом «читать». Глупо же предполагать, что он, подобно несмышленому мальчишке, выходя к роялю, отбарабанивал слова, вместо того чтобы произносить их с тем или иным выражением. Но получается именно так. Станиславский заставлял его в эти моменты делать что-то постороннее (например, с усилием вынимать из бутылки пробку) и тем самым оживлял произносимый актером текст... Как известно, Станиславский был чрезвычайно деспотичным режиссером. Очень часто его репетиции сопровождались слезами и отчаянием. Он был беспощаден ко всем — другое дело, что он проявлял беспощадность по-разному. Своих фаворитов он укоризненно журил, большинство других жестко отчитывал. Став режиссером, Мейерхольд демонстрировал на репетициях куда большую терпимость. Он говорил (сошлюсь на пересказ Гладкова): «Вне атмосферы творческой радости, артистического ликования актер никогда не раскроется во всей полноте. Вот почему я на своих репетициях так часто кричу актерам: «Хорошо!» Еще нехорошо, совсем нехорошо, но актер слышит ваше «хорошо» — смотришь, и на самом деле хорошо сыграл. Работать надо весело и радостно! Когда я бываю на репетициях раздражительным и злым (а всякое случается), то я после дома жестоко браню себя и каюсь. Раздражительность режиссера моментально сковывает актера, она недопустима, так же как и высокомерное молчание». И это было сущей правдой — сошлюсь на откровения великих:

«А если выпадало счастье услышать его характерное «хор-р-рошо» по

отношению к себе, то в такие минуты хотелось умереть от счастья» (Бабанова).

«Я... очень скоро увидел, что Мейерхольд кричит «хорошо» не только тогда, когда происходит на сцене что-то действительно хорошее, но и тогда, когда делается что-либо из рук вон плохо. Это делалось для поднятия настроения у актера» (Ильинский).

И это «хорррошо! хорррошо!» с раскатом и ликованием звучало практически на каждой его репетиции. Оно не только оживляло настроение артиста, оно пробирало его, что называется, до самого нутра, дразнило и чувственно вдохновляло. Но я отвлекся...

Примерно двумя годами позже и в «Одиноких», и в «Трех сестрах» Мейерхольда заменил Качалов, и, как ни обидно признавать, исполнил те же роли намного интереснее — его природное обаяние (именно оно) и тут не отказало ему.

Летом труппа поехала в Ялту — показать себя больному (тогда еще не смертельно) Чехову. Но дело есть дело, и заодно решили совместить Ялту с несколькими показами в Севастополе. Повезли четыре спектакля: «Чайку», «Дядю Ваню», «Одиноких» и «Гедду Габлер».

Это была триумфальная поездка. У Чехова они застали большую компанию: Бунина, Горького, Чирикова, Мамина-Сибиряка, Телешова, Скитальца. Разные люди. Разные литераторы. Но всё, что им было показано, встретило горячее одобрение, а Горького даже соблазнило написать для театра пьесу (свое обещание он выполнил — это были знаменитые «Мещане»). Мейерхольд на домашнем вечере прочитал «с выражением» «Песню о Соколе», чем заслужил благодарность автора в виде фотографии с пространной и трогательной надписью. Молодой Мейерхольд, как и многие его интеллигентные сверстники, обожал «революционного» Горького.

Несмотря на спорные и бесспорные неудачи, Мейерхольд в театре котиrowался достаточно высоко — но как бы по инерции. Считалось таким же бесспорным, что у него была лишь малая вероятность занять место в первом актерском ряду. Новых больших ролей не было. Было много свободного времени, и он проводил его за книгами, за дневником, за попытками начать писательство (как уклончиво советовал Чехов), за общением с новыми и старыми друзьями. С Ремизовым (с ним он, в частности, переводил Ницше), с поэтом, фантазером и радикальным искателем истины Георгием Чулковым, с поэтом-символистом Юргисом Балтрушайтисом (я называю лишь тех, с кем дружеское знакомство продлится потом на годы). Он почти никогда не бывал на актерских

вечеринках, на юбилеях, на премьерах — чурался общения с коллегами (разве что порой резко и полуистерично дискутировал с ними), он редко проводил время с семьей, он воспаленно терзал себя политической мишурой и неотвязно мечтал об актерском успехе. Понятно, что у него, как всегда и у всех, бывали минуты разрядки, коротких бездумных развлечений — как популярная игра с мячом (на меткость), как семейная прогулка на лодке, как бег с коллегами наперегонки в Эрмитажном саду. Кстати, в беге он неизменно являл абсолютную непобедимость, за что и был грубовато, но метко окрещен приятелями «Холстомером».

Однако главной головной болью для него все явственней становилась сцена. Он, конечно, ощущал свою сценическую второстепенность. Он еще был плотно занят в текущем репертуаре, но второй сезон начинал без новых ролей. Временами он чувствовал себя на грани нервного заболевания. Справедливо пишет Гладков: «Он не был трагиком. Он не был комиком. Он не был героем. Он не был простаком. Кем же он был? Неврастеником? Но это годилось только для фельетонов». Сказано резко, но правдиво. И все-таки? Мейерхольд не был выдающимся актером, но был хорошим актером. Умным. Темпераментным. Своеобразно эксцентричным. А с годами, с накопленным опытом стал еще лучше. Где же корень его неудачливости?

Да, конечно, в пензенском Народном театре он был звездой — об этом писалось в местной газете, об этом говорили в городе. Он был звездой в Филармоническом училище. Его жена твердила об этом устно и письменно. Но о внутренних его терзаниях знали немногие, хотя он остро сознавал их — о чем и писал в своем дневнике: «Я часто страдаю, потому что у меня остро развитое самосознание. Я часто страдаю, зная, что я не то, чем должен быть. Я часто в разладе со средой, в разладе с самим собой. Постоянно сомневаюсь, люблю жизнь, но бегу от нее. Презираю свое слабование и хочу силы, ищу труда. Я несчастен чаще, чем счастлив».

Можно свалить всё на его провинциально-интеллигентское самолюбие, на чрезмерное увлечение политикой: волнение по поводу студенческих беспорядков, газетных толков, жестоких карательных акций государства, грозных марксистских пророчеств и прочего тому подобного. (Но вот же Мария Андреева — до истерики волнуется тем же самым и все равно блещет на сцене.) Может, он просто не нашел общего языка с театральной элитой, с руководством театра? Это отчасти так — он был резок, неуживчив, но вражды с коллегами определенно не было, а стычка с руководством худо-бедно разрешилась. Его любовь к театру сохранилась. Он с восторгом писал Чехову о работе над постановкой «Снегурочки» —

какое дивное готовится зрелище! — и чуть ли не слезой констатировал его неудачу в конечном счете.

Странную «особость» Мейерхольда замечали и отмечали многие. Качалов вспоминал, как однажды, когда молодые актеры в Эрмитажном саду бегали наперегонки, Александр Санин тихонько взял его под руку и, отведя в сторону, сказал: «Вот, обрати внимание на нашего Всеволода Эмильевича, оцени это явление. Это новейшая формация артиста! Оцени это соединение громаднейшей культуры, оригинального, большого, живого ума, вот с этой чудесной наивностью гениального ребенка, с этой необузданностью юношеского темперамента. Боюсь, — прибавил он, понизив голос, — как бы ему не стало тесно у нас. Боюсь, что он не остановится, как сейчас, на финише, а побежит дальше и дальше — убежит совсем от нас».

Санин смотрел в корень — но смотрел все же поверхностно. Сказав о «новейшей формации артиста», он вроде бы объяснил эту формацию: наивность ребенка, юношеская необузданность плюс оригинальный и живой ум. Он чувствовал — «боюсь, убежит»! Но куда и как, естественно, не подозревал. Много глубже и дальновидней оценил повзрослевшего Мейерхольда его учитель Немирович, у которого он тремя-четырьмя годами раньше ходил в фаворитах: «Это какой-то сумбур, дикая смесь Ницше, Метерлинка и узкого либерализма, переходящего в сумрачный радикализм. Черт знает что! Яичница с луком! Это сумятица человека, который каждый день открывает по несколько истин, одна другую толкающих».

Это уже близко к реальному диагнозу. Близко и настоящему, и будущему. Скажут, что тут явно примешалась ссора по поводу пьесы Немировича, но дело не в ней. Способность Мейерхольда ежедневно открывать новые истины, «толкающие друг друга», была в привычке ученика. И все же Немирович не угадал способности Мейерхольда укрощать эту толкотню и использовать ее в интересах искусства.

Как ни крути, причина одна. Он не был свободен. Его вдохновение не могло развернуться в должном виде и в должном направлении. Ему было неуютно в сильном, амбициозном и строго послушном двуединому начальству коллективе. Он был эгоистичен, капризен, сам толком того не сознавая... и в то же время сознавая. К тому же он еще не услышал своего режиссерского призвания. И судьба его услышала не сразу.

Мейерхольд ушел из Художественного театра в момент, когда сам театр испытывал острый кризис. Его уход, как и уход других актеров, тоже был симптомом этого кризиса. Положением в театре были недовольны

многие: и бунтари, и те, против кого они бунтовали. Даже сам Немирович-Данченко, всегда представлявший устойчивый центр театра, его главную ось, в одном из писем Станиславскому в том же 1902 году сделал такое признание: «Вот пять-шесть лет назад я мечтал о каком-то театре. Теперь есть Художественный. Он лучше всех театров, но он далеко не тот, о котором я мечтал, и именно теперь он даже меньше походит на тот театр, чем два года назад». Театр стал со всей очевидностью терять успех. Новизна его приелась. Ярких и цельных постановок почти не рождалось. Отдельные актерские успехи, конечно, имели место, но погоды они не делали.

Отчасти кризис усугубила добавочная перипетия. Главный финансовый патрон молодого театра, просвещенный фабрикант Савва Морозов задумал перестройку — и физическую, и административную. Театр должен был отныне существовать как паевое товарищество. Пайщиками становились не все актеры и даже не все основатели, а только небольшая группа. Тех, у кого не нашлось денег, чтобы внести пай, субсидировал Морозов (делая тем самым подконтрольными себе). Все дела в дальнейшем решались собранием пайщиков, в том числе и избрание дирекции. В числе пайщиков многих актеров не оказалось. Теперь они зависели только от скромного жалованья — точнее, от сборов. Чехов (сам ставший пайщиком) возмутился и отправил сердитое письмо Немировичу: «Почему в числе пайщиков нет Мейерхольда, Санина, Раевской?» Что ответил адресат, неизвестно, но ясно, что он вместе со Станиславским санкционировал исключение Мейерхольда из числа «полноправных» актеров.

Реорганизация театра не могла пройти гладко и безболезненно. М. П. Чехова известила брата: «В театре творится что-то неладное, масса недовольных по поводу перемен. Оля тебе, наверное, пишет об этом...» В этом же письме Мария Павловна осторожно выразила сочувствие своей подруге Лике Мизиновой, уволенной из театра в те дни: той самой знаменитой Лике, бывшей как бы прототипом Нины Заречной — чеховской «Чайки». Но Немирович был не сентиментален — живая «чайка» виделась ему бездарной актрисой (что было правдой) и потому была уволена одной из первых. Чехов постеснялся заступиться за нее, но решение дирекции публично осудил Александр Санин, влюбленный в Лику. Санин считался в труппе вторым по таланту режиссером после Станиславского. Он изо всех сил старался найти и оживить в Лике хоть крупицу таланта — всё было зря. К счастью, для многострадальной Лики новое испытание кончилось благополучно: вскоре она вышла замуж за Санина, и их брак оказался

счастливым и долгим.

Кто-то из увольняемых — самых даровитых — согласился остаться на птичьих правах. Но Мейерхольд, глубоко оскорбленный своим устранением из числа пайщиков, решил уйти. Книппер написала Чехову, что несколько человек пытались уговорить его остаться. В прессе пронесся слух, что он уходит из корыстных соображений, и тут уже пути назад не было. Пришлось написать дирекции категорическое: *«Я не остаюсь»*.

ПРОБА СИЛ

*Бездомный долгий путь назначен мне судьбой...
Пускай другим он чужд. я не зову с собой —
Я странник и поэт, мечтатель и прохожий.
Любимое со мной. Минувшего не жаль.
А ты, что за плечом, — со мною тайно схожий, —
Несбыточной мечтой сильнее жги и жаль!*

Максимилиан Волошин

Какие же надежды питал Мейерхольд на ближайшее будущее? Если не удастся попасть в сильный московский театр (например, к Коршу), надо ехать в провинцию и пробовать себя в антрепризе — или у тех, кто предлагал ему контракт ранее, или у другого авторитетного антрепренера (например, Медведева или Струйского). Иного выхода не было. В этом смысле трехлетнее пребывание в Художественном театре и какая-никакая, но все же заметная известность давали ему определенные надежды. Но тут появился другой коллега по театру, также вынужденный оставить родные пенаты — Александр Кошеверов. Красивый, статный, любимец гимназисток и «бальзаковских» дам, он был не из худших актеров, однако играл лишь третьи, редко вторые роли. Он был и физически, и творчески полная флегма, но располагал деньгами, на которые предложил начать самостоятельную антрепризную жизнь — не где-нибудь, а в Херсоне.

Точнее, деньги были не у него, а у его жены, которая очень его любила и высоко ставила его талант. К тому же кроме денег она имела связи в Херсонской городской думе. Мейерхольд взялся подумать сутки — но раздумывал лишь два часа, а решил, вероятнее всего, моментально. Жена послушалась беспрекословно, а сестра ее, Катя Мунт, даже с радостным энтузиазмом — еще бы, ей предстояло стать главной актрисой в будущем театре, и она была этого вполне достойна. В МХТ она в очередь заменяла других первых актрис — между тем ее Снегурочка очень нравилась и критикам, и публике. (Правда, успех этого спектакля был скромный, относительный и невольно «виноват» в том был сам Островский — он создал прекрасное произведение, но слишком литературное, малосценичное).

Гладков пишет, что Всеволод Эмильевич вложил в дело и «свои»

деньги, одолжив что-то у братьев, а что-то у родителей Ольги. Лично мне это, зная о «братских» отношениях в семье Мейергольдов и довольно сложной денежной ситуации в многодетной семье Мунтов, кажется очень сомнительным.

Так или иначе решительный шаг был сделан. Начался его фактически самостоятельный путь в театре. Чехов не стал одобрительно его напутствовать. Он был уверен, что Херсон — неподходящее место для серьезной работы, для серьезного репертуара, что его жителям нужно грубо-развлекательное, дешевенькое искусство — таковым, кстати, его и пичкала прежняя антрепренерша Малиновская. Но произошло обратное — хоть и временное, но обратное. Перед началом сезона в Херсоне Мейерхольд вдруг — практически ни с того ни с сего — решил ненадолго «смотаться» в... Северную Италию. В одиночку. Что означало это желание, объяснить трудно. Он описал впечатления от Милана (первая проба пера — небольшая статейка в прессе), сделал обстоятельную режиссерскую разработку к «Псковитянке» Льва Мея — он собирался ставить в Херсоне эту малоинтересную пьесу, где должен был в очередной раз играть Грозного. (Стоит сказать, что образ Грозного сопровождал его всю жизнь и даже «после жизни» — я имею в виду фильм его преданного ученика Сергея Эйзенштейна. Недаром Леонид Козлов, один из лучших наших киноведов, зафиксировал эту преемственность в своей статье. Он просто и метко, на мой взгляд, обозначил главную характерность образа, оставленную Мейерхольдом как бы в наследство ученику — *сатурнианское* начало, убийство своих детей по крови и духу. «Псковитянку» он не поставил, зато «Смерть Иоанна Грозного» выдавал многократно — и с большим успехом — во всех своих ангажементных поездках.)

Возможно, эта разработка и была целью — или одной из целей — данного вояжа. Возможно, он хотел на время отрешиться от работы, от семьи — отвлечься перед Херсоном. Возможно, тут было что-то нарочито бесцельное — успокоительное. А может, попросту дал себя знать эксцентричный (чтобы не сказать капризный) характер нашего героя — а что было целью и поводом, уже не важно...

Итак, Херсон. Небольшой город — почти в два раза меньше Пензы (жителей около 70 тысяч) и глубоко провинциальный. Железной дороги там не было, но были, конечно, разного рода учебные заведения (но не «высшие», а значит, отсутствовали студенты — самая благодарная публика), городская библиотека, кое-какие достопримечательности (например, могила князя Потемкина). С самого начала было ясно, что

работа предстоит каторжная. В лучшем случае один серьезный спектакль мог пройти три раза. «Потонувший колокол» прошел четыре — кажется, это близко к рекорду.

Сроком для начала репетиций было назначено 15 августа 1902 года. В договоре, заключенном с городской управой, говорилось, между прочим, что репертуар должны составлять «лучшие и, по возможности, новейшие пьесы», что постановка пьес должна быть «изящна в декоративном, костюмерном, художественном и бутафорском отношениях», что количество представлений должно быть не менее четырех в неделю, причем в воскресные и праздничные дни антрепренеры обязывались дать не менее десяти утренников с половиной бесплатных мест для учащихся.

Что же предложил начинающий режиссер новому театру? Самое драгоценное, что у него имелось на тот момент, — опыт Художественного театра. Театра, который называли по-разному: то просто «натуралистическим театром» (имея в виду вариацию «мейнингейма»), то «театром настроения» (имея в виду прежде всего чеховский репертуар). Для актеров это было привычное продолжение и развитие бытового психологического театра. Мейерхольд начал с чеховских пьес. Точнее, с имитации самых знаменитых чеховских спектаклей Художественного театра — «Три сестры», «Дядя Ваня» и «Чайка», — чем сразу ошарашил публику. Ошарашил и заинтересовал. Заинтересовал и увлек. Увлек и восхитил. И это при том что «Три сестры» херсонский зритель уже видел год назад — прежняя антрепренерша этот спектакль показывала, и спектакль не имел никакого успеха. Публика уходила разочарованная. Мейерхольд сыграл, грубо говоря, «в наглуую» — афиша гласила: «Спектакль по мизансценам Московского Художественного театра». А в местной газете «Юг» вместе с рекламой жирно выделялась выразительная приписка: «Главные роли играют актеры Московского Художественного театра». Этого было достаточно, чтобы обеспечить невиданный в Херсоне аншлаг. Дальнейшее было делом техники, то есть максимально полной имитации — а технику отлично знали и Мейерхольд, и все его соратники.

Ночью 22 сентября из Херсона в Ялту полетела восторженная телеграмма Чехову: «Сегодня состоялось открытие сезона вашей пьесой «Три сестры». Любимый автор печальных настроений, счастливые восторги даете только вы! Мейерхольд. Кошеверов». Наверняка Чехова покорило от такой гимназической выпренности, но он уже знал эту слабость Мейерхольда и, конечно, простил его.

Конечно, провинциальное своеобразие Херсона вынуждало Мейерхольда ставить то, что Чехов презрительно назвал «балаганом»,

отнюдь не вкладывая в это понятие высокий смысл. Один из таких балаганов назывался «Акробаты». Театровед и биограф Мейерхольда Константин Рудницкий уделил этой простодушной мелодраме — автором ее был австро-немецкий драматург Франц фон Шентан — целый очерк в своей книге. Понятно, что Рудницкий, не видя спектакля, руководствовался описаниями очевидцев, но он ярко пересказал его, а главное, уловил в нем некую знаковую тему — трагедийно-веселую, полуслучайно найденную Мейерхольдом и ставшую вскоре одной из самых плодотворных тем в мировом искусстве. Перескажу в двух словах этот очерк.

Мейерхольд играл старого циркового клоуна, нежно любящего свою красавицу-дочь (ее, естественно, играла главная прима труппы Екатерина Мунт). Он страдает несчастной любви этой дочери, но еще больше мучается своей профессиональной старческой никчемностью. Он выходит на арену с детской надеждой и убежденностью, что может еще раз вызвать у публики и смех, и аплодисменты. Он одет в характерное одеяние клоуна — тряпичное жабо, остроконечный колпак, широченный комбинезон. Лицо щедро раскрашено. Он улыбается. Гримасничает. Неуклюже танцует. Зал мрачно смотрит на его потуги. Наконец после долгой паузы раздаются аплодисменты. Он радостно вздрагивает — увы, аплодируют не ему, а паре акробатов, сменивших его на арене.

Мейерхольд много играл в этом первом сезоне — и в памятном репертуаре Художественного, и в новом, по своему выбору. Сыграл больше сорока ролей, но, по общему признанию, роль старого клоуна была наилучшей. В ней он, дряхлый и жалкий Пьеро, как бы невольно предугадал судьбоносную встречу с «Балаганчиком» Блока в 1906 году. Тонко писал потом про эту встречу: «Подмечаю кошмар всевозможных случайностей, раскрываю курьезы своею обостренной наблюдательностью, ловлю всякую ерунду и сумму всяких мелочей жизни, синтезирую, указываю, как все случайно, как все смешно, как все ненужно. Словом, весел, когда спускаюсь на землю, потому что раскрывается марионеточность, вернее, раскрываю ее на каждом шагу...» К этой теме он обратится еще не один раз. Но вернемся в Херсон.

Он работал истово. Спал по пять-шесть часов. Добывал реквизит у себя дома, у актеров, живших по соседству, у новых знакомых. Притом чувствовал себя превосходно. Он был впервые в своей тарелке. Актеры — многие из них пришли со стороны — также не жаловались. Они получали хорошие деньги и творчески росли. Но рост был своеобразный: при всех стараниях, он волей-неволей отдавал... нет, не халтурой (упаси Бог!), но некоторой механичностью — *машинальностью* (назовем это так). Играть

премьеры приходилось так часто — причем и утром, и вечером, — что о доподлинном «переживании» роли приходилось думать на скорую руку. Быть может, именно тогда родилось у Мейерхольда желание изменить физиологию артиста, дабы обеспечить его всегдашнюю готовность к исполнительскому процессу. Но это в будущем... А пока что его подопечные, как умели, приноравливались к жестким условиям и совершенствовались мастерство, готовясь стать столичными знаменитостями: это и Илларион Певцов (памятный нам по роли полковника в «Чапаеве»), и Николай Костромской, и Александр Канин, и Анатолий Нелидов, и Наталия Будкевич, и, конечно, Екатерина Мунт — звезда «Товарищества». И здесь же те, кто пришел к нему чуть позднее, — А. Зонов, Н. Волохова, В. Веригина, О. Преображенская, М. Нароков, Р. Унгерн. Все они и еще многие не без гордости называли себя учениками Мейерхольда.

Воспользуюсь своей памятью и вкратце перескажу живой рассказ Екатерины Мунт про Херсон — одно из тех воспоминаний, которыми она делилась с учениками. Она умерла в пятидесятых и даже, уже будучи в Доме ветеранов сцены, до последнего преподавала в питерской театральной школе. (Это будет пересказ с пересказа, который когда-то поведал мне мой старший друг, ученик Екатерины Михайловны, ленинградский артист Михаил Федоров). Итак, пересказываю:

«Херсон — город-деревня. Жили мы, мейерхольдовцы, в центре его, жили весело и трудно, ибо трудились в поте лица. Большинство разместилось в лучшей местной гостинице (кажется, она так и называлась «Херсон») — там, по счастью, уже был водопровод, был даже туалет — по туалету на этаже, хотя отопление было печное. Но кое-кто жил (в том числе и мы — семья Мейерхольдов) отдельно... ну, как живут в провинции временные жильцы — снимая комнаты у местных, питаюсь на ходу и чем придется. Иногда обедали в ресторации напротив театра. Все было рядом. Неподалеку от театра был и храм — главный из всех, Свято-Духовской. Мы, верующие, туда изредка забегали. Вообще, в городе было множество храмов. Хозяйки снимаемых жилищ, как правило, помогали — натурально, за скромную плату: стирали, гладили, штопали. Правда, женские чулки и белье чаще приходилось штопать самим. Те же хозяйки, в случае чего, покупали на базаре продукты — у актеров при их бешеной занятости просто не было на это времени. Почти каждые два-три дня новая премьера. Мылись в корытах, а иногда, представьте, в старых чанах для варки варенья — таких чанов оказалось на удивление много. Изредка в жару наскоро мылись в купальне на Днепре — никаких комфортных пляжей тогда не было.

Большинство реквизитной мебели и посуды добывали «у себя» или у соседей — соседей было много. Добывали, натурально, временно, но получалось часто и насовсем. Видные люди города очень нам помогали — они все были охочи до спектаклей, делились реквизитом, старались с нами подружиться. Иногда приходилось за отсутствием мебели спать на полу. Отхожие места — простенькие будки на задворках — почему-то у всех запирались на ключ. Но театр был новый и, в общем, комфортный: там имелось аж четыре туалета — по два сверху и внизу. Сам театр был массивный, двухэтажный, с куполом. Абрисом очень похожий на одесский Оперный. Вообще, город был темноватый — керосиновые фонари только в центре. Их часто разбивали — похищали керосин. Но в театре, как и в некоторых богатых домах, уже было электричество... О хулиганстве в городе, кроме фонарных происшествий, мы ни разу не слышали — разве что имело место одно громкое происшествие. Правда, оно коснулось и театра».

Перескажем и его — тем более что оно оставило след в анналах истории города, а заодно и труппы Мейерхольда. Два гимназиста-старшеклассника, страстные поклонники мейерхольдовской труппы (и особенно страстные именно к ней, Екатерине Мунт), учинили скандал, буквально потрясший город. Они выпросили у проституток — вернее, у одной из них — «желтый билет», дающий официальное право заниматься данной профессией, саморучно и умело изготовили подделку, аккуратно заполнили бланк данными знакомой ровесницы-гимназистки (кажется, она неучтиво отнеслась к одному из них) и отправили по почте в женскую гимназию. Но начальница гимназии, бдительно следившая за почтой, вскрыла конверт, увидела содержимое и чуть не упала в обморок. Сразу вызвала девушку, молча показала ей письмо, и юная особа тоже упала в обморок — уже не чуть, а по-настоящему. Это был скандал на весь Херсон. Шалопает, оказавшихся детьми почтенных родителей, немедленно исключили из гимназии, и сердобольные предки услали их в другие города. Расставались они с театром буквально рыдая. Актеры, знавшие «гимназеров», очень смеялись над этим скандалом — смеялись и жалели обоих. Мейерхольд отреагировал так же, но своеобразно: когда свояченица рассказала ему перипетию, он рассмеялся и сказал: «Браво! Сюжет для Чехова. Хороший рассказик, а то и водевильчик получится. Непременно расскажу ему при случае». Рассказал или нет, неизвестно...

Мейерхольд любил своих актеров. Не мог не любить тех, с кем делил в буквальном смысле и кров, и хлеб. Кто преданно верил в него и бескорыстно (в сущности, именно так!) жертвовал ради искусства своим

покоем и благополучием. Но он же и ненавидел их. Ненавидел их ограниченность, леность, желание отделаться от невыносимой муштры — постоянно ругал их в письмах, дневниковых записях. Они не успевали за его мыслями и решениями. Раздражали своим невольным сопротивлением. Чем больше он отдавался режиссуре, тем меньше считался с актерами. Это, конечно, не значило, что он был скуп на похвалу (о его «хорррошо!» мы уже вспоминали), но его постоянно снедала мечта о подлинно своем актере. О том, которого он, наконец, получил, но много позднее — уже в новое, советское время. Хотя, ради правды, стоит сказать, что настоящую ненависть к актерам он заимел уже после Херсона, Тифлиса, первых гастрольных поездок — когда стал всерьез отдаваться режиссуре...

Кошеверов помогал плохо. Работал с ленцой. Часто ссылался на усталость. Режиссером он оказался никаким, хотя временами и старался. Местный журналист в стихотворных строчках метко, хотя и не без легкой едкости, подметил его функцию:

*Он режиссер-распорядитель,
Премьер, герой и, наконец,
Некоронованный властитель
Херсонских девичьих сердец.*

Скоро Кошеверов уехал в Киев — там для него была уготована другая антреприза. Первый сезон театра закончился триумфально, но он был, по сути, исчерпан. Повторять снова «общедоступный натурализм» было скучно и не имело смысла — публике он приелся. Как и самой труппе, которая теперь называлась «Товариществом новой драмы». Мейерхольд по инерции продолжал еще работать со старым репертуаром. Разъезжал с ним в гастрольные поездки — в Николаев, Полтаву, Тифлис и родную Пензу. Всюду имел успех, но упорно думал о решительном повороте к «новой драме». Эти размышления были в значительной мере продиктованы старым другом Алексеем Ремизовым, которого он пригласил к себе в Херсон в 1903 году. Официальная должность его была «заведующий репертуаром», но сам Алексей Михайлович называл себя, не стесняясь вычурности, «театральным пастухом» или «театральным настройщиком с вывертом и наперекор» (отдает то ли смирением, то ли хвастливостью — тем не менее это было правдой). Он не сменил идейный вектор — по-прежнему якшался с социал-демократами, — но теперь в придачу заболел модными западными течениями, символизмом и «новой драмой», которую часто сам

же и переводил вместе с женой.

Он писал в Москву Валерию Брюсову: «Поступил к Мейерхольду в театр пьесы подбирать для репертуара. Думает он ставить Метерлинка, Пшибышевского, устраивать вечера памяти Эдгара По, Шарля 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 билета». А пьесы подбирать придется во утешение публики...» Мэтр символизма отвечал: «В Херсоне все, конечно, безнадежное. Из По, Бодлера, Метерлинка здесь ничего не выйдет, ибо это уже не Вологда и еще не Париж. А слово «декадентство» в столицах перестает быть ругательством».

В этой книге я уже упоминал о Ремизове-Кротике, который, по признанию Мейерхольда, так много для него значил в Пензе. В Херсоне это его влияние было не меньшим, но гораздо более деловым. Он становился известным. Его своеобразное писательство — «юродство ради искусства», как точно определил его Иван Ильин — вылилось в пристрастие к символизму. (Хотя сам Ремизов осторожно относился к этому поветрию и не спешил причислить себя к его ревностным приверженцам.)

Влияние нового заведующего литературной частью сказалось уже в репертуарном проспекте. Основным репертуаром сезона объявлялись четыре пьесы Ибсена, три — Метерлинка, четыре — Пшибышевского, пять — Гауптмана и три — Шницлера. Кроме того, обещалась новая пьеса А. П. Чехова. Были и другие, более классические обещания: Грибоедов, Островский, Шекспир. Но этапным моментом стала постановка «Снега» Пшибышевского. Ремизов, в переводе которого шла эта злосчастная пьеса и который выступал инициатором ее постановки, расхвалил ее выше меры и послал рецензию в брюсовский журнал «Весы», рупор московских символистов. Рецензия получилась выпендренная и слащавая, волне достойная текста. Драма была «глубокомысленной» любовной историей, где хозяйничало роковое страдание, прозрачно прикрытое загадочной молчаливостью и якобы трагическим настроением. Разумеется, спектакль провалился. Но Мейерхольд, обрядивший его множеством визуальных (в основном световых) эффектов, продолжал веровать в его значительность и продвигать в других театрах (и в Тифлисе, и в гастрольных поездках). Провал спектакля он списал (как в Херсоне, так и в Тифлисе) на косность и невежество публики и был вполне доволен, даже счастлив такой реакцией — любил, грешным делом, подразнить медведя.

С легкой руки Ремизова и «новой драмы» Мейерхольд очень увлекся возможностью создать некую антитезу «натуралистическому театру»,

который он уже воспринимал как тормоз прогресса. Этой антитезой был «театр настроения» — театр, духовно независимый от бытовых, грубо-житейских проявлений. В значительной мере символистский театр — иносказательный, метафорический. Предтеча «условного театра» — концепцию его Мейерхольд начал разрабатывать чуть позже.

Одной из самых любимых пьес Гауптмана, осуществленных в Херсоне и в Тифлисе, был «Потонувший колокол». Героя пьесы, литейщика колоколов — великого мастера, трагически одержимого высочайшей идеей, — Мейерхольд трактовал как символическую личность (притом близкую, родственную ему самому). Он писал в своем дневнике — фактически повторяя поучения Ремизова:

«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».

Весной 1904 года увлеченный новой идеей Мейерхольд увидел в последней пьесе Чехова «Вишневый сад» желанные следы той же «новой драмы». «Ваша пьеса, — писал он Чехову за три месяца до смерти писателя, — абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего... Когда читаешь пьесу, третий акт производит такое же впечатление, как тот звон в ушах больного в вашем рассказе «Тиф». Зуд какой-то. Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте что-то метерлинковское, страшное».

Рудницкий, который процитировал это письмо, метко заметил, что Мейерхольд, угадав перспективную новизну чеховской драмы, приобщил ее — и совершенно напрасно! — к метерлинковскому своеобразию. Лично мне эта чеховская новизна не кажется свойственной только одной пьесе «Вишневый сад». По-моему, она присуща всем без исключения чеховским пьесам, начиная с «Лешего» и «Чайки». Добавлю, что, угадав эту перспективную новизну, Мейерхольд не взялся за постановку пьесы в духе своего открытия. Он поставил «Вишневый сад» в традициях все того же Художественного театра — видимо, опасаясь очередной скандальной реакции публики, да и просто не видя, не ощущая внятного постановочного

решения. И хотя потом он и устно, и письменно (в своей статье «Театр») критиковал постановку Художественного театра, но аргументы его по поводу отсутствия мистического подтекста, трагедийного музыкального фона, «дане макабра» и других многозначных деталей были хоть и дельными в каком-то смысле, но совершенно диссонансными по отношению к контексту драмы.

Режиссура взяла в нем верх не сразу — скорее всего, полное осознание этой метаморфозы случилось много позднее, во время работы в Театре им. Комиссаржевской. До этого он не собирался быть режиссером, мечтал об актерской карьере, считал себя очень способным лицедеем. Разумеется, у него были все основания так думать. Но затхлая провинциальная реальность стихийно повернула его в другую, можно сказать, смежную сторону — с подсказки Ремизова он сделал смелую (хотя и малоудачную) пробу, одну, другую — и понесло. О режиссуре он с интересом задумался, когда захотел во что бы то ни стало разбудить сонливый Херсон, затем Тифлис, а потом и другие города. Потрясти их чем-то новым, непривычным, самостоятельным. Уже в Тифлисе, в гастрольных поездках, он спокойно, без напряжения, как бы мимоходом размышляет об этой метаморфозе. И странное дело, он почти не делится мыслями по поводу этой перемены ни в своем дневнике, ни в письмах жене. Все происходит само собой. Вначале его режиссура нисколько не мешает его пребыванию в актерах. Обе стези равноправны. Лишь много позже он начинает постепенно ограничивать себя одной режиссурой, прибегая к чисто актерским *выходкам* только во время репетиций.

Хроника «Товарищества новой драмы» такова. Годы 1904—1905-й — Тифлис. Весной гастрольная поездка в Николаев, осенью несколько спектаклей на родине — в Пензе. Интересно, что Мейерхольд в своих первых режиссерских опытах опирался не только на «школу Станиславского». Он чутко ловил слухи о других интересных театральных свершениях и не стеснялся заимствовать что-то в чужом опыте. Так, пишет Н. Волков, он подробно вник в выдающийся спектакль А. Ленского «Сон в летнюю ночь» — так называемую «комедию на музыке» (Мендельсона), — и открыл этим скопированным спектаклем сезон в Тифлисе. Спектакль стал гвоздем сезона — так же, как «Акробаты» Шентана.

Перебравшись в Тифлис, труппа во главе с Мейерхольдом обрела в этом городе, который был и крупнее, и цивилизованнее, чем Херсон, более благодарного зрителя, однако не настолько, чтобы проглотить с удовольствием «Снег» Пшибышевского и другие подобные эксперименты. Сезон 1904/05 года стал последним сезоном «Товарищества новой драмы».

А между тем в Москве и в Петербурге происходят серьезные сдвиги во всех сферах культуры. И главное: торжествует «серебряный век».

ПУТЬ В РЕЖИССЕРЫ

*Река! Лед кажется неверным...
Вода подернута чуть кромкой ледяной.
На этот лед ступлю я первым,
А все по одному пусть следуют за мной.*

Владимир Соловьев

Это было счастливое время. Счастливая и достаточно долгая эпоха российской истории — почти двадцатилетней протяженности. А если учесть первые смутные ее проявления, то наберется и четверть века. Я знаю, что многие современники этой эпохи, так же как и многие мои современники, не согласятся со мной. Знаю все негативные стороны этой эпохи. Знаю, что динамичный взлет российской экономики был зависим от иностранного капитала (по преимуществу французского, бельгийского, британского). Знаю, что тогда расплодилось множество радикальных движений — как левых, так и правых, прямо и косвенно приведших к роковому семнадцатому году. Знаю о социально-политическом кризисе, породившем забастовки и стачки, крестьянские бунты, студенческие волнения, беспорядки в армии и флоте, военное поражение, революцию 1905 года. Знаю, что на рубеже веков прошли волна за волной десятки еврейских погромов. Знаю и тем не менее называю эту эпоху счастливой, ибо при всех трагедиях и жертвах (ничтожных в сравнении с дальнейшими) ослабевшее самодержавие впервые — хоть и нехотя — приоткрыло россиянам свободный выбор своей судьбы. И, как водится испокон века, этот выбор облекся в нечто сумбурное, разноречивое, сказочно-фантазийное. Оснований для проклятий в адрес этой эпохи, пожалуй, хватает с излишком. Однако само брожение, интенсивное, дерзкое, яростно-злое, делало ее обнадеживающе-интересной, продуктивной и значимой.

Но главной стратегической победой эпохи было рождение «серебряного века». Начался этот «век» с символизма. И Мейерхольд с ходу — с легкой руки Ремизова и «новой драмы», которую он знал досконально, — воссоединился с этим явлением. Он учуял в нем реальное противоборство школе Художественного театра и сразу стал его ревностным приверженцем. Его честолобивому разуму и темпераменту

уже было скучно в рамках старого доброго русского театра — пусть даже оживленного мейнингенской дотошностью и окрыленного безысходными «чеховскими» комплексами всей просвещенной среды.

Символисты трактовали поэзию как некое божественное откровение, как интуитивное познание истины. Как мистическое озарение, благодаря которому поэт познает правду «более таинственную и более глубокую, чем правда материальная» (Метерлинк). Символизм был не менее тесно связан с современной философией и, конечно, с новой европейской музыкой (Стравинский, Скрябин, Шёнберг, Малер, Равель, Дебюсси). Погружаясь в мир духовных переживаний личности, символизм прибегал к поэтически — художественным приемам — витиеватым аллюзиям, аллегоризмам, метафорам, символам, ассонансам, абстрактной образности и так далее. Словом, к иррациональным началам искусства.

Первоосновы символизма были сформулированы в самом конце позапрошлого века Мережковским (в Петербурге) и Брюсовым (в Москве). В своей знаменитой лекции «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы» первый назвал такими первоосновами «мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности». Под «расширением» подразумевался импрессионизм. Старый петербургский журнал «Северный вестник», оказавшийся в руках Акима Волынского, искусствоведа и страстного поклонника импрессионизма (а заодно любовника жены Мережковского Зинаиды Гиппиус, также истовой провозвестницы нового искусства), сделался фактически проповедником символизма.

Москва чуть отстала. Здесь главным идеологом, как мы уже знаем, выступил Брюсов. Отодвигая в сторону гражданские, бытовые, житейские темы, он выдвинул на первый план духовные начала — надличные, вечные: Жизнь и Смерть, Сон и Мечта, Бог и Дьявол, Страсть и Страх, Сострадание и Вера... и тому подобное, что сегодня кажется выпренно-скучным, а тогда виделось новым словом на фоне надоевшего реализма.

Идеи Брюсова и московской группы символистов (Бальмонт, Белый, Волошин, Балтрушайтис и другие) выражались в журнале «Весы». Одно время журнал был чисто публицистическим, однако уже в середине 1905 года Брюсов принял решение опубликовать там свои переводы произведений Мориса Метерлинка, признанного лидера символизма в драматургии (и не только в ней). С этого момента в «Весах» стали появляться стихотворные и прозаические произведения.

Я не стану подробно описывать пути-перепутья русского символизма. Он выражал себя разнообразно и ярко, но об одном явлении, наиболее

близком театру — хотя бы в смысле наглядности (*зримости*), — надо сказать особо. Это изобразительное искусство во всех его выражениях. Здесь тон задавали энтузиасты и лидеры «серебряного века» — А. Бенуа, Л. Бакст, М. Добужинский, М. Врубель, В. Борисов-Мусатов, В. Серов, И. Билибин, Е. Лансере, Ф. Малявин, М. Нестеров, К. Сомов и многие другие. Их далеко не всех и не всегда связывала тесная дружба, да и в творчестве они часто держались очень несхожих манер. Далеко не все из них исповедовали символизм или другие виды модерна. Но у всех — или по крайней мере у большинства из них — был некий путеводный знаменатель, заставлявший их ощущать манящую, трепетную, тревожно-смелую влекомость новых форм.

Их общим идейным центром был журнал «Мир искусства». Именно в этой новоявленной художнической среде нашел Мейерхольд верных помощников, сотоварищей в своих исканиях. Именно они надолго стали вернейшими выразителями его театральных идей и форм.

Сезон 1904/05 года был последним нормальным сезоном «Товарищества новой драмы», которое в дальнейшем восстанавливалось только эпизодически. Для закрытия сезона выбрали традиционных «Трех сестер». В эту же зиму для Мейерхольда открылась возможность для нового театрального начинания. Как раз в это время Художественный театр переживал свой первый кризис. Неудача шла за неудачей. Особенно расстроил Станиславского провал «Маленьких трагедий» Метерлинка. Он решил лечить подобное *неподобным* — иными словами, пригласить Мейерхольда. (Своим приглашением он был обязан как этому кризису, так и прессе, которая раструбила о его дерзких новациях, о его победных провинциальных гастролях.)

Для Немировича Мейерхольд был не просто возмутителем спокойствия, но чуть ли не авантюристом, который обманывает Станиславского и грозит разрушить их благородное детище. Он писал об этом своему компаньону, и тот отвечал довольно пылко: «Поймите, что теперь я, как все мы, слишком захвачен тем, что происходит на Руси (он имел в виду 1905 год. — М. К.). Я имею право теперь требовать широкой общетеатральной деятельности на всю Россию, хотя бы... и в этом направлении уже нельзя удержать моего самодурства. Может быть, я разобью себе голову, а может быть... умру спокойно... Неважно, что он за человек, Мейерхольд; неважно даже, талантлив ли (*«mise en scene»* прислал, к сожалению, не Бог весть какую)... Он мне нужен... потому что он большой работник».

Мейерхольд к тому моменту переживал пик увлечения новыми

веяниями — в первую очередь символизмом. Он опирался на мнение идеологов модного течения — Ремизова, Бальмонта, Белого и, разумеется, Брюсова. Последний сформулировал свое весомое кредо, громящее методику Художественного театра (самого передового «натуралистического театра»), в статье «Ненужная правда». Это совпадало с желанием Мейерхольда: «Мне нужны артисты нового жанра, сущность какового в импрессионизме и мутных контурах. Один характерный жест на всю сцену, один мучительный стон на всю пьесу. Чтобы голос дрожал волной скорби! Недосказанность и тайна, глубокая тайна!» Так темпераментно и... смутно определял он свои новые задачи.

И это не было одиноким «гласом в пустыне». О том же думал и Станиславский на исходе седьмого сезона, когда впервые остро ощутил кризисные симптомы в своем театре. Он даже готов был решительно отречься от той «правды жизни», которая несла и продолжала худо-бедно нести успех его театру: «Настало время для ирреального на сцене. Нужно изображать не самую жизнь, как она в действительности протекает, но так, как мы ее смутно ощущаем в грезах, в видениях, в моменты возвышенных подъемов».

Весной 1905 года, с легкой руки Станиславского, ядро труппы Мейерхольда, к которому присоединились новые имена, возвращается в Москву ни много ни мало в качестве «филиального отделения Художественного театра». В это ядро входили актеры и актрисы херсонского и тифлисского призывов — Екатерина Мунт, Илларион Певцов, Ольга Нарбекова, Николай Костромской, Аркадий Зонов, Наталья Волохова. Все актеры «отделения» так или иначе были связаны с Художественным театром (или уже побывали в его труппе, или прошли через его школу). Репертуар «отделения» довольно заметно отличался от репертуара театра Станиславского и Немировича. Из русских драматургов тут были Чехов, Найденов, Чириков, а зарубежный состоял из Ибсена, Гауптмана, Гамсуна, Стриндберга и, конечно, из пьес Пшибышевского (первым номером значился всё тот же злополучный «Снег»), Тут же была отдана щедрая дань чистому символизму в лице Верхарна, Метерлинка, Брюсова, д'Аннунцио, Вячеслава Иванова.

Первый сезон должен был открыться осенью 1905 года. Надо сказать, что более неудачного времени для театральных экспериментов выдумать было нельзя. Это был самый бунташный, самый злосчастный год в России (и, в частности, в Москве) за минувшие полтора столетия. Кровавое воскресенье, убийство московского генерал-губернатора Сергея Александровича, политическая забастовка студентов, всеобщая

политическая стачка, убийство Баумана, разгул терроризма и, наконец, как итог — кровавое декабрьское восстание на Пресне.

Здесь я должен сделать важное отступление. В хорошей книге Юрия Елагина «Темный гений» автор ответственно формулирует мысль, что для искусства не имеют никакого решительного значения политические и социальные катаклизмы — ни войны, ни революции не повлияли на поэзию Блока или Гумилева, так же как на музыку Скрябина, Глазунова и Стравинского. И Мейерхольд, в свою очередь, «забыв все «левые» идеи, что внушали ему пензенские друзья, с головой погрузился в мир творчества» — в мир «эстетически-уточенный, изысканно-элегантный, условный».

Всё это, конечно, не так — ни вообще, ни в частности. Примеры, приводимые автором, легко опровергают этот легковесный тезис. И Блок, и тем более Гумилев, и даже склонные к мистериальным озарениям композиторы — все они остро ощущали происходящее в России и чутко реагировали на него. И Мейерхольд, погружаясь в мир символизма, никоим образом не пребывал в забвении исторической ситуации, растревоженной социальными и революционными реалиями. И то и дело вспоминал о них. В декабре 1905 года он записывает: «Я счастлив Революции. Она опрокинула театр вверх дном. И теперь только можно начать работу над созданием нового алтаря».

14 апреля 1917 года (обратите внимание на дату) он делает в актовом зале Тенишевского училища доклад «Революция и театр». И говорит в нем: «Революцию на улице задавили, но театр продолжает свою революционную роль... Актеры стали консервативны. Актеры забыли репертуар Блока, Сологуба, Маяковского, Ремизова. Кто виной этому? Партер, молчаливый, бесстрастный партер, как место для отдохновения... Довольно партера! Интеллигенцию выгонят туда, где процветают эпигоны Островского. А пьесы тех авторов, которые упоминались выше, будут ставиться для крестьян, солдат, рабочих и той интеллигенции, которая скажет: довольно спать! Тогда театр будет на высоте».

Сегодня, уже зная задним числом о его многократных громогласных заявлениях в поддержку самых крайних революционных течений, вновь и вновь задаюсь проклятым вопросом: насколько серьезно гармонировали эти заявления с его творческим бунтарством — несомненно, искренним и честным? Не было ли тут стихийной, наивной — но опять же искренней и честной — подмены? Глубинного, простодушно-азартного противоречия, в котором он не мог, не хотел признаться самому себе? Он, который столько раз менял свои художественные святыни? Столько раз изменял себе? Мы

помним меткое замечание Вахтангова, что каждая постановка Мейерхольда — это новый театр. В обратном смысле то же самое выразил Немирович в уже упомянутой фразе о человеке, «который каждый день открывает по несколько истин, одна другую толкающих».

Гораздо сдержанней и позитивней была реплика умнейшего искусствоведа Абрама Эфроса: «История театра Мейерхольда есть история вечно изменчивой режиссерской личности, но...» (Это «но» означало: «но не системы».) Какую систему подразумевал Эфрос? Некую новую театральную систему, подобную мхатовской? Или таировской? Или мейнингенской? Или рейнхардовской? Такой поступательной, целеустремленной системы Мейерхольд не имел. Но *системность* реально ощущалась. Его *система* была архиподвижной, архипротиворечивой, архиметафорической, архивызывающей. (Недаром он так часто поминал свои постановки, как некий лабораторный опыт, как результат лабораторной практики...) Незыблемым оставался лишь политический и творческий радикализм.

В своих *изменах* он часто не по делу проявлял свой неистовый темперамент и порой заходил за край. Предполагая открыть первый сезон «Отделения» спектаклем Метерлинка «Смерть Тентажиля», он собирался произнести вступительное слово, которое никак не вязалось с содержанием пьесы (одной из трех миниатюрных драм). В этом «слове», как бы отвечая злобе дня, Мейерхольд приравнял остров, на котором происходит действие, к российской реальности, замок королевы к российским тюрьмам, а героя — Тентажиля — к благородным идеалистам, борцам за свободу, которые «тысячами стонут по российским тюрьмам». Это было, конечно, полной нелепостью, и режиссер, вскорости поняв это, обратился к созданию на сцене иллюзорной, чисто метафорической трактовки действия. Исходной точкой, по словам Мейерхольда, стало богослужение. Спектакль должен был предстать как «нежная мистерия, еле слышная гармония голосов, хор тихих слез, сдавленных рыданий и трепет надежд. Его драма прежде всего проявление и очищение души... Простота, уносящая от земли в мир грез».

(Но и потом, много позже — в Тифлисе, отголоски первого «слова» продолжали звучать в его предисловии к тому же спектаклю.)

Когда труппа молодого театра собралась и была готова приступить к делу, перед ней выступили и Мейерхольд, и Станиславский. Первый сказал несколько общих слов и ничего конкретного. Да, современные формы театрального искусства уже отжили свое. Да, существует новая драма, которая исповедует другие принципы сценического драматизма. Да, Художественный театр отчасти выразил эти принципы, но далеко не до

конца... Станиславский говорил конкретнее — хотя тоже несколько общо и чуть-чуть растерянно.

Он согласился с Мейерхольдом в том, что русский театр нуждается в принципиальном обновлении своих традиционных ресурсов. Он привел слова французского новатора Андре Антуана о том, что к произведениям новой драматической литературы нельзя подходить с прежней меркой, с устарелыми приемами исполнений, как бы ни был велик талант отдельных исполнителей. «Время темпераментов на сцене прошло, — подчеркнул он, — необходимо искать новые пути в искусстве, стремиться конкретизировать новые литературные образы особыми приемами в постановке и исполнении».

Он признал, что Художественный театр, с его натуральностью игры, не есть последнее слово и потому не собирается останавливаться на достигнутых позициях; молодой же театр должен не только продолжать дело родоначальника, но и идти далее. Затем Станиславский обратил внимание на характер переживаемого времени, на то, что в стране пробудились общественные силы и что театр потому не может и не имеет права служить только чистому искусству: он должен отзываться на общественные настроения, разъяснять их публике, быть учителем общества. (Такое признание многого стоит!) Но он зашел дальше. Сказал, что «реализм, быт отжили свой век. Настало время для ирреального на сцене... Нужно изображать не самую жизнь, как она в действительности протекает, но так, как мы ее смутно ощущаем в грезах, в видениях, в моменты возвышенных подъемов». (Здесь в нем явно говорила обида на досадную неудачу с «Маленькими трагедиями» Метерлинка.)

В программе «Отделения» были еще несколько современных пьес и, конечно, все тот же сакраментальный «Снег» Пшибышевского». Его автор, сказочно популярный в России в начале прошлого века — и не только как драматург, — невольно провоцирует меня еще на одно небольшое отступление. Этот малодаровитый (едва ли не бездарный) писатель, вдохновенно имитирующий поверхностный декаданс — выпренную многозначительность, вульгарное нищезанство, грубо затушеванную эротику, расхожий атеизм и прочее тому подобное, — имел бешеный спрос (а лучше сказать, был моден) у тогдашних богоискателей. Как обывателей, так и даровитых интеллектуалов — таких как Ремизов (он одним из первых перевел «Снег»), Бальмонт, Брюсов...

Справедливости ради заметим, что спрос на Пшибышевского был «узаконен» той же смутной, но активно бродившей энергетикой своего времени — той, которая кружила головы молодой, малоопытной русской

интеллигенции. Той самой, которая породила огромную, хоть и мимолетную популярность Арцибашева, Каменского, Нагродской, Анны Мар, Вербицкой, Юшкевича... Пшибышевский довольно-таки бойко полировал своей экспрессионистски-нервной эстетикой сокровенные проблемы «любви и пола». Чехов и Блок остерегали Мейерхольтда от этого кумира, но тот упрямо продолжал видеть в нем некоего провозвестника нового — *условного* — театра. Явно одно: этот старательный польский имитатор наработал-таки умение создавать в своих произведениях тот подспудный эротизм, трепет темных инстинктов, на который, что греха таить, был падок молодой Мейерхольд.

В программе театра, которую одобрил Станиславский, кроме «Тентажиля» Мейерхольд первоочередно взялся репетировать комедию Гауптмана «Шлюк и Яу» и «Комедию любви» Ибсена. И та и другая были пьесами в стихах. «Шлюк и Яу» — комическая пьеса, сюжет которой был многократно использован мировой литературой. Она растянута, многословна и смешна лишь местами. Однако она зацепила на одной из репетиций режиссерский азарт Станиславского — он предложил перенести время действия в эпоху рококо и даже придумал оригинальную мизансцену для экстравагантно одетых актрис. «Комедия любви», которую Мережковский назвал трагикомедией, на мой взгляд, получилась у драматурга, при всей злободневности (опять проблема «любви и пола»), рассудочно-нравоучительной, устаревшей сразу после ее написания. С пьесой же Метерлинка, которую Мейерхольд считал своим главным козырем, и вовсе случилось непоправимое.

Для репетиций, пока шел ремонт в подходящем месте (на Поварской), Станиславский выбрал уже знакомое Пушкино. Мейерхольд бодро взялся за дело, но представлял это дело несколько смутно. Надо сказать, что смутность навел отчасти сам Метерлинк. Он воплотил в небольшой пьесе сплав двух своих ранних тем: тему неумолимой смерти, трагической обреченности человека и смежную тему Рока (Неизбежности), убийственно связанную с темой Любви. В качестве декораторов Мейерхольд пригласил молодых, но уже известных художников Судейкина и Сапунова, которые практически не имели дела с трехмерным сценическим пространством. Им было удобнее обойтись без традиционного макета, а просто расписать полотна и указать их расположение. Что изображали эти полотна, понять было трудно — важным было удивительное сочетание красок. Их искусству было близко все, что связано с «намеком», «недоговоренностью» — оно исподволь как бы и сотворяло искомый символический смысл. Это было ново. И Мейерхольд активно поддержал это новшество. Сцену со

стороны зала он предполагал закрыть полупрозрачным тюлем, создав тем самым призрачную, ирреальную атмосферу действия.

Другое плодотворное знакомство состоялось тогда же и там же, в Пушкине (точнее, в Мамонтовке). Это было знакомство с молодым композитором Ильей Сацем. «Зернистая» идея, осенившая Мейерхольда — поставить спектакль как «драму на музыке», — пришлась композитору по душе, и он талантливо осуществил ее партитуру. С помощью оркестра и хора (без музыки) Сац предполагал имитировать звучание стихий — вой ветра, шум морских волн, гул голосов — и поддержать музыкой все нюансы внутреннего состояния героев.

Как пишет Волков, «работая над Метерлинком, он (Мейерхольд. — М. К.) пришел к мысли, что слова текста нужно произносить холодно, с ясной чеканкой, без «тремоло», звук голоса должен иметь опору. Затем, от актера требовалась передача трагизма без скороговорки, величаво, твердо, с улыбкой на лице... Но особенное внимание он уделял пластической стороне. Его обоснование характера пластических движений держалось на убеждении, что истина людских взаимоотношений определяется не словами, а жестами, позами, взглядами и молчанием». Именно пластика — пантомима! — наглядно рисует глубину состояния героев. Мир жестов, движений всегда был ближе Мейерхольду, чем мир слов. Природа воздействия будущего спектакля видится ему как «мудрое созерцание Неизбежного». Жанр будущего спектакля он определяет словами «нежная мистерия, еле слышная гармония голосов, хор тихих слез, сдавленных рыданий и трепет надежд».

Во всех этих символистских красивостях ощущается влияние идей Брюсова. Однако их крайней неопределенностью Мейерхольд сбивал с толку актеров. Заставлял их быть чем-то вроде кукол, марионеток — покорных исполнителей своих умозрительных задач. Его формулировки были высокопарны и расплывчаты. Он предлагал зрителям драму, которая «должна уловить основной трагизм, заключенный в самом трагизме существования... Речь идет о том, чтобы заставить нас следить за шаткими и мучительными шагами человеческого существа, приближающегося или удаляющегося от истины, красоты или Бога».

Станиславский был в отпуске, но Мейерхольд подробнее сообщал ему о репетициях трех пьес, одной из которых была «Смерть Тентажиля». Когда руководитель МХТ вернулся в Москву, он, естественно, пожелал увидеть сделанное. Он пожаловал в Мамонтовку, и пожаловал не один. Вместе с ним приехала целая влиятельная компания: несколько ведущих актеров Художественного, Немирович, Максим Горький с Андреевой (она,

как уже говорилось, ушла из театра, но осталась близка к нему). Вдобавок вместе со всеми приехал Савва Мамонтов, богатейший меценат, чье имение Абрамцево стало центром художественной жизни России. Труппа Мейерхольда обомлела от такого наплыва знатных гостей, но сам режиссер, хотя тоже изрядно трусил, держался бодро и независимо.

Спектакль, идущий пока с неполноценными декорациями, с музыкой без оркестра и хора (был лишь один рояль), произвел фурор. «Красиво, ново, сенсационно» — так оценил «Смерть Тентажиля» Станиславский в письме жене.

Мейерхольду бурно аплодировали. Он и актеры, окрыленные успехом, провожали всех на вокзал. Горький растроганно благодарил всех участников, отдельно хвалил актрису Шиловскую, игравшую Игрёну. Лишь один Немирович хмуро помалкивал... В середине октября предполагалось открытие «Театра-студии» на Поварской.

Открытие состоялось, но принесло неожиданный результат. Событие совершилось в самой неподходящей исторической обстановке — в октябре первая русская революция достигла пика, всеобщая стачка заставила царя издать манифест «об усовершенствовании государственного порядка». За этим последовали новые беспорядки и черносотенные погромы, охватившие среди прочих городов Москву. Театральный сезон был сорван. Но не это стало сюрпризом для Мейерхольда и его студии — на самом показе произошел скандал. Лиловый полумрак, окутавший сцену, вызвал громкий крик Станиславского: «Свет! Полный свет!» На возражения Сапунова он ответил еще громче, требуя включить в зале свет. Мейерхольд смолчал, а полный свет выявил непривлекательную картину, где грубо исказились или вовсе пропали многие режиссерские нюансы: позы, барельефные композиции, светотени и прочее. Станиславский поднялся и пошел к выходу, вслед за ним ушел и Немирович. Мейерхольд велел заканчивать репетицию. Это был не только конец репетиции — это был конец студии.

Лично я до сих пор гадаю о происшедшем. Куда подевался фурор? Куда делось «красиво, ново, сенсационно»? Неужто так велика была разница между первым показом и вторым? Что, собственно, вдруг потерялось? Никто из биографов не мог внятно объяснить этой метаморфозы. Один из главных экспертов Брюсов написал: «В театре-студии во многих отношениях сделаны были попытки порвать с реализмом современной сцены и смело принять условность как принцип театрального искусства. В движениях было больше пластики, чем подражания действительности, иные группы казались полнейскими фресками,

воспроизведенными в живой картине. Декорации нисколько не считались с условиями реальности, комнаты были без потолка, колонны замка обвиты какими-то лианами и т. д. Диалог все время звучал на фоне музыки, вовлекающей души слушателей в мир метерлинковской драмы. Но, с другой стороны, властно давала себя знать привычка к традициям сцены, многолетняя выучка Художественного театра. Артисты, изучившие условные жесты, в интонациях по-прежнему стремились к правдивости разговора, старались голосом передать страсть и волнение, как они выражаются в жизни. Там, где кончалась выучка режиссера, начиналась обыкновенная актерская игра и тотчас было видно, что играют плохие актеры без истинной школы и без всякого темперамента». Этот жесткий и по-своему справедливый приговор представляется не совсем точным. В нем не сказано внятно о «реальной выучке режиссера», не способного посчитаться ни с дилетантскими усилиями малоопытных, хотя и очень даровитых художников, ни с малой опытностью столь же даровитых актеров.

Брюсову вторил Станиславский: «Талантливый режиссер (то есть Мейерхольд. — М. К.) пытался закрыть собою артистов, которые в его руках являлись простой глиной для лепки красивых групп, мизансцен, с помощью которых он осуществлял свои интересные идеи. Но при отсутствии артистической техники у актеров он смог только демонстрировать свои идеи, принципы, искания, осуществлять же их было нечем, не с кем, и потому интересные замыслы студии превратились в отвлеченную теорию, в научную формулу».

Туманнее отреагировал Немирович, заметив, что метерлинковские пьесы «требуют воздушности, а не громоздкой реальности». (Под «громоздкой реальностью» он явно подразумевал весь броский антураж спектакля.) Возьму на себя смелость осторожно поддержать мнение Немировича и сказать, что Мейерхольд создавал интуитивно не столько символистский театр, сколько... сюрреалистический. Во всяком случае, характер искаженности всех реалий вызывал именно к этому эффекту.

Приговор знатоков был категоричным: без вины виноватыми оказались артисты. Но как это сочетается с недавней овацией Мейерхольду? С похвалой Станиславского? С растроганными благодарностями Горького всем артистам и особенно Эмилии Шиловской? Противоречие — вернее, разноречие — между декоративной атмосферой и конкретикой актерского воплощения уловили практически все «эксперты». Но концы с концами сходятся как-то неуклюже. Так ли уж были плохи актеры? Сам Мейерхольд привык уже за глаза ругать их на чем свет стоит, но, честно говоря, мне не

верится, что выученики Художественного театра не могли справиться со стоящей перед ними задачей — все, кого он отобрал в свою труппу, доказали свои способности более чем наглядно.

В этом месте кажется нелишним дать слово и самим обиженным актерам. Одна из ведущих актрис Мейерхольда — Валентина Веригина оставила в своих воспоминаниях меткий отзыв о той драматичной ситуации: «Музыка, сама по себе талантливая и подходящая к пьесе Метерлинка, все же мешала актерам. Такую музыку нельзя было делать фоном действия. Еще хуже обстояло дело с декорациями: они не помогали выявлению пластического образа, а, наоборот, губили его. Пока пьеса репетировалась на фоне простого холста, она производила сильное впечатление, потому что рисунок жестов ярко очерчивался, а когда актеры оказались на фоне декораций, где было пространство и воздух, спектакль проиграл. Тут сыграла печальную роль неопытность молодых художников. Судейкин не учел освещения. В его чудесном зелено-голубом тоне, при освещении менявшем цвета, тонули и расплывались фигуры действующих лиц, волосы и лица принимали неожиданные оттенки. Константин Сергеевич был чрезвычайно огорчен этой метаморфозой».

Мы уже знаем степень его огорчения: студия была закрыта.

А что же Мейерхольд? Как он сам реагировал на этот афронт? Довольно бодро. То есть поначалу он, разумеется, пережил определенный шок, но несколько позже написал жене не просто успокоительные, а чуть ли не ликующие строки (и снова, откровенно говоря, не без ходульности): «В этом году в моей душе зародилось что-то новое, что распустит ветви и даст плоды, они созреют, и жизнь моя должна расцвести пышно, прекрасно». Что же касается объяснений неудачи с театром, то он повторяет вслед за авторитетами: виной всему система актерской игры, взращенная опытом МХТ. Повторим и мы — вслед за известным персонажем Грибоедова: «Ну, если все, так верить поневоле».

ВЕСТЬ О НОВОЙ ЗЕМЛЕ

*И в зеленой ласкающей мгле
Слышу волн круговое движенье
И больших кораблей приближенье,
Будто вести о новой земле.*

Александр Блок

Оставшись без театра и без труппы, Мейерхольд вознамерился организовать новый театр. К Новому году он поехал в Петербург, куда его активно зазывал старый знакомец — сверхдеятельный Георгий Чулков, выступающий чуть ли не во всех поэтических и прозаических ипостасях. Незадолго до революции он выпустил брошюру «Факелы», в которой изложил «манифест мистического анархизма». Начинался манифест словами: «Стоустый вопль: так жить нельзя!» Именно он, Чулков, подбил Мейерхольда, а заодно уже знаменитого Сергея Дягилева и Бориса Пронина, молодого актера и режиссера, недавнего верного паладина Станиславского, который как бы «передал» его Мейерхольду, на создание театра. Название долго искать не пришлось — «Факелы».

Судя по дневнику, Мейерхольд не вполне разделял бунтарскую «мистико-анархическую» одержимость Чулкова. Он мечтал как-то соединить ее с тем идейно-символическим спектаклем-богослужением, который не удалось осуществить в Театре-студии на Поварской. Конкретно он собирался еще раз попытаться поставить «Смерть Тентажиля». Но скоро выяснилось, что все титанические усилия Дягилева и Пронина (последний дал уже объявления в газеты) пропали даром. Никто из меценатов не пожелал связываться с таким сомнительным предприятием.

Что оставалось делать? Пришлось призвать ветеранов его преданного «Товарищества», а к ним присоединить новобранцев — тех, что разделили его провал на Поварской. Жаль, что из этого призыва выбыл едва ли не лучший актер труппы Илларион Певцов, уехавший играть в провинцию. Но остался преемник Певцова Михаил Нароков, знаменитый на сцене и на экране (в будущем корифей Малого театра, озвучивший попутно много известнейших мультфильмов своего времени), остались многоопытные Аркадий Зонов, Юрий Ракитин, Николай Костромской, остались Ольга Нарбекова, Наталья Будкевич (соученица Мейерхольда и Кати Мунт в

Филармонической студии, первая Гедда Габлер у Мейерхольда) и, конечно, Катя — Екатерина Мунт. Новый набор был не менее перспективным — перечислю тех, о ком хорошо знаю и понаслышке, и конкретно: Валентина Веригина, ставшая одной из самых главных и верных актрис Мейерхольда (в будущем автор замечательных, неоднократно цитируемых мною «Воспоминаний»), Ольга Преображенская, даровитейшая актриса (ставшая через пятнадцать лет кинорежиссером — первой из советских женщин), красавица Наталья Волохова — будущая «Снежная маска» Блока (его страстная, долгая, но, увы, неразделенная любовь), талантливые Михаил Бецкой и Владимир Подгорный, уже известный нам Борис Пронин, актер, режиссер и деловито-активный соучастник многих театральных начинаний Мейерхольда. Отдельно добавлю к этому списку молодого человека с экзотическим именем — барона Рудольфа Унгерна фон Штернберга, родственника печально известного монгольского диктатора. Бывший поручик, влюбившийся в театр, он оказался отличным актером, незаменимым помощником режиссера, вездесущим и везденужным.

На этот раз Мейерхольд не привез с собой семью — бытовая атмосфера в скитаниях была суровой, а у Ольги Михайловны было уже три дочери (последняя, Ирина, родилась в апреле того же 1905 года). В Тифлисе он готовился представить свой, уже обдуманый и отчасти опробованный репертуар, в котором готовился выступить в двух привычных ипостасях — актера и режиссера. Это были Ибсен — «Привидения», «Нора», «Дикая утка», «Комедия любви», — «Графиня Юлия» Стриндберга, «Ганнеле» Гауптмана, «Дети солнца» Горького, «Снег» Пшибышевского, «Евреи» Чирикова и еще несколько дешевых пьес, рассчитанных на самый плебейский вкус. Была еще и злополучная «Смерть Тентажиля» — Мейерхольду во что бы то ни стало хотелось убедить всех в своем символистском видении этой неподатливой пьесы.

Перед показом в Тифлисе он еще раз он обратился с вступительным словом к публике, предупреждая, что ей предстоит увидеть «новый театр», и выражая надежду на ее чуткость и понимание. Похоже, новый вариант спектакля был гораздо внятнее предыдущего. Зримую отрешенность от реальности создавала картинность сцены. Суконная рама темно-зеленого цвета была затянута зеленоватым тюлем (Мейерхольд явно питал слабость к этой материи). На сей раз партитура Саца исполнялась на фисгармонии — что не мешало, не глушило актеров. Костюмы были цветные. Но главное, упростились задачи для исполнителей — интонации, движения стали заземленней. И всю постановку, по рассказу самого Мейерхольда (в письме жене), «пришлось выдержать не в стиле примитива, а в тонах

бёклиновских картин. Бёклин вышел настолько определенным, что его заметили решительно все. Это было для меня не идеально, но ценно, что целно... После пятого акта начались грандиозные овации». Арнольд Бёклин был «придуман» очень кстати. Вся тогдашняя интеллигенция — провинциальная не меньше столичной — сходила с ума от картин этого немецкого символиста, раннего предшественника сюрреализма.

Тифлиссские гастроли проходили, как обычно, с переменным успехом. Что-то встречалось сдержанно, что-то на «ура». Трижды прошли при полном аншлаге «Евреи» Юшкевича, пока спектакль не запретила цензура. На удивление, та же цензура не запретила многострадальную «Ганнеле», которая тоже была восторженно встречена залом. Но, увы, не меньшие восторги подчас вызывали совершенно несообразные постановки, введенные в репертуар на потребу самой что ни на есть невзыскательной публики.

Мейерхольд терзался провинцией. Клял свою мучительную работу. «По-черному» бранил артистов — но только в письмах жене. Горько сетовал то на одно, то на другое. Изредка отдавал дань веселым посиделкам в кругу тех же артистов (правда, избранных). Строил планы. И вдруг...

И вдруг письмо. От самой Веры Федоровны Комиссаржевской. В сущности, это было уже второе письмо — год назад она предложила ему ангажемент как режиссеру в своем театре. Он ответил ей уклончивым отказом. Теперь она предлагала ему занять место главного режиссера — и он согласился. Правда, согласие было сдержанным. Он писал жене: «Я с тобой согласен совершенно, что театр этот не то, не то, и что мне придется тратить много сил, волноваться, и результатов все-таки достичь нельзя. Все это так, но повторяю, поступаю туда только ради того, чтобы докончить начатое в Питере, чтобы то, что сделано уже, не пропало даром. Я говорю о «факельном» движении, о Дягилеве и т. д.

Вижу, что пробуду у Комиссаржевской до поста, и только. Не могу же я отказаться от возможности жить в Петербурге и закончить начатое и предпочесть провинцию, которая неподвижна?»

Мейерхольд прекрасно сознавал, что авторитет хозяйки театра — самой лучшей, самой знаменитой в те годы российской актрисы — будет неизбежно довлеть над ним. Что только ей — в первую очередь! — будут дозволены главные женские роли в его работах. Однако он согласился — тем более что при встрече Вера Федоровна согласилась на все условия режиссера. Ей хотелось с помощью Мейерхольда создать новый театр, но уже не тот, о котором когда-то (совсем недавно) мечтали Станиславский с Немировичем. Это был театр, чуждый натурализму, широко открытый

символизму, горней мечте, тайным предчувствиям и озарениям, где бы не было места обывательной лирике и низкопробным житейским драмам.

В конце марта 1906 года, поскольку Драматический театр Комиссаржевской, расположенный на Офицерской улице, временно был на ремонте, Мейерхольд, завершив вторым представлением «Смерти Тентажиля» свои тифлиссские гастроли, приготовился к новым гастрольным вояжам. В апреле в Екатеринославе он встретился с Верой Федоровной, бывшей там на гастролях. Ее брат Федор Комиссаржевский, также небезызвестный театральный деятель, впоследствии вспоминал, что встреча с Мейерхольдом обрадовала Комиссаржевскую, которая «как будто в его проектах нашла себя». Верно оценил ее характер Юрий Елагин: она была великой актрисой и великой идеалисткой. Это было абсолютно естественное, абсолютно органическое и гармоническое сочетание. Оно таило в себе восторг, нетерпение и неизбежно-скорое разочарование.

В Театре им. В. Ф. Комиссаржевской восхищала сама Вера Федоровна, а ее партнеры — увы — были далеко не столь значительны, как и другие актеры казенной сцены (разве что кроме Казимира Бравича и еще двух-трех имен). Режиссура была случайной, архаичной и качества весьма невысокого. «Такие пьесы, как «Строитель Сольнес», «Росмерсхольм» или «Привидения», — констатировал Федор Комиссаржевский, — втискивались в совершенно неподходящую для них обстановку, и не было найдено для них ни стиля, ни ритма, ни тона». «То, что сказано тут об Ибсене, — справедливо замечает Константин Рудницкий, — относилось и к Чехову, и к Островскому, и к Горькому: режиссура неизменно оставалась позади автора и первой актрисы».

Она была уже заранее наслышана о Мейерхольде. О нем восторженно отзывался Горький — очевидец спектакля на Поварской. О нем вдохновенно говорили в салонах верные поклонники режиссера Вячеслав Иванов, Михаил Кузмин, Алексей Ремизов и особенно «мистический анархист» Георгий Чулков. О нем писал многоумный Валерий Брюсов... Оставалось ждать премьеры.

...Гастроли в провинции проходили дежурно, и лишь в Полтаве режиссер как-то резко активизировался, будто хотел накануне выхода на петербургскую сцену привести себя в боевую форму. Он прибегнул к ряду смелых приемов, способных придать сценическому импрессионизму (для него это верный путь к символизму) добавочную энергетику. Забавно, что порой эти приемы буквально лежали под ногами. Когда пришедшие в полтавский театр артисты увидели между зрительным залом и сценой огромную оркестровую яму, они растерялись. Особенно актрисы — они,

естественно, испугались, как будут звучать их голоса. Мейерхольд улыбнулся, тут же вызвал художника (это был Константин Костин) и приказал закрыть яму деревянным настилом, превратив ее таким образом в огромный просцениум.

Подмостки полтавского театра оказались удобными для реализации идеи просцениума. Актеры играли как бы в зрительном зале, и зрители психологически становились как бы участниками спектакля. Вдобавок труппа часто играла без традиционных декораций (некоторые сцены шли в простых «сукнах»), а иногда и без занавеса.

Вполне вероятно, что как раз в это время Мейерхольд находился под влиянием книги немецкого культуролога и режиссера Георга Фукса, который был ярким противником всех вариаций традиционной театральной формы — всякого бутафорского житейского реквизита, малейшей социальной идеологии, малейшего нравоучительства. Он отвергал привычное сценическое устройство, отдаленный зал, громоздкие декорации. «Режиссер, по его мнению, не должен стремиться к иллюзии перспективной глубины, но должен заполнять пространство движущимися фигурами, *наподобие рельефов* (выделено мной. — М. К.)». В поисках этих «рельефов» Фукс обращает внимание на античные рельефы, на ранние равеннские мозаики, на классиков раннего Возрождения, на старых мастеров готического периода. Он был поклонником импрессионизма и считал (несколько заходя за край), что именно художник (живописец), а отнюдь не режиссер изначально сотворяет на сцене должную атмосферу. И только пластикой — в первую очередь ею! — актеры должны эту атмосферу выражать. Писал: «Не забывают, что искусство сцены исходит от танца... И не одни только танцы, но и все другие разновидности физического спорта двигают вперед наши познания не только у любителя, но и у актера. Особенно это должно быть сказано об искусстве акробатическом. Шуты шекспировских драм вовсе не были теми скучными философствующими клоунами, какими они стали под тираническим жезлом литературы. Это родные братья современного «эксцентрика», с присоединением огромной дозы акробатического элемента... как у народов древности, как у японцев». Эти слова, глубоко запавшие в душу нашего героя, многократно отражаются в его творчестве — и неприметно, и прямолинейно.

Идеи Фукса произвели на Мейерхольда сильное впечатление. Если раньше он добивался настроения путем притушенного или вовсе погашенного света («Снег»), или чисто живописными средствами («Смерть Тентажиля», «Шлюк и Яу», «Комедия любви»), то теперь его внимание

было обращено к вопросам композиции, пластики, танцевального ритма. «Привидения» Генрика Ибсена, ставившиеся Мейерхольдом не в первый раз, выглядели в Полтаве неожиданно. Декорацией служил колонный зал, на просцениуме стоял рояль, «сидя за которым Мейерхольд — Освальд вел последнюю сцену». В этой постановке режиссер резко усилил цветовые контрасты: к примеру, Освальд был одет во все черное, а Регина щеголяла в ярко-красном платье. Эти кричащие контрасты — «звучавшие», скажем прямо, несколько упрощенным, лобовым решением драматичной ситуации — были данью тому наивному символизму, который Мейерхольд тогда исповедовал.

Интереснее, как можно судить по описанию Волкова, были подходы в постановках «Чудо святого Антония» Мориса Метерлинка (из-за цензуры пьеса шла под названием «Сумасшедший») и «Крик жизни» Артура Шницлера, где были использованы гротескные приемы. В первом спектакле была подчеркнута гротескная марионеточность «неживых людей» — это явствовало из мизансцен, из поз и движений актеров. И хотя актеры несколько отставали, сбиваясь на старые приемы игры — на водевильность, на шаржированную прямолинейность вместо гротескной двойственности, — Мейерхольду удалось оттенить живость главных персонажей (святого Антония и Виржини) контрастом с «окаменелыми» выступлениями мертвых очертаний других действующих лиц.

Постановочный план «Крика жизни» Шницлера сам Мейерхольд позднее комментировал так: «В инсценировке этой пьесы был сделан опыт дать преувеличенные масштабы сценической обстановки. Громадный диван, тянувшийся (параллельно рампе) через всю сцену, должен был своей давящей формой изобразить *interieur*, в котором всякий вошедший мог показаться как бы стиснутым и уничтоженным чрезмерной властью вещей». В «Крике жизни», так же как в «Чуде святого Антония», действие строилось на ритмическом контрапункте запланированных контрастов исполнения. Опыт эпически-холодного рассказа со сцены, почти бесстрастного, без подчеркивания в нем отдельных деталей для усиления соседних с ним страстных сцен. Самое интересное для меня в этих спектаклях, ощущаемых мною лишь по рассказам (то есть очень и очень приблизительно), — это наличие в них — едва ли не главенство — такого сильного допинга, как гротеск.

В недалеком будущем, в статье «Балаган», Мейерхольд напишет: «Гротеск представляет собой главным образом нечто уродливо-странное, произведение юмора, связывающего без видимой законности разнороднейшие понятия, потому что он, игнорируя частности и только

играя собственной своеобразностью, присваивает себе всюду только то, что соответствует его жизнерадостности и насмешливому отношению к жизни. Основное в гротеске — это постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал».

Разумеется, Мейерхольд прав — однако не совсем точен, формулируя понятие гротеска как «произведение юмора». Конечно, не только юмора — и он об этом прекрасно знал и писал. О том, что искусство гротеска основано на борьбе содержания и формы. Что гротеск стремится подчинить психологизм внешней, декоративной задаче. Что декоративность позы актеров, резкие жесты, мимика, непривычные телесные движения всегда более выразительны. Спорно (или, опять же, не очень точно) только одно: что «в приемах гротеска таятся элементы танца, и только с помощью танца возможно подчинить гротескные замыслы декоративной задаче». Надо заметить, что к органической реальности человека на сцене, к его психологии, душевным переживаниям — то есть к живой характерности — Мейерхольд иногда (а то и зачастую) бывал равнодушен. На сцене ему был интересен «играющий человек», движения его тела, мимика, пластика; он разрабатывал и непрестанно обновлял технологию лицедейства. И часто убеждал учеников в том, что «дурачество и кривляние необходимы для актера, что самая простая простота должна иметь элемент кривляния», то есть гротеска. Но мы еще не раз вернемся к этой теме.

...Приступить к работе в Театре им. Комиссаржевской на Офицерской улице Мейерхольд должен был в сентябре 1905 года. Однако ремонт театра затягивался, и режиссер, чтобы не терять времени, приступил к репетициям пьес ближайшего репертуара. Первым спектаклем должна была стать пьеса «Трагедия любви» популярного в те годы (и очень посредственного) норвежского драматурга Гуннара Гейберга, поклонника и толкователя Ницше. В главной роли, естественно, предполагалась Комиссаржевская. Но чуть позже, посоветовавшись с художественным советом, куда до прибытия Мейерхольда входили сама Комиссаржевская, управляющий труппой Казимир Бравич, заведующий монтировочной частью и брат актрисы Федор Комиссаржевский и заведующий литературным отделом Петр Ярцев — пьесу Гейберга заменили на «Гедду Габлер» Ибсена. Больше полумесяца репетировали «Вечную сказку» Пшибышевского и «В городе» Семена Юшкевича, а потом и неожиданно разрешенную цензурой мистико-поэтическую притчу Метерлинка «Сестра Беатриса».

Пока труппа репетировала, художники писали декорации. Для «Гедды Габлер» их делал уже известный нам символист Николай Сапунов. Над

бытовой драмой «В городе» работал сугубый реалист Виктор Коленда, над «Вечной сказкой» и «Беатрисой» — столь же сугубые символисты Василий Денисов и Сергей Судейкин. Лев Бакст дописывал свой красочный — с неземными разноцветно-зелеными кущами — символический занавес «Элизиум». А игривый «мирискусник» Константин Сомов уже создал для программ и афиш рисунок, где под черной полумаской, отороченная лентами и розами, змеилась надпись «Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской — Офицерская, 39».

Критик Мария Давыдова в своем обзоре «Художники и декораторы театра В. Ф. Комиссаржевской» спрашивает себя: «Была ли у него (Мейерхольда. — М. К.) четко определившаяся программа нового искусства, нового сценического оформления?» И отвечает: «Осмелимся предположить — подобной программы у мастера не было. Он постигал символические образы скорее интуитивно. В сценической живописи Сапунова и Судейкина возникали образы символистской поэтики, с ее недосказанностью, туманными грезами и призрачной мечтательностью... Все это давало возможность многозначной интерпретации символистской пьесы».

Я также осмелюсь это предположить, хотя не считаю такое «предположение» самоочевидным. И первый блин, то есть спектакль Ибсена, как бы наглядно доказывая это, вышел откровенным комом.

Почти у всех критиков, толкующих о мейерхольдовском символизме и поминающих мастеров кисти, задающих главный сценический антураж в его работах, звучит популярный тогда термин «импрессионизм». Это очень точное определение. Мы не будем касаться истории данного явления — напомним только самое характерное. И прежде всего в живописи, где как бы небрежная, этюдно-эскизная манера письма, чувственная игра ярких и промежуточных тонов, вибрирующие мазки (призванные передавать мимолетные впечатления), нарочитая «недосказанность» — всё это как бы предполагало заведомую отстраненность от суетных житейских проблем ради раскрытия в видимом мире тайной сущности бытия. В России импрессионизм несколько запоздал и не успел широко разлиться и развиться. И все же его адептов было немало — пожалуй, целое поколение художников и поэтов. У одного Константина Коровина можно насчитать с полдюжины талантливых учеников — тут и Павел Кузнецов, и Николай Сапунов, и Сергей Судейкин, и Михаил Ларионов, и Николай Крымов. Не меньший след оставил импрессионизм и в поэзии — он коснулся и Блока, и Белого, и Бальмонта, и Гиппиус, и Кузмина, и Анненского, и Сологуба и многих других.

Разумеется, живописный и поэтический импрессионизм был наиболее родствен символизму, и Мейерхольду, как мы уже знаем, выпало им переболеть. Поэтому и появились в его репертуаре и Блок, и Сологуб, и Леонид Андреев, и Метерлинк, и Артур Шницлер, и Станислав Пшибышевский, и Франк Ведекинд. В театре импрессионистская драма, искони тяготеющая к символизму, часто распадается на ряд интимно-лирических сцен, часто становится одноактной — намеренно странной и поэтичной.

Простодушная попытка Мейерхольда «подправить» Ибсена, втиснув пьесу — и, разумеется, актрису с ее свободным, сильным лирическим даром — в рамки своей импрессионистской трактовки, в живописно-контрастную переключку золотых, зеленых, синих, голубых и белых красок, как и следовало ожидать, кончилась неудачей. Глубина сцены, резко придвинутой к рампе, была ничтожной — бросалось в глаза, что пьеса практически поставлена на плоскости. Фоном для действия служило огромное — во всю заднюю стену — панно: левая часть (с пленэром и дамой), стильно и пестро разукрашенная, являла собой, по мысли режиссера, триумф «золотой осени». Правую сторону составляло столь же огромное прорезное окно, обвитое плющом, — за окном небо. Обстановка комнаты Гедды была явственно фантазийна — здесь доминировали белоснежные меха.

Эффектная декорация и обстановка, придавившие и обескровившие действие, малость и узость сцены, избыточно-живописная изысканность, поверхностный символистский смысл, нарочитая пластика актеров — всё вместе откровенно дисгармонировало с трагедийностью сюжета. Главной актрисе оставалось лишь красиво — барельефно — позировать на этом фоне.

То, что Ибсен был не понят или недопонят — полбеды. Но то, что заменило Ибсена — вся эта красивая мишура, — было крайне невразумительно. Хотя сам Мейерхольд уверял, что страдания его Гедды есть «критика критериев буржуазного строя», это звучало не только голословно, но и наивно — мягко выражаясь. Публика и критика это почувствовали, поняли и дружно отозвались пренебрежительной гримасой. Вера Федоровна не могла сдержать слез...

Верная поклонница Мейерхольда Веригина вспоминала: «Газеты ругались на все лады, издеваясь над Мейерхольдом и «отпевая» Комиссаржевскую... Мейерхольд произнес речь, убеждая Веру Федоровну и труппу «не падать духом и верить в новое искусство, которое все-таки должно победить».

Что на сей раз подразумевалось под «новым искусством», понять трудно. Но это было нечто серьезное: если чуть отстраниться в будущее, то ясней ясного, что Мейерхольд всё упрямее, всё святее верил в свой тотальный режиссерский театр. Правда, после «Гедды Габлер» режиссера немало тревожил вопрос, как согласовать зрительный образ с исполнителями, «как эволюцию живописи декоративной сгармонировать с актерским творчеством». Но этот вопрос надолго повис в воздухе.

Не поправил — и не мог поправить — дела следующий спектакль, бытовая мелодрама Юшкевича «В городе». Отзывы критики на него были вяло-сумрачными. Иначе получилось с третьим спектаклем, «Сестрой Беатрисой» Метерлинка. В трех коротких актах этого миракля, который сам драматург окрестил «чудом в трех действиях», рассказано о том, как ушла в мир из монастыря сестра Беатриса, увлеченная любовью к принцу Белидору, и как замещала ее больше двадцати лет сошедшая с пьедестала Дева Мария. Мадонна приняла образ убежавшей монахини и долгие годы жила в монастыре безгрешной жизнью. В старости Беатриса, преступная и несчастная, вернулась в монастырь и умерла там на руках монахинь, так и не узнав, что в ее образе жила — и прославилась как святая — сама Богоматерь.

Александра Бруштейн, известная писательница, живя и учась в Петербурге, не пропускала почти ни одной премьеры в ее любимом Театре им. В. Ф. Комиссаржевской. Я процитирую несколько ее впечатлений и толкований — те, что ассоциируются с толкованиями других авторитетов:

«Роль Беатрисы несет в себе для исполнительницы едва преодолимую трудность. В каждом из трех действий актриса должна играть другой жанр и другой образ, несхожие с жанром и образами остальных действий. В первом действии — идиллия, и Беатриса предстает совсем юной, почти девочкой. Во втором действии — сказка, и вместо Беатрисы на сцене действует сказочное существо, принявшее образ убежавшей Беатрисы. И наконец в третьем действии — трагедия: Беатриса — старая, умирающая блудница, истерзанная жизнью. Для перевоплощения мало простора и материала, так как действия очень коротки (весь спектакль длился часа полтора), каждое действие состоит из одного монолога самой Беатрисы и одной-двух сцен ее с другими персонажами, причем в иных из этих сцен Беатриса не произносит ни одного слова.

Этот образ Комиссаржевская играла, лишь отталкиваясь от пьесы Метерлинка, но не сливаясь с замыслом автора, не воплощая его. А когда Комиссаржевская — Беатриса произносила слова, бог весть каким путем (?! — М. К.) залетевшие в пьесу Метерлинка, о том, что она, Беатриса,

продавала свое тело, а утратив его красоту, вынуждена была продавать свои руки, о том, как она убила своего ребенка, чтобы задушить его голодный плач, — во всем этом звучал отнюдь не метерлинковский условный иллюзорный мир, а конкретная действительность окружающего капиталистического мира».

Заметим, что интеллигентная и насквозь передовая курсистка Александра Бруштейн не называет заменившую героиню, как положено в пьесе — Девой Марией. Называет «сказочным существом». И что она привычно отвергает «иллюзорный мир» Метерлинка, заменяя его «конкретной действительностью окружающего капиталистического мира». Таково было мнение тогдашней передовой молодежи, и не только ее. «Несмотря на всю невыгоду положения, созданную и автором и режиссером, — писал о том же спектакле марксистский критик Анатолий Луначарский (Образование. 1906. № 12), — г-жа Комиссаржевская вырвалась из всяких пут и схватила за сердца интонацией мятежа и неизбывной скорби. Эти злые нотки, эти бьющиеся в судорогах диссонансы провещали нам все-таки со сцены, что все это басня, что мадонны сходят с пьедесталов только в глухих монастырях вашего воображения, а там, вернее, здесь, среди нас, и огромном мире, свирепствует чудовищный разврат, и тысячи Беатрис предают за кусок хлеба свое счастье, свое тело и детей своих на поправление и растление. И бог не дрогнет в небе, и богоматерь не осенит их святым своим покровом, и надеяться им можно только на собственный мятеж, мятеж эксплуатируемых против эксплуататоров».

Вряд ли стоит удивляться такому страстному хотению приобщить талант Комиссаржевской (в данном случае вопреки и Метерлинку, и Мейерхольду) к злобе дня — к тогдашнему состоянию российского общества. Прежде всего интеллигентского общества — того, что преобладало и в зрительном зале, и среди читателей рецензий. Только что отгремела первая русская революция, и состояние страны оставалось самым беспокойным. По свидетельству Георгия Чулкова, «петербургские театры в январе и в феврале 1906 года переживали тяжелый внутренний и внешний кризис. Революция отразилась непосредственно на отношении публики к театру: общественно-политические события привлекли к себе всеобщее внимание, и театры мало посещались. Что касается кризиса внутреннего, то он характеризовался неуверенностью и расшатанностью постановок, неопределенностью репертуара и слабыми попытками найти выход из рамок старого бытового театра».

Неудивительно, что тем же настроениям отдал дань и Константин Рудницкий — один из лучших биографов Мейерхольда:

«Сложные комплексы чувства виновности перед народом, разобщенности с ним привели к мучительному для очень многих духовному кризису. Кризис этот оставался и в «Сестре Беатрисе»... Пьеса Метерлинка с детской простотой и ясностью связывала воедино мотивы бегства от действительности и бегства к действительности. Образ пьесы был образ того самого перепутья, на котором история оставила русского интеллигента. Стремление героини из монастыря в мир, полный опасностей, жестокий и страшный, но тем и привлекательный, внутренне соответствовало интеллигентскому состоянию раздвоенности. В спектакле отразился страх перед революцией и надежда на очищение в ее огне, надежда на чудо нравственного преображения и возрождения человека».

Но сам Мейерхольд, пребывавший во власти идеи «символистского театра», категорически отвергал подобную трактовку, как и большинство критиков, даже сам Александр Кугель — король тогдашних рецензентов. Не согласились с ней и почти все писавшие о спектакле литераторы — в первую очередь поэты-символисты. Михаил Кузмин отозвался лаконично и восторженно: «Первое представление «Беатрисы». Гулкий большой фурор. Все ожили и приободрились». Однозначно высказался и Блок: «Метерлинк, имеющий успех у публики — что это? Случайное или что-то страшное? Точно эти случайные зрители почувствовали веянье чуда, которым расцвела сцена... Мы узнали высокое волнение... Было чувство великой благодарности за искры чудес, облетевшие зрительный зал». Ему вторил Георгий Чулков: «Лирическое начало определяет сущность этой метерлинковской драмы, этого чуда в трех актах, чуда Сестры Беатрисы. В. Ф. Комиссаржевская разгадала тайну этого чуда... Чем же, однако, покоряет и пленяет постановка «Сестры Беатрисы»? Она пленяет и увлекает прежде всего своим ритмом, ритмом пластики и ритмом диалога... Символ без ритма — все равно что человек без сердца. Торжество музыкального начала в диалоге и движениях актеров привело к живому утверждению той мечты о чуде, которая лежит в глубине пьесы».

Поэтично (хоть и не в стихах) выразил свое впечатление молодой Максимилиан Волошин: «Я действительно в первый раз за много лет видел в театре настоящий сон. И мне все понравилось в этом сне: и эта готическая стена, в которой зеленый и лиловатый камень смешан с сероватыми тонами гобеленов и которая немножко блестит бледноватым серебром и стареньким золотом... Мне совсем не хотелось вспоминать, что небесной Беатрисой была В. Ф. Комиссаржевская, что игуменья, которая мне дала так реально почувствовать *кватроченто*, была Н. Н. Волохова, что группы плачущих и ликующих сестер были сделаны В. Э.

Мейерхольдом, который проводит сейчас идею нового театрального искусства».

Живописность и фресковая статичность поз, линий, фигур, движений действительно была тщательно продумана режиссером. Легко узнавались картины, ставшие вдохновителями мизансцен: далеко не все они относились к кватроченто (XV век), была и поздняя готика: Мемлинг, Джотто, Пизанелло, Венециано... К слову сказать, барельефные, горельефные, а затем и скульптурные экспозиции не были театральным открытием Мейерхольда — ими пользовались и раньше, но редко и мимоходом. Мейерхольд же сделал это одним из любимых и главных своих приемов. Это был так называемый условный прием — один из характерных признаков символистского театра.

Вольно перескажу несколько фрагментов спектакля, описанных критиком Петром Ярцевым: «*Сестры* составляли одну группу — ритмично и одновременно они произносили свои реплики... В сцене экстаза *Сестры* — строго одна за другой — сплетались и расплетались на плитах часовни... С момента, когда хор за сценой и звон колоколов замирали, *Сестры* — все на одной линии — опускались на колени и поворачивали головы к часовне. С порога часовни спускалась Мадонна — в монашеском одеянии и с золотым кувшином в руках. Одновременно — на той же линии, но с другой стороны — появлялись три странника: юноши, с длинными тонкими посохами, в коричневых одеждах (с «врубельскими» лицами) и опускались на колени... Поднимая руки над головой, Мадонна медленно, под аккорды органа, проходила по сцене, и при ее приближении *Сестры* склоняли головы... Группа нищих очень тесно — передний план на коленях — клонилась к Мадонне с плоско вытянутыми руками... Когда Мадонна, опустив корзину, поворачивалась к ним и, поднимая благословляющие руки, открывала под плащом Беатрисы одежды Мадонны — нищие делали примитивный жест наивного изумления: открывали ладони приподнятых рук... В третьем акте группы *Сестер*, окруживших умирающую Беатрису, напоминали мотивы «снятия со креста» в живописи примитивистов».

Александра Бруштейн резко отвергла все эти приемы: Мейерхольд, по ее мнению, «делал все, чтобы усилить реакционный замысел пьесы эстетизмом сменяющих одна другую живых картин, скопированных с полотен старинных мастеров живописи. Режиссер сгладил драматическое напряжение и подчеркнул торжественно примиряющее звучание пьесы. Все это оказалось тщетным. Талант Комиссаржевской в могучем рывке смел на своем пути всю режиссерскую «красивость».

(Думается, что эффект спектакля — что описан выше — был заведомо

обеспечен встречной реакцией публики. Тем самым восторженным настроением, с которым радикально-передовые студенты и курсистки семидесятых годов встречали бурными аплодисментами нехитрую лирическую песенку «Выпусти птичку на волю».)

Это, судя по всему, был великий спектакль. И очень злободневный — но отнюдь не в том смысле, который мнился радикально-передовой части общества. Мейерхольд вместе с Комиссаржевской создали истинно символистский спектакль. Не театр, а именно спектакль — чудодейственный во всех смыслах и неповторимый. Хотя этим успешным спектаклем он, конечно же, рассчитывал приблизить создание своего театра.

Успех спектакля Мейерхольд грамотно оценил как успех, добытый изучением иконографических реалий и средневековых текстов. Черты примитивизма в приемах данной инсценировки естественно вытекали из необходимости слить ее со стилизованным текстом. Уже упоминавшийся Кугель, одинаково не приемлющий и Станиславского, и Мейерхольда, высказался в том духе, что «реставрация старинной религиозной живописи и самая мысль постановки этой пьесы Метерлинка в виде живых картин — очень удачна... Неподвижная группа еле шевелящих губами людей надолго врезывалась в память. «Стилизация» обнаружила здесь внутренний смысл пьесы, ее ритм — и поэтический, и социальный — гораздо сильнее, чем это мог бы сделать метод реальной постановки».

Стилизация имела для Мейерхольда особое значение. Она была связана с его мистицизмом. Среди его недавних («факельных») записей о будущем театре интересна запись, в которой он пытается обосновать свое увлечение мистицизмом, причем мистицизмом особого рода — антирелигиозным и даже в известном смысле «революционным». Эстетическим мистицизмом, какой исповедовали тогда многие символисты. По мысли Мейерхольда, этот мистицизм должен был подорвать основы официальной религии — уведя зрителя из церкви в театр.

«Что для меня ценно в мистицизме? — размышляет он. — Это последний приют беглецов, не желающих склоняться перед временным могуществом церкви, но не думающих отказаться от свободной веры в неземной мир (потустороннее). Мистицизм еще раз докажет людям, что разрешение религиозного вопроса может совершиться в театре, и каким бы мрачным колоритом ни было окрашено произведение, мистицизм скрывает в себе неутомимый призыв к жизни... Здесь должно произойти религиозное просветление, очищение. И здесь же мятежная душа человека найдет себе путь к борьбе».

Вряд ли тут имелся в виду социально-политический бунт — противление злу насилием. Мейерхольд видел в мистицизме призыв к духовному бунту. И это зафиксировано в другой записи: «Театр «Факелы» не должен стать под какой-то стеклянный колпак, а, напротив, он должен быть понятным всем, и не только понятным, а нужным всем. И это, может быть, благодаря его сакральности (Священности) с одной стороны, и его бунту — с другой».

Психологическому переживанию исполнителя режиссер противопоставил художественно организованные мизансцены, где стилизованно-пластические группы актеров, мелодическое звучание их голосов, ритмичность движений сливались с живописным фоном и музыкой. Художник-декоратор становился теперь главным исполнителем постановочных замыслов Мейерхольда. Мастеру нужна была на сцене выразительность настоящей живописи. Он освободил декораторов от кропотливой и тщательной работы с макетом и ориентировал их на решение спектакля в чисто живописном плане. В декорациях Сапунова, Судейкина, Денисова, Анисфельда не было ни временной, ни сюжетной конкретики. Это были как бы воплощенные в красках туманные грезы и поэтические видения символистской драмы. Узкая сцена, картинные движения и позы актеров создавали впечатление о призрачном зачарованном мире с его безмолвием и печалью, с затаенными мечтами и хрупкими надеждами его обитателей. В постановках Мейерхольда форма не менее, чем содержание, приобретала поэтическое, символическое значение. Но во всем этом раскладе было еще одно важное звено — Комиссаржевская. Ее значимость, как мне представляется, режиссер не слишком учитывал. А она была солисткой в его спектакле (хотя так и не сделала солисткой в его театре) и более всех других отвечала и за сакральность, и за невольный — душевный, духовный — бунт. То есть за само воплощение тогдашней мечты Мейерхольда — за сбывшееся в тот момент Чудо. Это-то и уловили поэты и сам суровейший Кугель.

Критика при всех ее хвалах — как и сам Мейерхольд — не вполне оценила высокую этапность этой работы. Сказано: за шагом не замечаешь поворотов. Я же полагаю, что именно здесь случился первый судьбоносный поворот к становлению режиссерского театра. Раньше это были полустихийные попытки, теперь осознанный прорыв — режиссура обрела ту весомую решимость и самостоятельность, какой не обладала еще никогда.

СПЕКТАКЛЬ ПРОДОЛЖАЕТСЯ

*Я влюблен в мою игру.
Я, играя, сам сгораю
И безумно умираю
И умру, совсем умру...*

Федор Сологуб

После «Сестры Беатрисы» Театр им. В. Ф. Комиссаржевской взял долгую паузу. Два спектакля, которые на скорую руку поставил Мейерхольд и в которых играла Комиссаржевская — «Вечная сказка» Пшибышевского и «Нора» («Кукольный дом») Ибсена, — имели очень скромный, даже жалкий успех, сильно оскорбивший актрису и ее верных поклонников. И тут появился Блок.

Он был одним из друзей Комиссаржевской и ее театра, а вдобавок стал еще и страстным поклонником Натальи Волоховой — актрисы, которая играла в «Товариществе» Мейерхольда и перешла вместе с ним и частью его группы в петербургский Театр им. В. Ф. Комиссаржевской. Волохова была, безусловно, красивой женщиной и совсем не бездарной актрисой (она играла игуменью в «Сестре Беатрисе»). Она охотно принимала любовные излияния Блока, его стихи, но любить его категорически не хотела — в недавнем прошлом она перенесла расставание с любимым человеком и по-прежнему берегла в душе эту любовь. (Безнравственность, вроде бы характерная для актерской среды, была все-таки не универсальна.) Стихи, посвященные ей, были прекрасны, даже самые мимолетные: «Но для меня неразделимы *С тобою ночь и мгла реки* И застывающие дымы, / И рифм веселых огоньки». (Это о прогулке на Сестрорецкий вокзал — одно из любимых мест поэта.) «Снежная дева» или «Снежная маска» — так обреченно называл ее поэт.

Как драматург Блок вышел из лирики и задачу драматургии видел в том, чтобы запечатлеть «современные сомнения, противоречия, шатание пьяных умов и брожение праздных сил» (статья «О драме», 1907). Драмы Метерлинка с их «ребяческими схемами» он толковал однозначно: их пафос, по его мнению, сводится к тому, чтобы «ничего не знать, не понимать, не бояться, не надеяться ни на что, кроме далекого». Произведения Метерлинка недотягивают до уровня подлинной трагедии,

писал Блок, поскольку «здесь действуют не люди, а только души, почти только вздохи людей». Героями современной драмы не могут быть «безвольные, слабые люди, влекомые маленьким роком, обреченные маленькой смерти, терзающиеся от маленькой любви». Приговор суровый и... торопливый. Можно сказать, поверхностный.

Парадоксально, писал Волошин, но все эти упреки можно отнести и к самому Блоку как драматургу. Волошин называет Чехова и Метерлинка «еретиками современной драматургии», поскольку на место традиционного действия они поставили состояние и настроение. Метерлинк, по его мнению, дал зрителю образцы символистского театра в лучшем значении этого слова.

Некто метко заметил, что театр Александра Блока формировался, питаясь соками символистской драмы и в то же время отторгаясь от нее. Лучший пример тому — пьеса «Балаганчик». Эта маленькая пьеса в стихах была оригинальна для своего времени и не менее оригинальной была постановка ее на сцене. Стихи в ней могут с первого взгляда показаться корявыми, если бы... Если бы в этой корявости не крылась откровенная пародийность. Такова была и нарочитая «корявость» всей пьесы вообще.

В постановке «Балаганчика» в 1907 году Николай Сапунов построил на сцене маленький театрик с маленьким занавесом. Когда занавес поднимался, зрители видели в глубине сцены нечто вроде большого окна. Перед ним стоял стол, покрытый до пола черным сукном, за столом сидели мистики — пять человек, нахохленных, неотличимых друг от друга, все в черных картонных сюртуках. В центре — председатель. Из манжет виднелись кисти рук, из воротничков торчали головы. Они говорили на разные голоса, взволнованно прислушиваясь к *чему-то* — в ожидании *чего-то*. Фоном звучала легковесная, едва ли не шлягерная музыка («музычка») Михаила Кузмина. Сбоку, ближе к суфлерской будке театра, примостился Пьеро, которого играл Мейерхольд.

После реплики третьего мистика: «Наступит событие!» — Пьеро издает патетический вопль: «О, вечный ужас, вечный мрак!», и вскоре следует его горестный монолог о неверной невесте по имени Коломбина. Внезапно в конце монолога из-за занавеса врывается автор пьесы и начинает громко и взалхлеб разоблачать Пьеро, искажающего авторский текст и авторскую фабулу. Дальше начинается полный сумбур — местами драматичный, местами дураческий, местами серьезный, местами скандальный, местами шуточный, местами лирический. Сергей Ауслендер, популярный беллетрист, драматург и критик, вдохновенно писал, как по-новому, как непривычно выглядел этот спектакль — как звучала

томительная музыка Кузмина, как изумляли «ломающиеся строфы Блока», как впечатляли декорации и костюмы Сапунова. «Победно звучит бубенчик Арлекина, мелькают страшные манящие маски и он, белый Пьеро. О, он нисколько не похож на тех знакомых, притворно слащавых, плаксивых Пьеро — весь в острых углах, сдавленным голосом шепчущий слова нездешней печали, он какой-то колючий, пронзающий душу, нежный и вместе с тем дерзкий»...

Мейерхольд еще в Херсоне мечтал создать театр, где «даже в смехе человеческой комедии слышны слезы». Рассказывая историю постаревшего циркового Пьеро — клоуна Ландовского, — он открывал новую тему в своем творчестве. Доволен результатом был и Блок. «Идеальной постановкой маленькой феерии «Балаганчика», — писал он, — я обязан В. Э. Мейерхольду, его труппе, М. А. Кузмину и Н. Н. Сапунову». В день премьеры поэт появился в уборной «маленьких актрис» и преподнес им цветы: Волоховой — белые, Веригиной — красные, Мунт — розовые. Между прочим, в «Балаганчике» Екатерина Михайловна вышла на сцену в первой паре влюбленных вместе с 22-летним Александром Таировым — будущим главным соперником Мейерхольда. Тесен мир!

Властитель театральных дум Александр Кугель выразил свое отношение к «Балаганчику» однозначно: «Блок и иже с ним хотели в символической аллегории потешиться над публикой». Боюсь, что знаменитый критик на этот раз сильно упростил дело, обозвав постановку «рождественско-святочным маскарадом». Да, создатели спектакля лихо рушили театрально-символический мир: окно, в которое бросается Арлекин, нарисовано на бумаге... бумажна вся окружающая предметность... «дева из дальней страны», «бледная подруга» и «тихая избавительница» — картонная невеста... герой третьей пары влюбленных — средневековый рыцарь в картонном шлеме с деревянным мечом. Он, весь в строгих линиях, большой и задумчивый, в картонном шлеме, — чертит перед возлюбленной на полу круг огромным деревянным мечом. Да, «Балаганчик» — драма символистская, сновидческая и... реально-земная.

Не понял, не оценил «Балаганчика» многоопытный Кугель. Отмахнулся брезгливо: «И наконец, после того, как по сцене маленького балаганчика, воздвигнутого на сцене настоящего театра, прошла процессия ряженных кукол-актеров, напоминающих оловянные фигуры и безропотно делавших соответствующие глупости, после всего этого рождественско-святочного маскарада выходит г. Мейерхольд — Пьеро, с длинным носом, который играет на сопелочке, уныло, бездарно и безнадежно. Таков символический смысл «Балаганчика»...

До Кугеля не дошло, что нервная поэтика пьесы, маскарадность, влюбленные пары, нелепые мистики, страдания Пьеро, некий автор, то и дело вызывающий к здравомыслию, — всё это представляло собой доподлинный и явный гротеск. Об этом через шесть лет напишет Мейерхольд в статье «Балаган» — к тому времени идея мистериального (символистского) театра в нем фактически угасла. Докажет, что в лирических драмах Блока ощутим глас трагического гротеска — в духе Гойи, Гофмана, Эдгара По. И еще раз вспомнит крик Арлекина, прыгающего в нарисованное окно, и раненого паяца, кричащего публике, что он истекает клюквенным соком.

Он резко упрекнет некогда любимого учителя и друга Ремизова за то, что отдал в Театр им. В. Ф. Комиссаржевской свою мистерию «Бесовское действие» (притом сразу после разрыва актрисы с ним, Мейерхольдом), — за что и получил по заслугам полный провал. Он вспоминает, что малая часть зрительного зала освистала и его спектакль и «быть может, это-то обстоятельство, то есть то, что публика осмелилась так неистово свистать, лучше всего доказывает, что здесь установилось отношение к представлению как к представлению театрального порядка». (Последние слова, мне кажется, имеют в виду косный, устарелый театральный порядок.)

Оригинальную, но по-своему резонную трактовку спектакля предложил Корней Чуковский (передаю ее в сокращении): ««Балаганчик» — это изящное богохуление, нежное проклятие мировой пустоте... единственное осуществление мистического анархизма. Картонная невеста — это страшно. Клюквенный сок — это страшно. «Даль, видимая в окне, нарисованная на бумаге» — это страшно. И улыбаемся от ужаса, и смеемся над своими улыбками. Это очень сложная, очень утонченная эмоция... Жаль только, что всякая стилизация слишком торжественна, что она исключает улыбку, даже улыбку богохуления, даже улыбку над Невестой из картона и над Автором, привязанным за веревку. Сам г. Мейерхольд с большим тактом играл Пьеро и не сделал ни одного ложного движения, ни одной фальшивой интонации... Публика свистала восторженно».

Мейерхольд часто повторял свой «Балаганчик» и на гастролях, и в другом петербургском театре, тем самым выделяя эту постановку как одну из самых принципиально важных для себя. Впоследствии в предисловии к своей книге «О театре» он писал: «Первый толчок к определению путей моего искусства был, однако, счастливой выдумкой планов к чудесному «Балаганчику» Блока. Это были: использование идеи просцениума как главного места сценической игры и переплетение форм марионеточного

театра с театром живых актеров».

Более того, во многих других последующих спектаклях — в том числе и советского времени — он будет повторять, развивать, уточнять, варьировать приемы, подсказанные опытом «Балаганчика». Это — опыт, в котором легко угадывается его великий исток, *Commedia dell'arte*. Правда, в уже упомянутой статье «Балаган» Мейерхольд ни разу не называет этот исток. Он старательно упирал на то, что «балаган вечен» и... был по-своему прав. Опыт «Балаганчика» еще раз подтвердил перспективность той стези, которую избрал режиссер, его принципиальную — едва ли не историческую — верность режиссерскому театру.

Сразу после премьеры «Балаганчика» был устроен «вечер бумажных дам», описанный в разных мемуарах:

«Почти все дамы (актрисы. — М. К.) были в бумажных костюмах одного фасона... Для мужчин заготовили черные полумаски... Мейерхольд, также замороженный и окруженный масками, был созвучен блоковскому хороводу и, как все мы, жил в серебре блоковских метелей» (Веригина).

«То задумается, потухнет, будто уйдет куда-то далеко от всех нас, от музыки, звенящей в гостиной, от веселого щебетания актрис, от дружеских слов. Тонкое лицо станет еще острее, как-то посереет, станет совсем неживым, будто неведомая тоска и грезы владеют душой, а потом встрепенется, вспыхнет, уже смеется, молодой и задорный. Взобрался по складной лестнице к самому потолку и пластом грохнулся на пол. Даже актрисы испугались, а оказался просто ловкий трюк... И среди маскарадного бала Мейерхольду удивительным образом удавалось оставаться самим собой, демонстрируя при сем технику будущей биомеханики» (Ауслендер).

Это все так, но было и другое: «Многие отмечали его подозрительность, временами казавшуюся маниакальной... Он постоянно видел вокруг себя готовящиеся подвохи, заговоры, предательство, интриги, преувеличивал сплоченность и организованность своих действительных врагов, выдумывал мнимых врагов и парировал в своем воображении их им же самим сочиненные козни. Часто чувствуя, что он рискует показаться смешным в этой своей странности, он, как умный человек, шел навстречу шутке: сам себя начинал высмеивать, пародировать, превращая это в игру, в розыгрыш, преувеличивал до гротеска, но до конца все же не мог избавиться от этой черты и где-то на дне души всегда был настороже» (Гладков).

Подозрительность Мейерхольда, которую подмечали и другие мемуаристы, была врожденной да еще подпитанной семейной обстановкой

и своеобразным воспитанием. Соединяясь с другими не самыми приятными качествами — высокомерием, резкостью суждений, диктаторскими замашками — она сильно затрудняла жизнь и ему самому, и всем окружающим. Вспомним еще раз: ни в одном театре Всеволод Эмильевич не мог ужиться мирно, то и дело укатываясь от коллег, как некий угловатый колобок, оставляя за собой шлейф скандалов и испорченных отношений. И далеко не всегда это объяснялось творческой бескомпромиссностью — порой речь шла о простой обиде, уязвленном самолюбии. Чужое самолюбие он при этом не щадил, принося творческие индивидуальности актеров в жертву своим не всегда внятным замыслам — что приводило к драмам и расколам уже в его собственном театре. Но об этом мы поговорим позже, а пока на дворе — 1907 год.

Известно, что один удачный спектакль может породить театр — чеховская «Чайка» тому счастливый свидетель. Но это скорее исключение, чем правило. Театр находится в постоянных родовых схватках, и в лучшем случае спектакль может дать ему некую путеводную нить или одну из нитей. Последнее случилось с «Балаганчиком» и не случилось ни с одним из трех последующих спектаклей Театра им. В. Ф. Комиссаржевской — неудачных, несмотря на участие в них самой великой актрисы. Неожиданно — для многих критиков — так случилось еще раз со спектаклем «Жизнь человека» по пьесе Леонида Андреева, хотя в нем роли для Комиссаржевской не было.

В пьесе действуют только два героя: Человек и Рок («Некто в сером»). В их единоборстве неизменно побеждает Рок. Человеческая жизнь фатально обречена. Пьеса эта — как и вся драматургия автора — была вызвана к жизни русской революцией и ее поражением. Неудача общественного движения, в которое пылко включились многие русские интеллигенты, вызвала смятение в их умах и породила диаметрально полярные крайности: пессимизм и радикальные призывы, болезненное отчаяние и грозные проклятия, мистическую смиренность и безудержный анархизм. Все эти злободневные противоречия и крайности, оказавшись «под рукой» даровитого писателя, породили его своеобразную драматургию — иногда реально интересную и значительную («Анатэма», «Савва», «Мысль»), но чаще неумную и ходульную, исполненную псевдопровидческой символики, легковесной выпренности, суесловия, мнимой философичности. Такова была и пьеса «Жизнь человека», которая, надо признать, увлекла Мейерхольда, и не его одного. Вся помпезная иносказательность этого опуса была плакатной, элементарной, легко понятной гимназисту третьего класса, но обостренная чувствительность

тогдашней публики породила готовность признать и принять этот плакатный пафос.

Надо отдать должное Мейерхольду: он превратил всю эту наставительную, схематичную пустоту в яркое зрелище. Хотя отчасти сама серая пустота подсказывала мысль превратить ее в зрелищную игру, в заразные и несколько инфантильные страсти-мордасти... Мейерхольд писал Леониду Андрееву: «Я для Вашей пьесы разбил вдребезги декорации, уничтожил рампу, софиты... Зрители часто задают вопрос: как сделано, что все кажется сном. Это достигнуто лишь уничтожением декорации и освещением. Уничтожив декорации, создав большое пространство серой мглы, установив боковое освещение — гримы и костюмировку давали резко очерченными». В «Примечаниях к списку режиссерских работ» он подробно уточняет свои действия: «Здесь завешены были самые стены театра, самые глубокие планы сцены, где обыкновенно изображаются «дали»... Получилось серое дымчатое одноцветное пространство. Из невидимого источника льется ровный, слабый свет, и он также сер, однообразен и не дает ни теней, ни светлых бликов. На освобожденной от обычных декораций сцене роль мебели и аксессуаров становится значительной. Выступает необходимость показать на сцене мебель и аксессуары в подчеркнуто преувеличенном масштабе. Один характерный предмет заменяет собою много менее характерных».

Обычных кулис не было: темные провалы, казавшиеся бесконечными... огромные колонны, уходящие в заоблачную высь... красные пятна диванов и стульев... блики электрического освещения... уродливые лица старух... Живых людей в спектакле не было. Были безликие, абстрактные фигуры — те же марионетки. «Лица похожи на маски, — констатирует А. П. Зонов (режиссер труппы Мейерхольда), — с непомерно увеличенными или уменьшенными частями: носатые и совсем безносые, глаза дико вытаращенные, почти вылезшие из орбит и сузившиеся до едва видимых щелей и точек; кадыки и крохотные подбородки». Но этот символистский прием упал на добрую почву. Не замечая схематичности, зритель ощущал представление как некую сказку или притчу. Недаром сам Андреев обронил ненароком, что ему свойственно искать «ирреальное в реальном» — эта реплика оказалась умнее, нежели ее автор. Именно в реальном. Хотя не всегда этот поиск кончался удачей. В данном случае — с помощью Мейерхольда — это удалось. Отдельные сцены — «Бал у человека», «Рождение», «Смерть», поставленные в духе фантазмов Гойи, — восхитили даже Кугеля. Сам Мейерхольд радостно констатировал: «Эта постановка показала, что не все в новом театре

сводится к тому, чтобы дать сцену как плоскость. Искания нового театра не ограничиваются тем, чтобы, как это многие думали, всю систему декораций свести до живописного панно, а фигуры актеров слить с этим панно, сделать их плоскими, условными, барельефными».

Пьеса имела исключительный успех и шла при полных сборах до конца сезона. Последствия этого успеха, как мы видим, укрепили решимость режиссера не сворачивать в сторону от своих уже укрепившихся идей и взглядов.

«Жизнь человека» закрыла первый сезон в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской. Мейерхольд решил воспользоваться паузой и съездить в Берлин, где уже вовсю разворачивался знаменитый Макс Рейнхардт со своим «Камерным театром». К нему присоединился Федор Комиссаржевский, вместе они пробыли в Берлине две недели. Своими впечатлениями Мейерхольд поделился с близкими, а затем написал статью о том, что он видел у Рейнхардта. Он увидел, кажется, три спектакля — «Аглавену и Селизетту» Метерлинка, «Одинокие» Ибсена и «Пробуждение весны» Ведекинда. (О других спектаклях у него ни в письме, ни в статье нет ни слова.) Впечатления, надо сказать, были яркие и... крайне недружелюбные. Лишний раз приходится убедиться, что спокойно отреагировать на сильное и, подчеркнем, родственное режиссерское своеобразие Мейерхольду удавалось с трудом. (Та же история повторялась с Таировым, с Евреиновым, с Театром Вахтангова.) Приведем это письмо (оно более сдержанно) с минимальными сокращениями:

«*Reinhard* в противоположность Станиславскому ясно чувствует, что такое сценическая условность. *Reinhard* очень смел в своих попытках создать условный театр... Попытки, достойные всяческих приветствий по адресу *Reinhard*'а. Но только попытки. Осуществление обнаруживает высочайшую безвкусицу. Все в стиле *modeme*. На все картины у него три декорации. Комнаты по нашей терминологии «на сукнах». Нет «настоящих» окон, нет «настоящих» дверей, нет потолка... Взято не сукно, а плюш. Вот начало ужаса. И получился фон, как у фотографа. Получился не фон, а нечто важное само по себе. Этот фон лез и оскорблял своей безвкусицей, главным образом, конечно, потому, что *Reinhard*, совершенно не владея рисунком, располагал фигуры по приемам старой сцены, когда играли в павильонах, — и одел фигуры так, что они не ложились на этот плюшевый фон. Вот плюш-то и лез. Идея постановки «на сукнах» не понята... Тут были плюшевый фон, отсутствие рисунков в мизансценах, модернистские костюмы, неудачные колориты. Все определяется словом «модерн». Вторая декорация: осуществление обнаруживает в режиссере

вкус, воспитанный на таких образцах художества, которые дают нам «*Jugend*» и «*The Studio*» (модные модернистские журналы. — М. К.). Замысел интересный — изобразить лес целым рядом свешивающихся цветных тюлей. У *Reinhard*'а получалась пещера, и опять в этой декорации фигуры казались из другого театра. Интересна очень третья декорация — башня, вернее, верхушка башни. Все обито темным холстом под тон темно-серого камня... Интересный рисунок и иллюзия высоты. И опять не использован удачный замысел и выполнение декораций, так как фигурами режиссер не владеет. В смысле исполнения полный ужас. Совсем не уловлен метерлинковский стиль. Нет простоты, нет внутреннего диалога, нет солнца, нет надвигающегося трагизма, незаметного для самих действующих лиц, нет наивности, нет детской любви. Исполнение ужасное».

Если Рейнхардт и не владел рисунком, то наверняка им владел его художник Эрнст Штерн, блестящий рисовальщик. Тем более знал толк в рисунке норвежец Эдвард Мунк, один из лучших художников того времени, приглашенный для работы над постановкой «Привидений». Эта пьеса была хорошо знакома Мейерхольду — он многократно ставил ее, начиная с Херсона. Ставил и играл Освальда, одну из лучших своих ролей — но ни разу даже не упомянул о постановке Рейнхардта. Зато ему очень понравился дерзкий, эпатажный драматург Франк Ведекинд. Его эротическую пьесу «Пробуждение весны» не без борьбы допустила германская цензура. Теперь ей предстояло помериться силами с российской цензурой. Стараниями Мейерхольда и Комиссаржевской удалось пробить постановку — хотя отдельные сцены (как и в Германии) пришлось опустить.

Неизвестно, познакомился Мейерхольд с идеей «экспериментального театра» в Берлине у Рейнхардта или родил эту идею самостоятельно, но впоследствии она возникала у него постоянно. У Рейнхардта было обыкновение приглашать в небольшой филиал своего театра избранную публику, где она обсуждала с режиссером новый спектакль. Таких регулярных обсуждений Мейерхольд никогда не делал, хотя едва ли не все его новые спектакли носили экспериментальный характер. Можно лишь удивляться, каких только названий и кличек не удостоивался в то время театр Мейерхольда — действительно чрезвычайно разнообразный в своих пробах и уклонах. «Мистериальный». «Символический». «Импрессионистский». «Экспрессионистский». «Модернистский». И наконец, «шедевр» самого Мейерхольда: «Условный декоративный театр». Мимоходом упоминался и «мистический реализм», и даже... «неореализм».

Театровед Галина Титова очень остроумно пишет про последний термин: «Относя автора «Пробуждения весны» к неореализму, Мейерхольд ставит его в один ряд с Гамсуном, Брюсовым, Леонидом Андреевым, отчасти и с Блоком... Кем впервые был выдвинут термин «неореализм», сказать трудно, но им пользуется и критик Владимир Азов («Ведекинда причисляют к неореализму»)...

Компания, в которую Мейерхольд поместил Ведекинда, позволяет предположить, и что это был за неореализм, и чем он отличался от последующих неореализмов — Таирова, например, или итальянского кино после II мировой войны. Первый по времени неореализм был, вне всякого сомнения, реакцией на отвлеченную условность символизма. Названные Мейерхольдом авторы сталкивали в духе модерна реальное и условное».

Оставим в покое «дух модерна» — он, по-моему, не столь конкретен, — а что касается неореализма, это подмечено точно. Так же точно, как то, что у всех их «возникали экспрессионистские мотивы, экспрессионистская образность. Мейерхольд нигде об этом не говорил, но то, что он не просто чувствовал новое, а театрально претворял его формообразующее начало, бесспорно. Уже андреевская «Жизнь человека», бывшая столь же экспрессионистским спектаклем, сколь и символистским, подтверждает это».

...Лето 1907 года Мейерхольд решил провести под Петербургом в Куоккале — тогда это была Финляндия. Под прикрытием финляндской автономии актер и режиссер Владимир Гардин, арендовав театр в Териоках, объявил в своем репертуаре «Савву» и «К звездам» Леонида Андреева, «Ткачей» Гауптмана и «Саломею» Уайльда, то есть пьесы, запрещенные к постановке русской драматической цензурой. Для постановки ряда пьес Гардин пригласил Мейерхольда. Териокский сезон открылся пьесой «К звездам». Между тем Театр им. В. Ф. Комиссаржевской собирался продолжать работу в русле символистской драмы при активном участии Всеволода Эмильевича. Почему же вдруг он решил поработать на стороне?

Весной и летом Мейерхольд активно переписывается с Федором Комиссаржевским — в этих письмах еще не чувствуется темы будущего разрыва. Это если не дружеские, то по крайней мере вежливые и деловые письма с обеих сторон. В одном из писем Комиссаржевский сообщает Мейерхольду предположительный порядок будущих постановок. Открытие — «Пробуждение весны», затем «Пелеас и Мелисанда» Метерлинка и третьим «Дар мудрых пчел» Федора Сологуба. «Затем, — пишет Комиссаржевский, — в сезоне надеемся, что будет андреевская пьеса и,

конечно, одна пьеса Ибсена нужна... Он — ключ от третьего царства» (что имел в виду Федор Федорович, я, честно говоря, не понял, но это, по-моему, и не важно).

В июле Мейерхольд, наконец, получил письмо от самой Веры Федоровны. Письмо было странное. «Вчера, Всеволод Эмильевич, у меня был разговор с г-жой Мунт, после которого у меня совершенно пропало то любовное отношение к «Пробуждению весны», с которым я должна была подойти к пьесе, чтобы создать роль Вендлы; благодаря этому роль придется передать. Передать ее придется г-же Мунт. Сознаю вполне, что ее чисто лирическое дарование мало подходит для сложного и, в основе своего творчества, трагического Ведекинда; но выбора в данном случае нет, так как в труппе у нас вообще нет подходящей исполнительницы на эту роль. Жму вашу руку. В. Комиссаржевская». Это уже пахло скандалом, хоть и в слабой мере. Действительно, играть в ее возрасте роль девчонки-подростка, впервые ощутившей власть пола, Комиссаржевской было уже неловко. Разумеется, она могла впечатляюще разыграть изумление Вендлы, внезапно узнавшей, что ее располневший живот носит ребенка («Но ведь это невозможно, мама! Ведь я же не замужем!»), но это все равно выглядело бы нелепо. Правда, и Екатерине Мунт было уже тридцать один, но все же не сорок три! А вот насчет «чисто лирического дарования» Вера Федоровна была совершенно права.

Вообще «детская трагедия», как называл свою пьесу сам Ведекинд, была спорным творением. И публике, и критике она, в общем, не глянулась. Блок вообще назвал ее «немецким сюсюканьем». Самое досадное, что спектакль не понравился — и даже очень — Георгию Чулкову, верному поклоннику Мейерхольда. Правда, он добавил к своей жесткой критике ложку меду. Написал, что «поставил Мейерхольд своего Ведекинда очень занятно. На сцене было несколько углов, и на каждый угол падал свет во время действия. Такой «переменный» свет давал возможность сосредоточить внимание зрителя на главном, центральном, и в то же время позволял осуществить быструю смену картин».

Это описание не совсем точно. Мейерхольд сделал сцену вертикальной — трехэтажной — и на каждом из этажей разместил площадки для сценической игры. Всего было двадцать отдельных сцен, каждая из них освещалась отдельно — остальные пребывали в темноте, а их реквизит и декорации в это время менялись. (Тут не было бы счастья, но несчастье помогло: в театре не было поворотного круга.) Трехэтажное решение было остроумно, но кроме него все и вся было очень неряшливо. Даже Кугель — фактически единственный, кто высоко оценил пьесу, —

грубо высказался в адрес режиссера: тот, дескать, «убил эротику бесстыдством, выдвинув на первый план натуралистическую физиологию пола». Он не оценил *многоэпизодность* как сценографическое открытие. Зато ее оценил весьма чуткий критик Николай Эфрос. Он назвал новаторскую композицию спектакля «трагическим синематографом» — и это его озарение дорогого стоит. Все биографы Мейерхольда дружно заметили, что принцип эпизодического освещения, примененный режиссером в «Пробуждении весны», он широко потом использовал в различных постановках революционного периода — и на сцене «Театра революции», и в «Театре имени Мейерхольда».

...Однако провал следовал за провалом. Провалился и Метерлинк со своей скучноватой пьесой «Пелеас и Мелисанда». Пьеса была классикой символизма, Комиссаржевская была влюблена в нее — особенно в ее героиню, принцессу Мелисанду. У Мейерхольда, вероятнее всего, не было оригинального и смелого решения этой постановки — или он попросту не захотел рисковать после нескольких провалов подряд. Он поставил ее традиционно в своей уже привычной стилистике: декорации, придвинутые к рампе, строгие «барельефные» позы, размеренная пластика, монотонное звучание голосов...

Эти драматические картинки как нельзя более напоминали наивные миниатюры средневековых рукописей с условными, стилизованными позами человеческих фигур, и Мейерхольд старался как можно точнее воспроизвести именно такие наивные миниатюры. «Изображенные на этих рисунках фигурки, — писал Николай Эфрос в «Театральной газете», — как бы застывшие в неумело скомпонованных позах, готовы, кажется, заговорить... Вот они в самом деле заговорили... Но тут очарование разрушается: фигурки заговорили тем придуманным, вымученным, жантильным тоном, который, назойливо повторяясь, производит, наконец, тяжелое и неприятное, антихудожественное впечатление... Хочется взять карандаш и зачертить эти уравновешенные грозди людей, эти сочетания жестов и выражений, эти красивые линии. Лишь человек очень одаренный мог заставить целую массу людей так подчиниться его воле, его красивой затее, заставить их заучить в удивительно короткий срок такую сложную формулу. С этого вечера я «поверил в Мейерхольда», и потому мне сделалось особенно обидно за него, когда через два-три дня он «получил отставку».

Во время спектакля публика издевательски аплодировала аж в первых рядах, свистела в задних. Смешные рецензии и карикатуры выдавала пресса. Досталось и самой Комиссаржевской, о которой Эфрос в той же

рецензии писал: «В Мелисанде мы не могли узнать той артистки, которая еще так недавно покоряла нас своей естественностью, простотой и глубиной чувств». Через три дня Вера Федоровна собрала труппу и зачитала ей письмо, которое собиралась послать Мейерхольду. Приведем его с небольшими купюрами: «За последние дни, Всеволод Эмильевич, я много думала и пришла к глубокому убеждению, что мы с Вами разном смотрим на театр и того, что ищете Вы, не ищу я. Путь, ведущий к театру кукол, — это путь, к которому Вы шли все время, не считая таких постановок, в которых Вы соединили принципы театра «старого» с принципами театра марионеток, например «Комедия любви» и «Победа смерти»... Я смотрю будущему прямо в глаза и говорю, что по этому пути мы вместе идти не можем, — путь этот Ваш, но не мой, и на Вашу фразу, сказанную в последнем заседании нашего художественного совета: может быть, мне уйти из театра, — я говорю теперь — да, уйти Вам необходимо. Поэтому я более не могу считать Вас своим сотрудником, о чем просила К. В. Бравича сообщить труппе и выяснить ей все положение дела, потому что не хочу, чтобы люди, работающие со мной, работали с закрытыми глазами».

Дальше был спектакль «Победа смерти» — редкостно удачный, но не повлиявший на желание Комиссаржевской и части труппы расстаться с Мейерхольдом. Изгнанный из театра, он продолжал огрызаться — написал открытое письмо в газету «Русь», которое заканчивалось приглашением Комиссаржевской на суд чести, взбудоражил газетную братию, большинство которой выражало ему сочувствие. Даже те, кто не разделял творческих принципов режиссера, сочли его профессионально-этическую правоту несомненной. Третейский суд тем не менее не увидел в действиях Комиссаржевской нарушения правил театральной этики. Вынесенный приговор отвергал основательность выдвинутого Мейерхольдом обвинения. Уклончиво признавалась «неоскорбительность формы», в которой была прекращена совместная работа обоих мастеров, а поведение Комиссаржевской толковалось как «основанное на соображении принципиального свойства в области искусств». Интеллигентская извилистость вывода может насмешить, но другого выхода у судей, конечно, не было.

Георгий Чулков в газете «Товарищ» писал: «Главная заслуга Мейерхольда заключается в том, что он последовательно и твердо проводил в своих постановках принцип «условного» театра. Пусть не всегда этот принцип применялся удачно, но нельзя отрицать того, что элементы художественного творчества всегда присутствовали в опасных опытах, на

которые решался В. Э. Мейерхольд».

Рудницкий пишет о разрыве с театром на Офицерской как о глубокой травме, которая сильно изменила характер Мейерхольда — сделала его еще более мнительным, колючим, вспыльчивым. С той поры он «всегда и везде опасался тайных сговоров, интриг, сплетен, постоянно думал о них, торопился первым нанести удар тем, кого подозревал... И сколько же таких внезапных ударов обрушилось на головы ни в чем не повинных людей, сколько судеб сломалось, сколько слез пролилось!.. Впрочем, всё это случилось позже, много позже». Все верно — я про это знаю от прямых очевидцев. Правды ради надо сказать, что временами вся эта хмурость как бы умолкала в нем, улетучивалась, и на житейскую сцену выступал человек архикомпанейский, щедро-широкий, весельчак и выдумщик, душа компании. Его зять, известнейший актер Василий Меркурьев вспоминал, как, прибыв в Москву, он позвонил режиссеру и, услышав две-три неприветливые фразы, сразу же охладел в желании встретаться, но случайная встреча на улице волшебным образом все изменила — Мейерхольд чуть ли не силой затащил его к себе домой, накормил, напоил, веселил рассказами, вечером уложил в постель.

...Волков завершает свою главу о первой полосе художественной жизни Мейерхольда такими словами. «Театр на Офицерской дал ему возможность стать тем, чем он хотел — режиссером «условного театра». Этот «театр» с несколько вызывающим именованием, по-своему интересный, но фактически не прижившийся в его практике, нуждается хотя бы в кратком пояснении. Его название, согласно Мейерхольду, определяет лишь технику сценических постановок. Именно технические принципы разделяют «условный театр» с «натуралистическим».

Вот строки одной из статей Мастера, которая очень пространно и несколько умозрительно (мягко выражаясь) объясняет установки такого театра: «Режиссер Условного театра ставит своей задачей лишь направлять актера, а не управлять им... Он служит лишь мостом, связующим душу автора с душой актера... и от трения двух свободных начал — творчество актера и творческая фантазия зрителя — зажигается истинное пламя... Условный театр не ищет разнообразия в мизансцене... Условный театр стремится к тому, чтобы ловко владеть линией, построением групп и колоритных костюмов... Движение на сцене дается не движением в буквальном смысле слова, а распределением линий и красок, а также тем, насколько легко и искусно эти линии и краски скрещиваются и вибрируют».

Далее в статье говорится: «Если Условный театр хочет уничтожения

декораций, поставленных в одном плане с актером и аксессуарами, не хочет рамп, игру актера подчиняет ритму дикции и ритму пластических движений, если он ждет возрождения пляски — и зрителя вовлекает в активное участие в действии — не ведет ли такой условный театр к возрождению Античного?»

На собственный вопрос Мейерхольд победно отвечает: «Да».

Всё вроде бы просто. Мейерхольд ищет внятного, конкретного, полярного противопоставления натуралистическому театру. Но в конце концов любое искусство условно — так же как и символично. Так же как — хотя бы и в минимальной мере — сюрреалистично. «Условный театр» был рожден подсказками новой драмы, популярной символистской поэзии, передовыми явлениями живописного искусства. Кроме того, Мейерхольд одним из первых сделал попытку создать синтетический спектакль, связав актерскую пластику с живописным и музыкальным оформлением.

Идея театра-балагана, театра масок, идея просцениума, антирампы, антизанавеса, идея автономных источников света, дающих возможность создавать силуэтно очерченные фигуры и группы фигур, «барельефные» и «скульптурные» композиции и многое другое, не только дала жизнь такому условному понятию, как «условный театр» (прошу прощения за тавтологию). Больше того, она наглядно и резко (и в каком-то смысле экцентрично) обновила такое неустаревающее понятие, как «театральность». В этом направлении — к архитеатральности через антитеатральность — Мейерхольду предстояло испробовать еще не один метод. При этом его эстетические устремления работали одновременно на развенчание и разрушение старообразной театральности — той, что имела претензию называться классической.

Идея «условного театра» одно время очень увлекала режиссера и многих его театральных доброжелателей, а потом как бы отошла в сторону. Но не сошла на нет, не исчезла. Она оставила след, который не просто давал себя знать — он постоянно дразнил и глаз, и слух, и машинальные рефлексy, и фантазию...

Я процитировал выше фрагмент известной книги Мейерхольда «О театре», изданной в 1913 году. Тогда же эту книгу, итожащую его режиссерский путь в течение семи лет, остро отрецензировал Федор Комиссаржевский, давно уже ставший недоброжелателем Всеволода Эмильевича. (Напомню, что дело происходило три года спустя после безвременной смерти Веры Федоровны в очередной ее гастрольной поездке.) Рецензия была напечатана в популярнейшем московском журнале «Маски» (№ 4 за 1913 год). Мне кажется, стоит кратко ознакомиться с

мнением автора, поскольку в нем немало тезисов про этот самый итог — порой разумных, но чаще не очень.

Первое, что отвергает автор, — это первенство Мейерхольда в «сценической революции», очагом которой был, по мнению того же Мейерхольда, уже известный нам Театр-студия на Поварской — так называемый «условный театр». В этом театре не было никакой зримой революции, утверждал Комиссаржевский, не было заразительно-эффективного «очага», не было великих открытий. Отчасти это справедливо. И это подтвердилось, когда Мейерхольд получил в свое распоряжение Театр им. В. Ф. Комиссаржевской. Но главная уязвимость режиссера была, по мнению рецензента, в толковании актерской игры: «Стремление внешне связать актера с декорацией, с живописной декорацией в одной плоскости, а не декорацию с внутренним содержанием замысла постановки... вызвала необходимость декоративности актера», декоративности его движений, в данном случае движений на одной плоскости, поэтому вспомнили и о «примитивистах», и о «помпейских фресках», стали их слепо копировать, и к нарочитой условности движений стали подыскивать нарочито условную декоративную речь... Для деревянной условности движений была найдена и деревянная условность тона».

Конечно, поиски режиссера были не бесспорны, они часто не отвечали контексту содержания, глубинному состоянию и настроению содержания, но в иных случаях, пусть даже нечастых, уникальных (а разве доподлинное искусство может не быть уникальным?), они давали более чем позитивный эффект.

Комиссаржевский полагает, что Мейерхольд отрицает индивидуальность актера, что ему, как чеховскому Треплеву, нужны лишь формы, техника, ритм слов и ритм движений. Отсюда, делает он вывод, и любовь Мейерхольда к пантомиме, где актера легче всего превратить в куклу: «Говоря о режиссере, Мейерхольд указывает на то, что в условном театре «актер свободен от режиссера», что режиссер условного театра ставит своей задачей лишь направлять актера. Он служит лишь мостом, связующим душу автора с душой актера». Комиссаржевский довольно невнятно уточняет этот бесспорный постулат: искони «мостом между душой автора и душами актеров служит тот, кто талантливее — один из актеров, быть может, группа актеров, слившихся в гармонию, быть может, декоратор, быть может, режиссер, одним словом, тот, кто увлечет всех участников...» и так далее.

Статья Комиссаржевского многим в то время понравилась. Но эти

многие не захотели понять, что эта статья, вслед за изгнанием из театра Мейерхольда, еще раз пытается всадить осиновый кол в тот театр, который Мейерхольд образно назвал «театром исканий». Позже он повторил, чуть изменив и уточнив формулировку: «Театр В. Ф. Комиссаржевской хотел совместить несовместимое: быть театром исканий (в период режиссуры — моей, потом Н. Н. Евреинова) и в то же время быть театром для большой публики. В этом надо искать причину преждевременной смерти Театра В. Ф. Комиссаржевской».

ТЕАТР ИСКАНИЙ

*Мейерхольд, кляня, моля,
Прядал, лют, как Петр Великий
При оснастке корабля,
Вездесущий, многоликий.*

Вячеслав Иванов.

Хоромное действо

Прежде чем приступить к разговору о дальнейших исканиях режиссера, вернемся на минутку к «условному театру», который долгое время был как бы общей подоплекой этих самых исканий. Еще раз вспомним, что сам термин «условный театр», в достаточной мере условен. То есть нечеток, размыт, располагает к невнятным толкованиям. Условность, как давно и справедливо замечено, является признаком любого театра, будь то античный театр, средневековый, площадной, скоморошеский, Комедия дель арте, ритуально-обрядовый, кукольный, танцевальный, буффонадный и т. д. В принципе всё, что называется искусством, в той или иной мере условно. Это общеизвестно. Но «условный театр» Мейерхольда всегда интонировал в себе некий конкретный акцент.

Случайно я натолкнулся на воспоминание Надежды Будкевич, одной из ведущих актрис Мейерхольда (и его сокурсницы по Филармоническому училищу). В этом воспоминании она, яркая, разносторонне образованная артистка, с великой симпатией пишет о режиссере — о его спектакле «Смерть Тентажиля» (очевидцем которого она была), о незабываемой декорации в полтавском спектакле «Каин», где режиссер впервые опробовал эффективный принцип несменяемой декорации. Но главное не в этих примерах, а в том, как она формулирует идею мейерхольдовского «условного театра»: «Необходимо довести все аксессуары на сцене до последней степени упрощения... Зритель не должен забывать, что перед ним актер, который играет. Ведь зритель, смотря на картину, не забывает, что перед ним краски и полотно... И не надо под «условным театром» подразумевать лишь символическую драму... Если и возвращаться назад, то только к античному условному театру».

Эту трактовку можно назвать упрощенной (ни в коем случае не вульгарной), однако мое мнение несколько обстоятельнее. Тем более что Мейерхольд часто повторяя и развивая тему своей «условности», многократно нарушал ее — в том числе и эту «последнюю степень упрощенности», выпуская пышные, нарядно-стилизированные, модернистские спектакли.

Мое мнение не слишком оригинально. Оно попросту акцентирует одно из явлений, что были уже названы выше — то, что особенно явственно в «условном театре» Мейерхольда. Это «исходный театр» — в своем роде коренной, изначально стихийный. Я имею в виду исконный во всех вариациях балаганный театр — масочный, бродячий, стихийно рожденный и более всего близкий зрителю. Своему зрителю — как ни растяжимо это понятие. Близко знакомый, а порой и родственный античному театру, знаменитому «Глобусу», куртуазному испанскому театру, восточным театрам и другим известным и известнейшим в театральной истории. Во всех них всепогодным началом был и будет гротеск.

Вот что абсолютно верно подмечено у Будкевич и что есть важнейшая примета «условного театра» Мейерхольда: как бы ни был зритель заморожен действием, он всегда должен чувствовать театр — игру актеров, их пластику, зазывный голос зрелища, представления, «краски и полотно».

На этом пути — точнее сказать, на этом перепутье — Мейерхольд пересекся с другим великим режиссером Николаем Евреиновым, на нем же яростно, а порой и враждебно полемизировал со своими учениками: с Таировым, с Радловым и заочно с лучшим своим учеником Эйзенштейном (об этих троих поговорим позже). С подачи Федора Комиссаржевского Евреинов заменил Мейерхольда в театре его сестры. Это была неплохая замена, имевшая относительно удачные последствия. Творческая биография Евреинова, бурная, неутомимая, изначально исполненная неприязни к мейнингенскому и любому другому популярному реализму, была в известном роде созвучной исканиям Мейерхольда. Недоучившийся гимназист, по воле отца поступивший в Училище правоведения, увлеченный театром, Евреинов побывал и клоуном провинциального цирка, и бродячим музыкантом, и актером на любительской сцене и даже ставил в том же училище арлекинаду «Сила чар», оперу-буфф. Впоследствии он стал провозвестником многих театральных течений — добавим: передовых, авангардистских течений.

Евреинов, причислявший себя к младшим современникам Мейерхольда, был на театральном поприще чуть менее видным авторитетом, нежели Всеволод Эмильевич. В отличие от последнего он

азартно исповедовал полное погружение в сценическую реальность. По его разумению, сценический мир призван завораживать, захватывать, опьянять до утраты ощущения сценичности. Именно публика — не режиссер и не актеры — должна стать творцом иллюзии, тотальной (чуть ли не всемирной) театрализации. Отсюда апология средневекового театра, где господствуют примитивность исполнения и наивность чувств с одной (артистической) стороны и детская отзывчивость — с другой (зрительской). Но театр средневековья был для Евреинова далеко не единственным жанром, манящим свежестью примитива. Его — как и Мейерхольда — влекло к театру марионеток, балагану, оперетте, острым интермедиям, арлекинадам и гротескам гиньольного сорта... Все, что с ходу давало эффект трансформации, преобразования видимых форм мира, что машинально погружало зрителей в сценическое действие.

О других теоретических и практических достижениях Евреинова мы говорить не будем. Разве что скажем два слова о его «монодраме», где речь идет о сценическом *лицезрении*. В его монодраме зритель должен был видеть лишь то, что реально видит герой. Всякая декорация и бутафория устраняются. Стремясь наиболее полно передать зрителю душевное состояние персонажа, режиссер являет на сцене окружающий мир таким, каким он воспринимается персонажем в любой момент его сценического бытия. Тем самым реализуется зримое тождество двух спектаклей — режиссерского и зрительского. Нечто подобное, как мы знаем, было реализовано в «Жизни человека» Мейерхольда — герой в завесе темноты при качающихся лампах...

Мейерхольд с уважением, хоть и сдержанно, отнесся к опытам Евреинова в «Старинном театре», но моментально указал на главную его оплошность: «Старинный театр, взяв подлинные тексты... пренебрег изучением старой техники. Призвав современного художника-стилизатора, заставил его изготовить фоны... подчиненные свободной композиции». По мнению Мейерхольда, это было недопустимо: «Раз дана свободная композиция в декорациях, костюмах и бутафории, зритель требует свободной композиции текстов (примером таких текстов могут служить: миракль Метерлинка «Сестра Беатриса» и мистерии Ремизова)...

В приемах «Старинного театра» — черты примитивизма. Это сближает их замыслы с замыслами режиссера Драматического театра (то есть самого Мейерхольда. — М. К.). Но у последнего эта манера инсценировать пьесу в приеме примитивов вытекала из необходимости слить инсценировку в единстве со стилизованным текстом. А в Старинном театре? У зрителя вдруг возникает такое отношение, будто его актеры

пародируют исполнителей «Сестры Беатрисы». (Заметим, что Мейерхольд, говоря о себе и о своих замыслах в третьем лице, явно педалирует свое преимущество. — М. К.)

На ошибку, как видим, указано очень корректно. Но смею сказать, что Мейерхольд зря расписался за всех зрителей. Не кто иной, как тот же Алексей Ремизов, его старый друг и наставник, видевший зимой 1908 года в «Старинном театре» «Чудо о Теофиле» — средневековый миракль, поставленный Евреиновым, — восторженно напишет о том, «с каким вниманием и сочувствием было встречено представление». Подчеркнув заодно и то, что «с этого «Чуда о Теофиле» начинается слава режиссера Евреинова».

Стоит добавить, что и другой спектакль «Старинного театра», «Игра о Робэне и Марион», столь пленил Комиссаржевскую, что она без колебаний пригласила Евреинова в свой театр после отставки Мейерхольда. В Театре им. В. Ф. Комиссаржевской он поставил два заметных и остро стилизованных спектакля, которые критика и публика почти единодушно сочли удачными — «Ванька-ключник и паж Жеан» Ф. Сологуба и «Франческа да Римини» Габриэля д'Аннунцио. Но особый успех — успех легендарный, ибо спектакль так и не состоялся — выпал на долю «Саломеи» Оскара Уайльда. К этой архисмелой для своего времени пьесе, запрещенной цензурой в Англии и России, отчаянно тянулись разные режиссеры, не исключая и Мейерхольда. Его постановка в Михайловском театре должна была стать параллельной еврейновской. Но ему вместе с хореографом Михаилом Фокиным удалось поставить лишь фрагмент со знаменитой Идой Рубинштейн: «Танец семи покрывал» в Большом зале Петербургской консерватории (это произошло 20 декабря 1908 года).

План еврейновской постановки был заранее опубликован в виде статьи. Заявляя, что «стиль постановки обусловливается стилем инсценируемого произведения, и это должно стать лозунгом и предельной чертой свободы творчества всякого режиссера», Евреинов писал, что в «Саломее» «мы имеем дело с своеобразным стилем синтетического характера», который нужно выразить методом гротеска. Мейерхольд свою программу не публиковал, и неизвестно, был ли он в курсе постулатов Евреинова, но трудно сомневаться, что они были внутренне схожи с его представлениями.

Запрет цензуры официально касался лишь показа на сцене святых, приравненного к кощунству, — об острой, поистине скандальной сексуальности действия речи как бы не шло. Евреинов рассчитывал, что частному театру удастся обойти этот запрет — но не получилось. В дело

вмешались православные активисты, истерический патриот Пуришкевич и его черносотенный Союз Михаила Архангела, и постановка была снята.

В Театре им. В. Ф. Комиссаржевской «Саломею» показали только раз на генеральной репетиции. Видевшие спектакль сохранили в памяти этот «гротеск гармонически-смешанного стиля» (по выражению самого Евреинова), где царила жаркая живописная выразительность, где многообразные, красочные и архаичные стиливые приемы были слиты в гармоническое единство — дразняще-чувственное, ярко-фривольное. Гротескные одеяния вызывали у зрителя «инстинктивное ощущение греха, преступления, кровосмесительства» («Биржевые ведомости»). Нарастание замешанного на крови эротического напряжения выражалось в динамике ритмической и световой партитуры, разряжаясь в танце Саломеи, когда сцена постепенно заливалась красным светом — «символом жгучего сладострастия, смешанного с кровавым ужасом» («Алконост»). С помощью света, ритма, линий, движений и красок режиссер добивался чудодейственного — сновидческого — впечатления у публики. Это было одно из эпохальных явлений русского театрального модерна, на корню отвергающего все житейские ассоциации. Жаль, что этот спектакль так и не увидел света.

Думается, что присутствие на смежной стезе такого сильного, оригинального теоретика и практика, как Евреинов с его дерзкими декларациями и шутливо-едкой ревнивостью (он не раз вздыхал, что Мейерхольд украл у него любовь к комедии дель арте), незримо держало в узде Всеволода Эмильевича, зачастую склонного к мелочным обидам и зависти. Держало, конечно, ненадежно. Когда в 1916 году появилась восторженная «Книга о Евреинове» Василия Каменского, наш герой не преминул уличить автора в полной неосведомленности об успехах его персонажа. (Самого персонажа это как бы не касалось.)

«Жаль, — писал Мейерхольд — что лица, подсказавшие Каменскому фактический «материал», скрыли от него то обстоятельство, что испанскому периоду «Старинного театра» предшествовал спектакль «Поклонение кресту» Кальдерона». Опять-таки поправка вхолостую: это был фактически домашний спектакль, поставленный Мейерхольдом на «Башне» Вяч. Иванова, — Евреинов его не смотрел. Далее снова утверждается, что в средневековом цикле «Старинного театра» Евреинов «повторил всю гамму жестикуляций, какая была представлена в мистере «Сестра Беатриса» в театре В. Ф. Комиссаржевской (1906–1907)». Попутно он разбирал монодраму Евреинова «Представление любви» и утверждал, что она «носит на себе все следы «Жизни человека» Л. Андреева, и не

только авторского сценария, но, главное, того сценического истолкования, какое представлено было на суд публики театром В. Ф. Комиссаржевской весной 1907 года». Дальше — больше: «В смене световых эффектов, побуждаемой сменой психических состояний действующего героя, какую мы находим в «Представлении любви», мы узнаем приемы из «Вечной сказки» Пшибышевского в том же театре». В заключение Мейерхольд иронически резюмирует, что «с Офицерской дул ветер, принесший «Старинному театру» радостные дни». (Все эти попреки, скажем прямо, не слишком корректны.)

Пути обоих режиссеров пересеклись в 1908 году, когда Театральный клуб Петербурга решил открыть собственный театр-кабаре. На это претендовали сразу два наскоро образованных комитета. Комитет Мейерхольда, решивший назвать свой театр «Лукоморье», включал в себя целое созвездие громких имен не только символистского, но и сугубо реалистического направления: А. Бенуа, Л. Бакст, К. Сомов, М. Добужинский, М. Кузмин, А. Блок, А. Куприн, Ф. Сологуб, Л. Андреев, А. Аверченко, М. Фокин и др. Другой комитет во главе с Кугелем и его женой Холмской явно проигрывал по части авторитетов: это были журналисты и писатели, сотрудники журнала Кугеля «Театр и искусство». Знаменитостей там было только две: Н. Тэффи и модный в то время пародист А. Измайлов. Последний и дал название театру — «Кривое зеркало».

Силы соперничавших театральных комитетов были неравны, но открылись оба театра одновременно, в одном и том же особняке Юсупова — только время у них было разное. И каков же был результат? «Лукоморье» Мейерхольда сразу же провалилось, а вот «Кривое зеркало» Кугеля имело успех. Через неделю Всеволод Эмильевич подготовил для театра другую программу, но и она не прошла. «Блеск, роскошь, богатство красок» (как писала Любовь Гуревич), экзотические персонажи в масках и полумасках, двусмысленные подробности и все прочие умозрения в спектаклях «Честь и место» и «Петрушка» оставили публику вызывающе безучастной. Тогда Мейерхольд в сердцах объявил о закрытии «Лукоморья», и «Кривое зеркало» осталось единственным театром-кабаре в Петербурге. И единственным обитателем театрального зала на Литейном.

Это было вполне естественно и закономерно. Режиссура Мейерхольда, изысканно-претенциозная, еще не переболевшая символизмом, оказалась слишком тяжеловесной для публики, рассаженной меж столиков и претендующей всего лишь на легкую, остроумную смехотворность. Именно в «Кривом зеркале» в январе 1909 года состоялась премьера спектакля, ставшего легендарным, — *«Вампука, Принцесса африканская»*.

Поставил его Рудольф Унгерн — тот самый верный соратник и сорежиссер Мейерхольда. А через год Кугель, вопреки своей неприязни к режиссерскому театру, осуществил стратегически верный шаг — пригласил к себе в качестве главного режиссера Николая Евреинова, триумфально проработавшего на этом посту семь лет, до самой революции. Все-таки Кугель при всех своих предрассудках не был лишен дальновидности и во многих случаях отдавал должное режиссерской воле.

Евреинов объявил новую программу и призвал изгнать из «Кривого зеркала» всякую любительщину. Он создал образцово-профессиональный театр, в котором к тому же стал одним из ведущих драматургов. Это был, на мой взгляд, лучший в России театр пародии на все времена — по крайней мере самый содержательный. Вероятно, о показательном «столкновении» двух блестящих трагикомических пантомим — одна в театре Мейерхольда, другая в театре Евреинова — стоит рассказать отдельно, но это позже.

Октябрьскую революцию оба режиссера встретили почти схоже, то есть с энтузиазмом. Однако это *почти* было весьма значимым. У Евреинова увлечение Октябрем было временным и конъюнктурным, выразившись разве что в постановке «Штурм Зимнего» в 1920 году (совместно с А. Кугелем, Ю. Анненковым, Дм. Темкиным и другими). Эта грандиозная постановка сразу стала образцом для многих подобных «деяний» в других местах. Вечно искомый (как Евреиновым, так и Мейерхольдом) эффект преобразования — погружения зрителей в сценическое действие — здесь был абсолютным (хотя Мейерхольд трактовал этот эффект по-своему). Это же действо фактически сделалось примером для множества советских историко-батальных фильмов, игровых и хроникальных.

Вскоре «роман» Евреинова с советской властью закончился — поставив в театре «Вольная комедия» свой главный (как он сам считал) спектакль «Маскарад жизни», он в 1925 году эмигрировал во Францию, где и умер. Мейерхольд, напротив, до конца сохранил свой энтузиазм, сразу и преданно отдавшись советской идеологии, советскому быту и советскому репертуару. Но об этом речь впереди.

Говоря о значении Евреинова и Мейерхольда для российского театра, я не могу не поставить рядом с ними такую эпохальную личность, как Станиславский. Мне кажется, что в историко-театральной памяти именно эти трое были и остаются самыми что ни на есть престижными персонами первой половины XX века. Разумеется, число «три» здесь условное — и, как водится, спорное. Автор «Темного гения» Юрий Елагин считает равновеликим Мейерхольду и Станиславскому Евгения Вахтангова, как бы

соединившего два театра: Художественный и «условный». Спорно, но в этом можно найти резон... Справедливости ради заметим, что сам Евреинов однажды назвал себя и троих своих современников — в статье под названием «Нас было четверо» — самыми передовыми режиссерами русского театра: Мейерхольд, Комиссаржевский, Таиров и Евреинов. Здесь крайне спорна фигура Комиссаржевского, но комментировать это, мне кажется, не обязательно.

*

В начале 1908 года в карьере Мейерхольда произошел новый переворот. Директор Императорских театров Владимир Аркадьевич Теляковский, бывший полковник-конногвардеец, любитель и большой знаток искусства, ставший по воле случая авторитетным театральным организатором (последним в истории так называемых «казенных театров» Петербурга), решил пригласить Мейерхольда на должность главного режиссера Александрийского театра, а заодно и двух оперных — Малого и Мариинского.

С его стороны это был рискованный шаг, угрожающий карьере. Надо ли объяснять, как возмутили его планы светскую публику, критиков, театральных администраторов и множество ведущих артистов? Тем более что Теляковский не видел спектаклей, поставленных Мейерхольдом ни в провинции, ни в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской — был только наслышан о них, и эти слухи были, как правило, далеко не позитивными. Слышал он, разумеется, и о «суде чести», который затеял Мейерхольд против Комиссаржевской и проиграл. Однако именно эти слухи повлияли на его желание познакомиться с режиссером. Логика его рассуждений была абсолютно здравой: раз столько людей ругают человека, значит, он интересен, а может быть, и талантлив. Однако имелся еще один аргумент в пользу режиссера, и притом очень веский, — он именовался Александром Головиным. Именно он, фактически главный художник Императорских театров, активно поддержал идею пригласить Мейерхольда, и вскоре он и режиссер стали неразлучными партнерами на целое десятилетие.

Известный историк искусства Эрих Голлербах оставил нам литературный портрет под названием «Образ Головина» — они были дружны. Головин являл собою на редкость даровитую и обаятельную личность, красивую и физически, и духовно. Его слово было очень весомо и в «Мире искусства», и в Академии художеств, и в театральном мире.

Однако литературный «образ» Голлербаха был не совсем точен — лишь однажды он отметил суеверие Головина и его «крайнюю мнительность». Другие очевидцы острее замечают эти и другие странности в его образе жизни. Брак Головина рано распался. Сердечная болезнь заставила его перебраться в Царское Село, где он жил в одиночестве, не общаясь со своими детьми, и лишь изредка его навещали друзья. «Он куда-то исчезал неделями, не давая адреса, и, возвращаясь, находил груды телеграмм и писем из театральной конторы, в пыли, под своей дверью. Не любил посещать людей и избегал контакта с художниками». Этот «спрятанный в себе человек» в самом деле страдал большой мнительностью и даже в некоторой степени манией преследования. И тем не менее, повторим, он больше десяти лет оставался преданным товарищем Мейерхольда и *отставил* его лишь тогда, когда тот *отставил* его самого, увлеченный, как это было у него в обычае, новой творческой реальностью. Головин был неплохим станковистом: один из самых удачных портретов Мейерхольда написан именно им. Но главное его амплуа, конечно — театральный художник. В новых жизненных обстоятельствах режиссеру был нужен как раз такой — в меру академичный, но не без фантазии. И не без *охочести* до гротеска.

...Приглашение Мейерхольда в Императорские театры было в известном смысле чудом. Одним из тех чудес, которые не раз выпадали на долю режиссера, — притом именно тогда, когда его дела, казалось, заходили в тупик. Чудом было приглашение на Поварскую, затем в Театр им. В. Ф. Комиссаржевской, затем в Императорские театры, затем... но об этом позже.

Беседа с Теляковским (в присутствии Головина) была основательной. Мейерхольд к ней хорошо подготовился. Он сказал, что в последнее время переменялся, что ощутил влечение к старому — классическому — театру. Сказал, что отошел от прежних крайностей, что положительно оценивает своих коллег, режиссеров Императорских театров и так далее. Чуть позднее, познакомившись с ведущими актерами Александринки, Мейерхольд постарался как можно душевнее выразить им свое уважение и симпатию, попытался сгладить у них заведомую неприязнь к себе — и в общем-то не особо кривил душой. Уроки, полученные им в недавнем прошлом — в ходе создания «символических спектаклей», — заставили его дружелюбнее присмотреться к опыту старых театров и старых артистических школ. Кого-то он сумел успокоить, кто-то так и остался при своей неприязни. Мейерхольд искренне полагал, что будет привлекать опытных мастеров сцены для классических постановок — русских и

зарубежных. Он понимал, что перевоспитывать этих старых мастеров — занятие безуспешное. Что надо воспитывать молодых — на них у Мейерхольда были свои виды.

Скажу, к слову: будучи сам незаурядным актером, он никогда не выступал в обличье мэтра, никогда — ни в дружеском закулисье, ни дома (подчас ругая своих актеров на чем свет стоит) — не чурался открытого, свойского, иногда мальчишески-озорного, балаганного общения с ними, равно деля и тяготы, и радости.

Заодно покаюсь: в предыдущих главах, стараясь подчеркнуть трагический образ своего героя, я порой впадал в некую одномерность — педалировал его бескомпромиссность, упрямство, жесткость, акцентировал его роль вечного «возмутителя спокойствия», авангардиста и новатора, ревниво оберегающего свой приоритет и славу. Это было так... и не так. С годами и опытом он обретал — пусть даже не абсолютно, пусть временами — тактичное благоразумие, сдержанность, педагогическую терпимость и снисходительность. И это не раз спасало его карьеру, его популярность. Но о его роковых слабостях и нравственных (порой вынужденных) компромиссах — разговор особый...

Еще до официального приглашения Мейерхольд, оставшийся без работы, стал подумывать о новом театре. Разумеется, он рассчитывал работать с теми же актерами, которые преданно творили вместе с ним у Комиссаржевской. Теперь положение их было очень шатким. Переговоры с Теляковским велись келейно, но актеры, естественно, догадывались о них и, конечно же, волновались. Катя Мунт, свояченица, хотя и смутно, была в курсе дела и секрета от подруг не держала. Кто-то уже подумывал о Москве (надеясь на Корша), кто-то искал ангажемент в Суворинском театре, кто-то, смирившись, соглашался вернуться к Комиссаржевской. Настроение было тревожное. Тревожился и «верный барон», то есть Рудольф Унгерн, ветеран «Товарищества новой драмы» — рассчитывать на императорскую сцену ему, как и прочим актерам, не приходилось. Однако он придумал временный выход. Поскольку сезон в казенных театрах начинался через полгода, он предложил Мейерхольду и «осиротевшим» артистам отправиться в гастрольную поездку по западным и южным городам. Артисты радостно согласились — но радость была с червоточиной. Поездка оказалась во всех смыслах злосчастной. Трудоемкой, невыгодной, безуспешной. Сборы были жалкими, спектакли — часто провальными. Ночевали в грязных и тесных гостиницах, иной раз по несколько человек в номере и даже в одной кровати. Намеченный маршрут не раз приходилось менять. Редко выпадал счастливый день, когда все сходилось более-менее

благополучно.

Однако, как ни удивительно, все эти и прочие «сюрпризы», судя по письмам актеров, переносились не просто геройски — бодро и весело. Письма, которые я с удовольствием процитирую, написаны не кем иным, как Любовью Блок-Менделеевой и адресованы мужу, Александру Блоку. Любовь Дмитриевна, недолго пробыв актрисой театра Комиссаржевской, подружилась там со своей «соперницей» Натальей Волоховой. Жена Блока была минимально даровитой актрисой, почти бездарной, но увязалась в ту же поездку вместе с подругой, не питая к ней ни малейшей ревности. С ними хотел поехать и Блок (разумеется, не ради жены), но Волохова, слава богу, ему не позволила. (Можно себе представить эту богемную компанию!) Но вот кусочки писем:

19 февраля. Витебск. «Теперь 6 часов, в нашем общем номере Валя (Веригина), Н. Н. (Волохова), Ада (Корвин) и Мейерхольд лежит на полу и читает «Орестею» вслух... Была уже «Беатриса» и «Балаганчик». Очень для меня незаметно, как на репетиции, а успеха не было никакого. Да и Аркадьев, который смотрел, говорит, что играли мы нехорошо».

16 марта по дороге в Николаев: «Тифлиса не будет, мы очень прогорели, денег дали всем по 10–15 р. еле-еле выбраться из Смоленска. У нас осталось едва на носильщиков и извозчика в Николаеве. Оттуда поедem в Херсон, Полтаву, Кременчуг, Екатеринослав, а дальше неизвестно еще».

Это «неизвестно еще» дорогого стоит. Можно добавить для колорита гротескный случай, когда «благородный барон» Унгерн, главный организатор поездки, не зная, где и как разместить приехавших ночью артистов, ворвался с револьвером в руке в какую-то захудалую гостиницу и, до смерти напугав хозяина, потребовал предоставить всем ночлег (невзирая на отсутствие должного числа кроватей, а также подушек и одеял).

Словом, «всё это было бы смешно, когда бы не было так грустно».

Итак, Мейерхольд стал фактически главным режиссером Александрийского и Мариинского театров и вдобавок актером в этих «заглавных» театрах. Но это было все еще далековато от благополучного конца. Оппозиция ветеранов императорской сцены продолжала думать свое, а главное, реагировать «словом и делом». Конечно, мнение Теляковского было внушительным. Конечно, среди ветеранов нашлись немногие доброжелатели Мейерхольда. Особенно откровенно выражали свое дружелюбие замечательные актеры Юрий Юрьев и Николай Ходотов, а чуть позже с Мейерхольдом тесно сблизился и Юрий Озаровский. Вообще-то симпатия Ходотова отчасти парадоксальна — он ведь был человечески, творчески и лично (да, подчеркнем последнее) близко связан с

той самой Комиссаржевской, которая дала жесткую отставку Мейерхольду. И тем не менее... Вполне возможно, в нем говорило чувство ее вины.

Но во главе оппозиции стояли истинные корифеи столичной сцены — В. Давыдов, К. Варламов, В. Мичурина-Самойлова, М. Савина. Мария Гавриловна Савина, гранд-дама Александрийского театра, была не только великой актрисой, но и одной из влиятельнейших лиц в театральной среде. Ее друзьями и поклонниками были Островский и Тургенев, Чехов и Потехин, Сумбатов и Дорошевич. Она сразу невзлюбила Мейерхольда и его репутацию, о которой знала только по слухам, и долго оставалась верной этой неприязни. Это было тем более огорчительно, что она, сама немало претерпевшая в жизни, изо всех сил старалась держаться в рамках приличия, но часто срывалась — особенно на первых порах.

Мейерхольд приступил к работе, и первый же блин вышел комом. Для открытия своего «александрийского» поприща он выбрал «У врат царства» Кнута Гамсуна. Эта ныне позабытая пьеса была популярна в те времена. Как только ее перевели на русский, ее с ходу и практически одновременно (в 1908–1910 годах) поставили два петербургских театра и один московский: Художественный театр Немировича и Станиславского, Театр им. В. Ф. Комиссаржевской (А. П. Зонов совместно с Комиссаржевским), и Александринский. Это был не только дебют нашего героя как режиссера Императорских театров — он же играл главную роль Ивара Карено.

На мой взгляд, это одно из самых слабых произведений Гамсуна. Пьеса отдает схематизмом — проблема ясна и понятна сразу, герой фанатичен и нераздумчив. По счастью (или несчастью), у достохвального героя пьесы имеется вполне конкретная подоплека конфликта с окружающей реальностью. Это его кредо — и, увы, не только его, ибо это сознательный и проникновенный голос самого автора.

Насколько я понимаю, и в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской, и в МХТ герой представал таким гордым титаном — одиноким борцом с либералами, пацифистами, мещанством, расхожим гуманизмом, буржуазной демократией и прочей тому подобной гадостью. Вот его кредо: «Я верю в прирожденного властелина, в деспота по природе, в повелителя, в того, кто не избирается, но кто сам своей волей провозглашает себя вождем этих стад земных. Я верю и жду одного — возвращения величайшего террориста, квинтэссенции человека, Цезаря... Это кровь моего сердца, Элина, это — все!» Этим страстным воплем «я верю!» герой (и заодно автор) фактически выражают предвидение и желание социального взрыва, чреватого фашизмом. (Напомню, что пьеса написана аж в 1895 году — задолго до этих страшных реалий!) Герой отчасти

(скажем так) является *alter ego* самого автора, то есть Кнута Гамсуна. Того, кто стал в тридцатые годы активным сторонником нацизма и поклонником Гитлера — реально оживившего проклятое кредо героя пьесы.

Многие произведения великих мастеров искусства, как и положено, умнее самого мастера. Но про пьесу «У врат царства» я этого не скажу. Я не берусь уверенно заявить, что Мейерхольд играл именно того фанатичного, иступленно-принципиального неудачника, которого изобразил драматург. Вряд ли режиссеру была интересна эта гремучая смесь ницшеанского аморализма и феодального «кулачного права», это прославление прирожденного властелина, «деспота по природе, это восхваление войны, если она способствует «гордому шествию человечества вперед и вперед» и т. п. Вернее всего, ему близка была драматическая судьба Карено. Его одиночество. Его гонимость. Его социальная обреченность. Его неизбежное поражение в семейной и частной жизни. Вот это, вероятней всего, и играли исполнители роли Ивара — без внимания к тому очевидному тексту, о котором шла речь выше. Вполне можно было проигнорировать всю философскую пошлятину, что несет герой — так фактически и поступали все театры, тем самым превращая пьесу в шаблонную квазичеховскую драму.

Так же попытался наглядно объяснить игру Мейерхольда его биограф Николай Волков: «У него не было почти грима, и он не добивался перевоплощения... Мейерхольд был на сцене самим собою. В слова текста он влагал мысли о своей судьбе, о том общем, что было у него — художника Мейерхольда с мыслителем Карено. Он, вероятно, не раз на протяжении роли вспоминал, как требовала от него жизнь компромисса, и что даже самое поступление его на казенную сцену расценивалось его врагами как устройство на хлебное место. Ивар Карено для Мейерхольда поры зрелости был, может быть, так же символичен, как для его молодости Треплев».

Эти наивные предположения по-своему резонны, и если развить их чуть-чуть, то да — бескомпромиссность Мастера, активно питаемая творческой увлеченностью и почти болезненным упрямством натуры, часто оборачивалась плачевным результатом, была палкой о двух концах. И Треплев тут был вполне уместным трагическим примером.

Критика и публика не оценили этой постановки, а вернее, оценили крайне негативно. Особенно досталось Мейерхольду-актеру, и он действительно играл неважно. Еще более досадным было то, что провал спектакля оживил оппозицию в самом Александрийском театре. Ходили слухи, что занятые в пьесе актеры нарочно играли «шалаяй-валяй», что за

кулисами, они не стесняясь перемывали кости Мейерхольду, что чесать языки позволяли себе и дирекция, и даже обслуга, что ведущие артисты звонили Теляковскому и прочее. Отчасти это было правдой, но лишь отчасти. Актеры Императорских театров были отменно вышколены и открыто рисковать своим положением не решились бы — тем более администраторы и обслуга. Провалы случались и до Мейерхольда, дело было знакомое. Правда, на сей раз скандал вышел все же беспрецедентный. Актеры действительно играли так себе, но никакого саботажа, естественно, не было — у них была своя гордость, никому не улыбалось плохо выглядеть на сцене. К тому же одну из главных ролей — доктора Йервена — играл Ходотов, а он играть плохо не умел. Мария Гавриловна действительно звонила Теляковскому и по-женски делилась с ним своим возмущением. Но старый офицер был тверд и внешне невозмутим в своем решении. Хотя, понятно, его тоже многое корбило. Он записывал в дневнике: «6 октября 1908 г. Ходотов мне вчера рассказывал, что после первого представления «У царских врат» Савина с кем-то из премьеров труппы собиралась прийти ко мне, чтобы просить снять с репертуара пьесу... Несомненно, что кто-то это поддерживал и кому-то было неприятно, чтобы в Александрийском театре стали бы давать что-то новое и свежее — такова уж закоренелая рутина Александрийского театра...»

Кто бы мог предсказать, что через пять-шесть лет та же Савина станет едва ли не самой принципиальной поборницей Мейерхольда? Даже Зинаида Гиппиус была ошеломлена, когда узнала, что в ее пьесе «Зеленое кольцо» (ее ставил Мейерхольд) собирается играть Савина. «Я прежде всего художник, — говорила Мария Гавриловна. — Я считаю художником и Мейерхольда. Как же и почему нам не быть вместе?» Незадолго до смерти (а умерла она в 1915 году) Савина призвала своих учеников из театральной школы учиться у Мейерхольда. Да, воистину лукавые правила диктует человеку жизнь!

...Теляковский, конечно, был раздосадован первой пробой — тем более что он был против непосредственного участия Мейерхольда в спектакле, — но стерпел и даже в своем дневнике не дал воли раздражению. Самое интересное, что и с ним в недалеком будущем произошла та же самая метаморфоза, что и с Савиной, только наоборот. Полярно. Пройдет несколько лет, и он, сменив милость на гнев, обзовет в своем дневнике Мейерхольда бездарью (именно так) и как-то еще, но сейчас... Сейчас напротив — он горит еще большим желанием доказать, что его выбор был верным. Отложив на время планы режиссера относительно драматических спектаклей, он предлагает ему поставить

оперу в Мариинском театре. Речь идет о знаменитой опере Рихарда Вагнера «Тристан и Изольда». Это было не просто лестное предложение — это было, по сути, первым предложением, столь всесторонне значимым и престижным.

«Тристан и Изольда» — самая своеобразная из вагнеровских опер. В ней мало сценического движения — все внимание сосредоточено на треволнениях двух героев, на многообразных оттенках их трагической страсти. Томительная музыка течет, не расчленяясь на отдельные эпизоды. Здесь Вагнер осуществил свою идею «бесконечной мелодии». Велика роль оркестра — безусловно, он не менее важен, чем вокальные партии, — но сами партии порой кажутся бесконечными. Вспоминаются шутливые слова Тосканини, который дирижировал этой оперой несколько раз и как-то сказал: «Эти немцы просто невероятны. Если бы Тристан с Изольдой были итальянцами, они бы за это время уже поженились и нарожали кучу детей. Но они немцы, поэтому все еще обсуждают и анализируют свои чувства».

Готовясь к постановке, Мейерхольд прочитал массу книг о Вагнере. Он много узнал, изучил и, не опровергая по сути вагнеровских идей и устоявшихся утверждений, создал, исходя из своего видения и реального положения вещей (то есть возможностей Мариинского театра), свою впечатляющую интерпретацию оперы. Вопреки Вагнеру, одаренному поэту, самому писавшему либретто ко всем своим операм, создателю «музыкальной драмы», Мейерхольд решил подчинить все действие не либретто — как это было в тогдашней практике, — а партитуре, темпу и ритму музыки. Это было и вправду смело.

Конструкция зала Мариинского театра соответствовала ренессансной традиции — замкнутая «коробка», где сцена, многоярусный зал и оркестровая яма были разобщены. Спрятать оркестр было невозможно. Рудницкий попробовал наглядно описать, как вышел из положения режиссер — как он раскрыл «коробку», связав воедино все три составных части: «Сцена делилась на два плана: первый — максимально приближенный к оркестру, к зрителям, второй — несколько отодвинутый от них. Этот задний план полностью отдавался декоративной живописи, там Шервашидзе (художник-сценограф. — М. К.) мог развешивать большие многокрасочные полотна. Зато на первый план живопись категорически не допускалась», — там и вершилось действие... Мейерхольд пишет про это более конкретно: «Если на авансцену, находящуюся вне занавеса, положить ковер, придав ему значение колоритного пятна, созвучного с боковыми сукнами; если прилегающий к авансцене план превратить в пьедестал для группировок, построить на этом плане «рельеф-сцену»; если, наконец,

задний перспект, помещенный в глубине, подчинить исключительно живописной задаче, создав из него выгодный фон для человеческих тел и их движений, то недостатки ренессансной сцены будут в достаточной мере смягчены».

По мне, интереснее была другая находка Мейерхольда (правда, отчасти перенятая у Гордона Крэга). Пол первого плана был «измят», а сверху вниз к оркестровой яме спускались ступени-уступы, каждая из которых могла стать игровой площадкой. Артист, стоя на таком уступе, выглядел рельефно, скульптурно.

Более серьезным нарушением заветов Вагнера были декорации. Никакого бутафорского мельтешения, никаких живописных красот — а Вагнер предусмотрел их в каждом акте великое множество — не было и в помине. В постановке Мейерхольда был минимум подробностей и все они были емкими, лаконичными и... прекрасными (насколько можно судить по рисункам). Они впечатляюще метили скупой и внушительный «средневековый стиль», который реально украшал действо. (Против этого стиля решительно восставал Александр Бенуа, по мнению которого миф — «среда обитания» вагнеровской оперы — противоречит какой бы то ни было датировке и сопротивляется ей.)

О сценическом «выражении» корабля (в первом акте) Мейерхольд писал: «Можно загромоздить сцену всевозможными подробностями и все-таки не поверят, что перед вами корабль. О, какая трудная задача изобразить на сцене палубу движущегося корабля. Пусть один только парус, закрывающий сцену, построит корабль в воображении зрителя». Таким же многозначительным лаконизмом были отмечены и другие два акта: фрагмент каменной громады, уходящей ввысь (стены замка) и одинокий мистический факел в центре сцены, а после — унылые приморские скалы перед пустым горизонтом.

И еще одно не без успеха (увы, неполного) пытался Мейерхольд исторгнуть у своих подопечных — игру. Актеры-солисты привычно выдавали на сцене щедрую мимику, то и дело взмахивали руками, гримасничали, мельтешили, корежа величавую скульптурность поз и мизансцен. В целом результат оправдал ожидания режиссера. Не очень понятно, почему Елагин называет спектакль провалом — интересным, поучительным, но провалом. Провала не было. Аншлаги и бурные аплодисменты сопровождали каждый спектакль. Да, пресса была разнообразной — и хвалебной, и, как обычно, неодобрительной (особенно со стороны ревностных поклонников Вагнера и его «советов-инструкций»).

Еще больше подогрел успех постановки приехавший год спустя из

Германии знаменитый австрийский дирижер Феликс Мотль, ведущий тогда интерпретатор музыки Вагнера. Своей работой он потряс и зал, и оркестрантов. Он приехал еще через год, снова дирижировал «Тристана», снова потряс... Будучи во время исполнения сильно простужен, он получил инфаркт, срочно вернулся в Германию и там умер. Но постановка по-прежнему шла «на ура». Теляковский вздохнул спокойно и радостно — его протеже оправдал доверие. Мейерхольд же понял, что успех надо срочно закрепить, и тут же взялся за другую постановку, столь же известную и монументальную — за оперу Глюка «Орфей и Эвридика». В том же Мариинском театре и с тем же художником Александром Шервашидзе.

Работа только началась, но поскольку репутация режиссера в труппе Александринки заметно улучшилась, стоило подумать о новом драматическом спектакле. Таким спектаклем стал «Шут Тантрис». Пьеса немецкого драматурга Эрнста Хардта представляла собой вариацию все той же легенды о Тристане и Изольде (если переставить слоги в имени героя, выйдет «Тристан» — так герой назвался, скрываясь от мужа своей возлюбленной, короля Марка). Пьеса была не сильная, но небезынтересная. В общем понятно, почему она захватила воображение режиссера — она была своеобразным, несколько язвительным отголоском оперы Вагнера. Теляковский записал в дневник: «Присутствовал на генеральной репетиции «Шута Тантриса»... Конечно, наши рутинеры не сочувствовали этой постановке и никого из премьеров в театре не было. Оно и понятно. Одно слово «новое» заставляет их трепетать и негодовать».

Ни в истории Александринского театра, ни тем паче в биографии самого Мейерхольда «Шут Тантрис» не стал поворотным этапом. Для режиссера это было скорее завершением исканий того скульптурного метода, с каким он работал в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской, когда ставил «Победу смерти» и «Сестру Беатрису». Спектакль нравился публике, был успех — но это был скорее модернизм, а не тот традиционализм, который Мейерхольд объявил одной из главнейших задач Александринского театра.

В спектакле участвовали многие корифеи театра — среди них Ходотов (Шут) и Юрьев (король Марк). Мейерхольд позднее признавался: «Работая в Александринском театре, я научился, немножечко хитря, завоевывать себе сторонников среди актеров старого толка, вроде Юрьева. Им всегда нужны были ступеньки и колонны. Раньше в «Гамлете» всегда были ступеньки и в «Отелло» тоже, по которым Отелло мог скатиться, умертвив себя. Поставишь, бывало, ступеньки и колонны — и Юрьев идет на всё, горой за тебя». (Что-то вроде прикладной режиссуры!)

В том же 1910 году, в ноябре, ему предстояло создать с Юрьевым один из самых сильных и стильных спектаклей — но сначала лирическая оговорка. Я рассказываю о Мейерхольде и мысленно то и дело спохватывюсь, внятно ощущая, что тону в архиважных подробностях, которые вынужден опускать. Моя голова забита воспоминаниями о Мастере его друзей, его учеников, его недоброжелателей, его товарищей по работе, случайных свидетелей его спектаклей и его личной жизни... Воспоминания эти дружелюбны или враждебны, но всегда пристрастны. В них бурлит явственное желание — как и у меня самого — нарисовать титанический образ человека, исступленно, со страстью алхимика, погруженного в искусство и всюду — знаниями, догадкой, подсказом, чутьем, запахом — ищущего способы достичь совершенства. В иные моменты его увлеченность казалась почти фанатичной, почти болезненно страстной. Если бы не изрядная толика немецкой трезвости, воспитания, эрудиции, она выглядела бы истеричной.

Количество состоявшихся (и полусостоявшихся) его спектаклей — особенно в предреволюционное десятилетие — грандиозно. Иногда даже одноразовые «пробы» оказывались открытиями. Так же, как полуслучайные и полушутливые постановки, вроде «Поклонения Кресту» в «Башенном театре» — проще говоря, в знаменитой квартире Вячеслава Иванова (это 1910 год). Я смотрю на нечеткие фотографии, запечатлевшие участников этого почти домашнего спектакля — пытаюсь угадать того или другого. Вот сидят и стоят его устроители, они же зрители и актеры: друзья, знакомые, известные и малоизвестные поэты, жены, подруги, маленькие «арапчата» (детишки местного швейцара). И тут же сбоку сам режиссер — молодежавший мужчина в черном костюме. Действие происходит в итальянской Сиене, которую автор сделал похожей на родную ему испанскую провинцию. Мейерхольд не имел возможности показать Испанию на домашней сцене и потому попытался воскресить, насколько возможно, своеобразный дух испанского театра эпохи Ренессанса. Сцена, конечно, была без подмостков, но и без декораций: все ее убранство, а заодно и костюмы актеров были изобильнейше опутаны и окутаны всевозможными материями — зелеными, желтыми, красными, черными.

В квартире Вячеслава Иванова хранились почему-то целые рулоны дорогих материй — сукна, бархаты, шелка. Их изобилие пленило художника спектакля Сергея Судейкина. Весь арсенал старого испанского театра был пущен в ход. Занавесей было не один, а два: их открывают и закрывают два арапчонка (дети швейцара — личики в саже). «Если надо прятаться — прячутся за занавес или закутываются в ткань; если надо

засыпать травой или ветками, попросту натягивают ковер, устилающий пол (или в дело идут те же ткани), если надо уйти — не стесняются сойти в зрительный зал». Позже Мейерхольд повторит этот спектакль через пару лет в другом театре. А потом, увлеченный той же великолепной традицией, вознамерится поставить другие «испанские» спектакли — и не только в Александрийском театре.

Поэт Владимир Пяст оставил про это *самодетальное* событие забавные строфы, посвященные его устроителю:

*Там, где губки, в мягком нефе
Притаился, как кобольд,
Мейер Любке, Мейер Грефе^[4],
Мейер, Мейер, Мейерхольд...*

*Лишь скорлупки, не орехи,
Носим мы в карманах польт — и т. д.*

Дальше автор заметил, что из-за этих скорлупок ничего из журнала не вышло — «потому, что были у нас всех скорлупки, а не деньги».

В тот период Мейерхольд был особенно интенсивен в своих театральных исканиях и... творческих состояниях. Никогда раньше — и никогда позднее, в послереволюционный период, — он не проявлял такого продуктивного метания и разброса в разных театрах, на разных сценах. Да, он был официальным режиссером Императорских театров, но не мог занять собою весь репертуар этих двух театров — были ведь и другие режиссеры, порой очень неплохие: А. Долинов, А. Петровский, Ю. Озаровский, М. Дарский, А. Санин... В других театрах подвизались не менее известные Ф. Комиссаржевский, Н. Евреинов, В. Татищев, А. Загаров, позже к ним присоединились Е. Вахтангов и А. Таиров. Мейерхольд, конечно, мечтал заполучить свой театр (хотя бы полулюбительский, хотя бы небольшой) и цеплялся за каждую возможность. Такие временные возможности то и дело возникали, и он бросался заполнять эти «бреши». Ко всему вдобавок он постоянно что-то писал, что-то изучал, читал лекции, выступал в диспутах, преподавал начинающим артистам.

Не имея, как государственный служащий, права на «отхожий промысел», он обзавелся псевдонимом. Экзотическим и многозначительным — Доктор Дапертутто. Означал он «езде и всюду» и подсказал его поэт и композитор Михаил Кузмин. Имя это, как нельзя более

подошедшее Мейерхольду, оказалось (случайно ли?) не без дьявольского подтекста. Его изобрел великий Гофман для повести «Приключения в новогоднюю ночь», и принадлежало оно нечистой силе, сатанинскому оборотню, отбирающему у людей их отражение в зеркале, а в конечном итоге — душу... Честно признаюсь, я бы суеверно остерегся занять такое имечко. Тем более что прекрасный художник Борис Григорьев в 1916 году запечатлел режиссера в полный рост именно в таком экстравагантном обличье — в виде опасного чудадея Дапертутто. Анна Ахматова, введя Мейерхольда в «Поэму без героя» как доктора Дапертутто, записала строфу, не вошедшую в итоговый текст поэмы:

*Ну и выдалась же минута,
Это доктора Дапертутто
Ни на что не похожий бред.
Это лестница, по которой
Кто-то к черным взбирался хорам...*

Поэма была начата в год гибели Мейерхольда, и на эту «тень из тринадцатого года» легла тень будущих, куда более страшных времен. Недаром Ахматова срифмовала далее слово «расплата» с прямым кивком в адрес режиссера:

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

За что, по мнению Анны Андреевны, должен был расплатиться Мастер? За диктаторское помыкание безгласными арапчатами-актерами? За ту «почти непрерывную игру в жизни», о которой писал Александр Гладков? Или за присущее талантам «серебряного века» рискованное заигрывание с inferнальными силами? Этого мы не знаем, но «Поэма без героя» доказывает, что костюм Дапертутто (который режиссер так ни разу и не надел) намертво прирос к нему. Хотя за ним на том же григорьевском портрете уже маячила тень, говоря словами Н. Волкова, «красного двойника, натягивающего тетиву лука, чтобы спустить стрелу».

УДАЧА ЗА УДАЧЕЙ

*Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце,
А если день погас,
Я буду петь... я буду петь о солнце
В последний раз.*

Константин Бальмонт

Одним из первых начинаний Мейерхольда «на стороне» было пресловутое «Лукоморье». Оно лопнуло сразу — единственное, что имело относительный успех, это прозвища, которые дали программе зубастые рецензенты: «Мукомолье», «Мухоморье»... Зато другое начинание Доктора Дапертутто — «Театр интермедий» — оказалось намного успешнее, даже более того. Но о нем чуть позже.

А сейчас два слова о заграничных поездках Мейерхольда в 1910 году. Первая поездка — вместе с Юрием Озаровским, режиссером и единомышленником — была не очень долгой. Почти наскоком: через Швецию и Германию — в Париж. Вот маленькие цитаты из его писем: «Гамбург сказочно прекрасный город. Убил все города, которые мне довелось когда-либо видеть. С одной стороны, город машин, с другой — город красивых улиц в духе Каменноостровского проспекта. Озеро посередине города. Парки. Славная архитектура...»

«Приехали в Кёльн в тот же день в 11 с половиной часов ночи. И тотчас же пошли к площади Кёльнского собора. Взглянув на него, можно заплакать... Только что из картинной галереи. Видел Дюрера. Восхищен Вегасом (1794–1854). Влюблен в S. A. D. Ingres. Видел наумбургские статуи, подсказавшие Харту действующих лиц для его «Шута Тантриса».

(Вегас? Странное восхищение по адресу заурядного, почти забытого уже тогда немецкого академика... О какой картине Жана Огюста Энгра идет речь, я догадаться не смог, как ни старался.)

Это был первый шаловливый экспромт на тему большой и серьезной уже начавшейся работы над «Дон Жуаном».

Вернувшись из поездки, он получил нечто вроде коллективного стихотворного экспромта, сочиненного энтузиастами «Башенного театра». Это хвалебный стих, в котором авторы (М. Кузмин, Вяч. Иванов, Б. Мосолов, В. Пяст и другие), воспевая «избранника Мельпомены и дивного

мастера», именуют его на испанский лад Рехидором (главным управителем):

*...Вечно будь любимцем граций
И прости похвал задор
В блеске рамп и декораций
Маг и жрец, о Рехидор!..*

А скоро Мейерхольд выехал с экскурсией в Грецию. «Я еду в Грецию, — пишет он в своем дневнике, — с экскурсией под руководством проф. Зелинского. Вячеслав Иванов требовал, чтоб я ехал... Редкий случай. Не воспользоваться — совершить преступление. Здесь я не только увижу, но и научусь. Я буду знать то, что вычитывать из книг надо годами».

После Греции и Турции наш герой вместе с женой Иванова Верой Шварсалон едет (вернее, плывет) в Неаполь. Далее Флоренция, Венеция, Мюнхен. Во Флоренции они вдвоем заходят в крохотную невзрачную редакцию «The Masks» — журнала Гордона Крэга, одного из кумиров Мейерхольда. Самого режиссера во Флоренции нет — он ушел в горы. Но есть его театр. Мейерхольд и Иванова идут по указанному адресу, где находят столь же невзрачный открытый театрик Крэга — никому не известный и ниоткуда не видимый...

Осенью Мейерхольд, вернувшись из вояжа, взялся за дело. Срочных дел было два. Первое было связано с «Домом интермедий», затеянным и отчасти обустроенным давним спутником Мейерхольда Борисом Прониным. Пронин подружился с молодым актером, идеологом театра-кабаре Михаилом Бонч-Томашевским, оказавшимся, по счастью, любовником некой состоятельной дамы, и уговорил нового друга создать «Театр интермедий» — театр небольших зрелищных спектаклей, в котором мог бы целиком и полностью осуществить себя Мейерхольд.

Компаньоны сняли роскошный дом на Галерной, в убранстве которого — и внешнем и внутреннем — смешались едва ли не все эффектные и популярные стили, от барокко до модерна. Это была работа — и вкус — Зинаиды Холмской, спутницы Кугеля, неудачно попытавшейся реализовать здесь свой проект. Теперь тут хозяйничали меценат Бонч-Томашевский и отчасти Пронин. Сразу завели свой и, разумеется, первоклассный ресторан. В зале были расставлены столики, сидя за которыми, зрители могли во время представления заказать еду и напитки — кабаре-стиль. Но творческой частью заведовал, разумеется, Доктор Дапертутто.

Зал вызывающе преобразился. Новации Доктора были решительны: никакого барьера между публикой и сценой, никакой рампы. Сцена начиналась прямо с первых зрительских рядов. Тут был расстелен голубой ковер, соединенный с просцениумом. Ковер драпировал на просцениуме несколько широких ступеней — лестницу. Актеры входили и выходили через зал, рассаживались на лестнице и среди зрителей в зале. Сидя «в зрителях», они провоцировали меж ними несложные сценки, разговоры, споры и даже легкие ссоры. Разумеется, стараясь не разрушать при этом действия — импровизируя легко и мимолетно. Одни из таких нарочитых зрителей были одеты по-театральному — вычурно, гротескно. Другие по-городскому — повседневно. «Нарочность» зрелища должна была выглядеть нескрываемой, очевидной для всех.

Мейерхольд набирал актеров молодых и малоизвестных — таких, кто еще не приохотился к стереотипам, архаичным театральным навыкам. Заведовать музыкальной частью он предложил И. А. Сацу, живописной — Н. Н. Сапунову и С. Ю. Судейкину, своим спутникам по Театру им. В. Ф. Комиссаржевской. А сейчас...

А сейчас я приступаю к рассказу об одном из четырех небольших спектаклей, которые были разыграны в театре на первом представлении. О самом удачном из них — знаменитом «Шарфе Коломбины». В основу сюжета был положен рассказ Артура Шницлера «Покрывало Пьеретты». Но Мейерхольд ставил Шницлера, как обычно, по-своему.

Волков, кажется, не видел спектакля — в своем описании его он ссылается на Бонч-Томашевского. Пишет, что Мейерхольд сделал ряд купюр в партитуре, разбил картины на эпизоды (в первой картине их три, во второй — девять, в третьей — два), усилил значение второстепенных персонажей, ввел новых и, наконец, — это самое главное, — попытался заменить принцип стилизации принципом гротеска, который теоретически обосновал позднее...

Забавно, что оба друга, Бонч-Томашевский и Пронин, то есть директор и администратор, явились в театр, как и Мейерхольд, накануне его открытия (11 октября 1910 года) — и что же они обнаружили? В театре не было ни сцены, ни декорации, ни музыкальной установки, ни лестницы, покрытой ковром, ни самого ковра... ничего! Дело запахло скандалом: завтрашнее открытие грозило сорваться. Но тут произошло удивительное. В архиве Мейерхольда хранится листок с воспоминаниями об этом эпизоде одного из рабочих сцены. Вот его текст: «Вс. Эм. произносит короткую сильную речь. Он говорит, что театр должен быть завтра открыт во что бы то ни стало, ценою каких бы то ни было усилий. И пусть завтра на

торжественном открытии я буду во фраке, сейчас я буду в синей тужурке рядового рабочего вместе с вами строить все необходимое к завтрашнему спектаклю». Эти слова оказали волшебное действие. Все воспрянули духом — актеры, обслуга, рабочие — и за оставшиеся часы привели театр в боевую готовность.

О самой пантомиме написано столько и столькими — и очевидцами, и поздними исследователями, — что я, сегодняшний, реально вижу этот спектакль во всех нюансах. Ощущаю его сказочно-странный гофмановский подтекст. Вижу магические сапуновские павильончики с их игривым кукольным роскошеством. Вижу Пьеро, главного персонажа — субличного, хрупкого, в клоунской белой хламиде с необъятными рукавами. Он трогательно-одинок, грустен, истомлен ревностью — его бросила обожаемая Коломбина. Вижу толпу обитателей этого пряного мира, — беспечную, бешено-заводную, разнаряженную в чудные, карнавалы-вычурные, кокетливо-хвастливые наряды. Вижу в толпе стайку бойких красоток, упоенно танцующих — нет, пляшущих — под музыку вальса. Вижу маски на лицах кавалеров — их озорные шляпы, дерзко торчащие носы, всклокоченные волосы. Различаю в толпе двух ярко выразительных уродцев — Тапера и распорядителя танцев Джиголо. Вижу, как вся эта толпа врывается в жилище Пьеро, прикорнувшего на диване, и начинает бессовестно тормозить его, смеяться над ним, дразнить, куролесить и, наконец, оставляет его одного — наедине с уродцем Тапером, продолжающим барабанить на клавесине свой вальс...

Каждый, кто описывает этот фарс (вернее, трагифарс), невольно подпадает под его обаяние, старается как можно точнее и выразительнее передать суть и атмосферу этого праздничного и вместе с тем трагического зрелища. Я же хочу всего лишь напомнить о нем. Перипетии его откровенно трагичны. Прелестная Коломбина, все еще любящая Пьеро, является к нему, закутанная в белый широкий шарф, и нежно уговаривает его успокоиться. Но Пьеро срывает с нее шарф и обнаруживает на любимой подвенечный наряд. Хитрая девушка предлагает ему вместе уйти из жизни. Пьеро согласен. Он протягивает кубок с ядом Коломбине, но любимая вовсе не собирается кончать собой — она отшатывается. И тогда Пьеро сам выпивает яд.

Вторая картина — свадебное торжество. Здесь царит бурное и довольно мрачное веселье, исполненное предчувствия трагической развязки. Небольшая зала набита гостями. Тут же четверка жутковато-гротескных музыкантов и знакомый нам кривляка Тапер — теперь он капельмейстер. Музыка играет бешено, гости самозабвенно пляшут.

Танцующие пары сбегают по широким ступеням в зрительный зал. Распорядитель танцев Джиголо, похожий на попугая, задает действию двусмысленную значимость — его комическая маска выступает не только «в порядке веселья», но как некая судьбоносная ипостась Рока, исподволь вещающая о трагическом финале. Здесь же мы видим Арлекина — сильного, лощеного, самоуверенного красавца, который, танцуя, вдруг замечает отсутствие на свадьбе Коломбины. В гневе он останавливает танцы и начинает избивать музыкантов и самого Тапера. Следует музыкальная пауза. Гости пытаются унять Арлекина, и в этот момент появляется Коломбина.

Как ни в чем не бывало она успокаивает жениха. Джиголо подает знак оркестру, и все снова пускаются в пляс, на сей раз уже откровенно носящий характер истерической фантасмагории. В этот момент в зале появляется арапчонок с напитками на подносе. Когда Коломбина протягивает к подносу руку, арапчонок исчезает и на его месте возникает призрак Пьеро — он окутан, как саваном, ее шарфом. Никто не видит призрака — одна лишь Коломбина. Обезумев, она пытается схватить шарф, но призрак убегает то в одну, то в другую сторону. Коломбина мечется по залу, за ней следует Арлекин.

Третья картина — опять дом Пьеро, чей труп валяется на диване. Влетает Коломбина, хватая шарф и устремляется к выходу. И тут же натывается на Арлекина. Тот врывается в комнату, ищет соперника, видит его на диване и, полагая, что тот пьян, начинает его трясти. Обомлевшая от ужаса Коломбина молча смотрит на покойника, не реагируя на метания и оскорбительную ругань Арлекина. И тогда Арлекин придумывает ей наказание. Он сажает труп за стол, а рядом насильно усаживает Коломбину — пусть ужинает с мертвым любовником. Он выходит и запирает дверь на ключ. Коломбина пробует выйти, но, убедившись в невозможности спасения, берет кубок Пьеро и выпивает остатки яда. Внезапно агония рождает танец. Постепенно слабея, она кружит вокруг возлюбленного и, последним движением обнимая его, замирает.

Как и в первой картине, в комнату Пьеро вваливается орава тех же гостей. Кавалеры, дамы и тот же Тапер хотят продолжать праздник. Тапер садится за клавесин. Гости, ничего не подозревая, начинают темпераментный танец, посмеиваются над влюбленными, осыпают их цветами, пока некто не задевает влюбленную пару и тела их мешком не валятся на пол. Гости в недоумении застывают на месте. И только один Тапер, сразу уразумев происшедшее, бросается к выходу.

...Мне попадались исследования, которые самоуверенно настаивают

на сатирическом подтексте спектакля. Сапунов и Мейерхольд, по их мнению, создавали свой пошлейший, безвкусный, нарочито пышный интерьер и костюмы в пику самодовольно-мещанской публике. А сам трагифарс трактуется ими как метафора извечной и современной русской реальности. «Неслиянность красоты и добра», любви и счастья, света и тьмы видится им не просто неотвратимым (гофманианским) мороком — она остро соприкасается с узнаваемой русской жизнью. Наверно, в этом есть изрядное преувеличение, но что правда, то правда: гротескная атмосфера спектакля, безоглядно, нагло смехотворная, неминуемо пробуждала у зрителей мрачные предчувствия и предвестия. «Небывалое пополам со смешным, кукольное с человеческим — вот рецепт талантливого Доктора. Что-то кошмарное а la Гофман чудилось на балу в сложных группах танцующих, в гримасничающем дирижере, в кричащей пестроте кукольного домика», — писал критик и драматург Юрий Беляев.

Через три года М. Бонч-Томашевский, в очередной раз смотревший спектакль (уже в «Свободном театре»), подтвердил: «На фоне яркой, искусно-грубой комедии масок, сквозь плащ ненатуральных, придуманных жестов и фантастических костюмов с поразительным блеском выступала, основная трагедия — на фоне смешного так страшно было неизбежное».

Трагическое не просто контрастировало с комическим, но одно пронизывало другое. Мейерхольд на практике показал, сколь негативен бывает смех, в котором мы привыкли видеть беспечное, оптимистичное, очищающее начало, сколь часто сочетается он с депрессией, кошмаром, трагедией. Именно это гротескное сочетание и было главной первоосновой спектакля. «Гротеск, — писал Мейерхольд, — без компромисса, пренебрегая всякими мелочами, создает, в «условном неправдоподобии», конечно, всю полноту жизни... сознательно создавая остроту противоречий. Гротеск не знает только высокого и только низкого, гротеск мешает противоположности, синтетически связывая их без всякой видимой законности».

«Шарф Коломбины» дал режиссеру повод обратиться к простонародной площадной «комедии масок», давно увлекавшей Мейерхольда. Расхожие маски комедии дель арте — Коломбина, Пьеро и Арлекин — впервые были приведены на русскую сцену, как известно, Александром Блоком. Его «Балаганчик» Мейерхольд ставил трижды. Блок посвятил свою стихотворную пьесу режиссеру — тот ответил, посвятив поэту «Шарф Коломбины». В параллель трем сценическим редакциям «Балаганчика» Мейерхольд трижды обновлял «Шарф Коломбины» на других малых сценах, но во всех трех малоудачно.

(Преданная ему актриса Веригина справедливо заметила: «Я знала по опыту, что от повторения ничего хорошего не получается», — так и выходило, но не всегда. Случались и плодотворные повторения. Здесь же, надо сознаться, Мейерхольд проявил небрежность, взявши наугад не тех актеров.)

Впрочем, спектакль имел интересное продолжение. Примерно через год на него как бы ответил в «Кривом зеркале» не кто иной, как Евреинов. Его пантомима называлась «Четыре мертвеца Фьяметты». Героями там тоже были Пьеро — притом целых пять. (Интересно, что Фьяметту играла та же актриса, что играла у Мейерхольда Коломбину — Евгения Хованская.) Это был просто немудрено-веселый спектакль без всякого трагического подтекста.

По-своему продолжил Мейерхольда и молодой Таиров — продолжил и оспорил. Спектакль назывался «Покрывало Пьеретты». Это тоже была пантомима, но в противовес Мейерхольду режиссер попытался безо всяких масок и кунштюков создать трагическую поэму любви. Это было в 1913 году.

Последняя попытка осмысления этой темы — к сожалению, несостоявшаяся — имела место в 1922-м в театре «Мастфор» (Мастерская Николая Фореггера). Спектакль готовился двумя учениками Мейерхольда, будущими знаменитостями Сергеем Эйзенштейном и Сергеем Юткевичем. Он предполагался как эксцентрическая пародия и был до отказа напичкан озорными, а порой хулиганскими аттракционами. И назывался соответственно жанру: «Подвязка Коломбины»...

Вторая программа «Дома интермедий» — для нее Всеволод Эмильевич поставил комедию Евгения Зноско-Боровского «Обращенный принц» (некая смесь Метерлинка и Мольера). Вольно или невольно Мейерхольд создал некое «преддверие» своего «Дон Жуана». Похождения принца, влюбленного в очаровательную танцовщицу, были исполнены сверхизбыточной, гротесковой яркости. Этаким красочный фантазийный кошмар... Так или иначе, программа оказалась последней. Осенью театр поехал на гастроли в Москву, где показал сборную программу, хорошо принятую прессой, но не имевшую коммерческого успеха. Фактически разоренный, он вынужден был закрыться.

Мейерхольд спокойно воспринял эту неприятность. Еще работая для Театра интермедий, он знал уже свои планы на ближайший сезон. Это были, во-первых, постановки «Дон Жуана» и «Красного кабачка» в Александрийском театре (и актерская работа в них), во-вторых, «Борис Годунов» в Мариинской опере.

Откуда, собственно, родилась у Мейерхольда идея «постановки «Дон Жуана»? Что было толчком? Я смею кощунственно предположить, что подсознательным — а может, и ревнивым — толчком был успех смелого новаторства, вдохновляемого Евреиновым и бароном Николаем Дризенем. Я говорю про уже упоминавшийся «Старинный театр», начальная программа которого была необычайно широка: античный театр, Средние века (в том числе уличный театр), Ренессанс (в том числе арлекинада), английский театр эпохи Шекспира и, наконец, французский театр Мольера. Тут ставились миракли, мистерии, пастурели, фарсы, уличные забавы, комедии и трагедии. Хотя у главных энтузиастов этого театра не было времени (да и особой охоты) досконально изучить специфику всех этих старосветских радостей, все же известную осведомленность они имели и вполне успешно ее применяли.

Ради справедливости скажем, что мейерхольдовский «Балаганчик» появился раньше, чем спектакли «Старинного театра». Хотя, по правде говоря, этот скандальный «трагический гротеск» не был историческим действием. Он не декларировал глубокое изучение театрального прошлого и его тщательное воспроизведение. Все началось с «Поклонения кресту» (Башенного театра) и почти одновременно с «Шарфа Коломбины».

Каков же был главный принцип «современной старины» по Мейерхольду? Прежде всего он отверг метод «Старинного театра» — метод археологии, точного воспроизведения (а на самом деле весьма примерной имитации) архитектурного своеобразия «старинной сцены». Приступая к инсценировке «Дон Жуана», он выставил тезис свободной композиции в духе примитивных старинных сцен — стараясь при этом сохранить сущность тех сцен, что наиболее подходили к духу инсценировки.

Мольер сочинил «Дон Жуана» по просьбе актеров за три месяца. Поэтому пьеса написана прозой — для стихотворчества не было времени. Характерно, что здесь, в новой и безупречной французской комедии, заметен след итальянского площадного театра — комедии дель арте. Он проявляется и в персонажах, и в ряде перипетий, и в самом феерическом сюжете.

Приступая к «Дон Жуану», Мейерхольд указал, что Мольер первым из мастеров сцены «короля-солнца» стремится вынести действие из глубины и середины сцены на просцениум, на самый край его. Это, по его мнению, нужно было драматургу для того, чтобы преодолеть то отъединение актера и публики, которое возникло в «академическом театре Ренессанса, не сумевшем использовать значение сильно выдвинутой авансцены». (Насчет перво-открытия Мейерхольд слегка ошибается — насколько я знаю, это и

прежде пытались делать некоторые комедиографы той эпохи, и сам Корнель в «Сиде», хотя и не в королевском зале.)

Он называет просцениум «чудесной площадкой», напоминающей цирковую арену, стиснутую со всех сторон кольцом зрителей: «Атмосфера, наполняющая это пространство, не задушена колоннами кулис, а свет, разлитый в этой беспыльной атмосфере, играет только на гибких актерских фигурах, — все вокруг будто создано для того, чтобы усилить игру яркого света и от свечей сцены, и от свечей зрительного зала, в течение всего спектакля не погружаемого во мрак».

(В XVII веке толпа, обступившая сцену в партере, а порой даже сидящая на самой сцене, причиняла известные неудобства — особенно если зрители вели себя беспокойно, — но по существу это было не только привычным, но и подталкивало действие, делало игру особенно темпераментной, острой.)

«Публика только тогда поймет всю тонкость этой очаровательной комедии, — продолжал Мейерхольд, — когда она быстро сможет сжиться, сродниться со всеми мельчайшими чертами эпохи, создавшей это произведение... Сотни восковых свечей в трех люстрах сверху и в двух шандалах на просцениуме... арапчата, дымящие по сцене дурманящими духами, арапчата, шныряющие по сцене, то поднимающие выпавший из рук Дон Жуана кружевной платок, то подставляя стулья утомленным актерам... подающие актерам фонари, когда сцена погружается в полумрак, арапчата, убирающие со сцены плащи и шпаги... арапчата, созывающие публику треньканьем серебряного колокольчика и, при отсутствии занавеса, анонсирующие об антрактах все это во имя главного: все действие показать завуалированным дымкой надушенного, раззолоченного версальского царства... «Дон Жуан» играется без занавеса... И не надо погружать зрительный зал в темноту ни в антрактах, ни во время хода действия. Яркий свет заражает пришедших в театр праздничным настроением».

Для такого необычного действа требовались и необычные актеры. Главную роль играл один из самых картинных и искусных актеров тогдашнего театра Юрий Юрьев. Романтический красавец, неотразимый герой всех оттенков и состояний: победительный, сильный, надменный, умный, щедрый, сердобольный, циничный, мстительный, великодушный, — «Дон-Жуан» был словно написан для него. Он виделся Мейерхольду то галантным придворным кавалером, то духовно опустившимся аристократом, то философом-скептиком, то шутливым соблазнителем, и т. д., пока финал пьесы не бросит этого переменчивого героя прямо в

преисподнюю.

Дон Жуан, говорил Мейерхольд, «марионетка, надобная автору лишь для того, чтобы свести счеты с толпой бесчисленных врагов». Отсюда и маски Дона Жуана: он — по убеждению Мейерхольда — «лишь носитель масок» (разумеется, в данном случае «маски» имели не предметный, а воображаемый характер.)

«На нем, — пишет о главном герое художник спектакля Александр Головин, — был великолепный большой парик с локонами золотистого оттенка. Ленты, банты, кружева на нем трепетали и как бы вспыхивали. Костюм он носил с исключительным совершенством и был обворожителен, жеманен в меру, слегка вычурен, подлинный актер времен Людовика».

Не менее ярок был и верный слуга его Сганарель — Константин Варламов, звезда Александринки — огромный, толстый, малоподвижный. Ему оставалось жить всего несколько лет, и играл он по преимуществу сидя. Но играл, как легко вообразить, блестяще. Он был обаятельно и разнообразно забавен. Был по-своему и грешным, и потешным, и даже детски трогательным.

«В основу движения был положен танцевальный ритм, — писал Е. Зноско-Боровский. — Большинству, и прежде всего Дон-Жуану, которого исполнял с великолепным изяществом и красотой г. Юрьев, один из самых декоративных артистов русского театра, была придана легкость, грация, воздушность и напевность походки и всех движений... В основе спектакля лежали танцевальные ритмы и пантомима. Единый ритм пронизывал весь спектакль, и каждая сцена давала только новую форму ему: то нерадивый ухажер Пьеро взапуски носился, спасаясь от Дон-Жуана, то в легкой карусели вертелись две служанки с нарядным, — весь в бантиках и ленточках, — героем посередине».

Действие шло на фоне старинных гобеленов и панно. На полу во всю сцену был расстелен уже знакомый нам голубой ковер. Представление начиналось с выхода все тех же арапчат, которые зажигали желтые свечи в люстрах и подсвечниках. Затем, по ходу действия, они звонили в серебряный колокольчик, возвещая о начале и окончании акта, выкрикивали «антракт», подавали стулья и табуретки актерам. Наряженные в зеленые камзолы суфлеры входили и усаживались за боковыми ширмами. «Всё это не трюки, — писал Мейерхольд, — созданные для развлечения снобов, всё это во имя главного: все действие показать завуалированным дымкой надушенного, раззолоченного версальского царства».

Можно, конечно, при желании отыскать и в этом спектакле атмосферу тревоги и даже трагедии — тем более что в театральной эстетике

Мейерхольда то и дело возникала контрапунктом тема рока, роковой загадочности бытия. Но всякий элемент такой загадочности — даже адский пламень — был дан вполне бутафорски, а когда персонажи совершали путешествие, они просто неторопливо двигались вдоль громадного овала просцениума, попутно разговаривая с публикой. Некий шок, атмосфера тревоги по идее должна была возникнуть в самом конце — когда является Командор, пугающий всех и вся, и грешный Дон Жуан проваливается в преисподнюю. Однако этот шок, как я его представляю, выглядел чисто игровым гротеском и был готов показаться изящным и безобидным трюком. Тем более что спектакль заканчивался не этим провалом, а помпезным парадом всех актеров. Этот парад Мейерхольд считал обязательным, поскольку «он составляет неотъемлемую часть представления, отмеченную не только особенной игрой артистов, но еще и теми сочиненными деталями постановки, которые носят на себе отпечаток традиционных приемов староитальянского театра».

Это был, конечно, подлинный условный театр, где зритель ни на минуту не должен был забывать, что перед ним представление, где никто не стремился обмануть его реальностью происходящего. Но более того: это был интеллигентный спектакль. Он был интеллигентен своим изыском, своим остроумием, своим эффектным чистопородным искусством — с прямодушной, как бы распахнутой моральной двусмысленностью. И без малейшего налета общественной (а тем более социально-политической) злободневности.

Замысловато сменяющиеся танцевальные ритмы требовали от исполнителей музыкальности, пластичности. Молодые участники увлеченно следовали указаниям Мейерхольда. Но одно дело молодежь, а другое — Варламов-Сганарель. Варламову, при его тучной фигуре, трудно было «пускаться во французскую присядку», как он сам говорил. Тогда Мейерхольд поставил для него специальную обитую бархатом скамейку. «И произошло чудо, — вспоминает Елизавета Тиме. — Варламов сидел на своей скамейке, все исполнители по специально измененным мизансценам порхали вокруг него, а создавалось впечатление, что Сганарель необычно подвижен и услужливо «обхаживает» своего хозяина. Мейерхольд не только не игнорировал характерные приемы старого артиста, но и мастерски использовал их — его виртуозное умение общаться с публикой, его органическую склонность к импровизации...»

Александр Бенуа язвительно назвал спектакль «нарядным балаганом». Мейерхольд радостно (и, кажется, не совсем искренне) счел это лучшей из похвал и был, безусловно, прав. Умный Кугель выдал такую же умную

«похвалу», сказав, что «это вообще не театр, а нечто зрительно-красивое и интересное».

*

«...А между тем посудим кой о чем», — как писал Пушкин.

К. Рудницкий в своей замечательно-обстоятельной книге о Мейерхольде пишет о двух поразивших его ассоциациях, связанных с мейерхольдовским «Дон Жуаном». Первая осенила вдруг известного композитора Бориса Асафьева в Ленинграде во время страшной блокадной зимы. Изящная, искрометная, а подчас, как и положено, нравоучительная комедия Мейерхольда вспомнилась ему как «пир во время чумы» — как злое предвестие того кошмара, что выпал на долю Петербурга более тридцати лет спустя...

Вторая ассоциация посетила тогда же Анну Ахматову, пребывавшую в эвакуации в далеком Ташкенте и слагавшую строфы «Поэмы без героя». (Об этом — касательно арапчат гофманианского Доктора Дапертутто — я уже вспоминал.) И автор книги Рудницкий, также склонный видеть в этом спектакле знак грядущей беды и расплаты, акцентирует этот нюанс. Завершая рассказ о «Дон Жуане», он еще раз возвращается к этому примеру и настаивает на потаенном сатирическом смысле этого «якобы беспечного» спектакля:

«В статьях 1910 года мотив тревоги, близящейся беды, неизбежной расплаты и намеком не прозвучал, он тогда не был расслышан... Никто не понял, в какие взаимоотношения вступает спектакль Мейерхольда с Петербургом... который, как написал потом Кугель, отражал «в своем чиновничьем населении солнечную игру трона, был насквозь пропитан легковерием, нигилизмом, скепсисом, иронией опустошенных душ». А ведь в мейерхольдовском «Дон Жуане» сконцентрировались все эти особенности Петербурга... Понадобилось время и немалое, чтобы современники разгадали сокровенный смысл театральных композиций Мейерхольда и Головина» (замечу, что Кугель писал лишь о чиновничьем населении).

Такое суждение, конечно, возможно. Но я думаю об этих «красноречивых» ассоциациях немного иначе, не столь патетично. И не потому, что сомневаюсь в них: факты есть факты. Но мы-то знаем, что таких «сокровенных» воспоминаний было неизмеримое множество. И буквально во всем, даже в заурядных событиях городской жизни, они

умудрялись разглядеть трагический подтекст. «Беду и расплату» в умах здоровой и образованной публики пророчила едва ли не вся живая реальность «серебряного века», особенно беспечно-красочная: все эти «бродячие собаки», «летучие мыши», «кривые зеркала» и прочие кабаре, варьете, бурлески, «подвалы» и «привалы». Такими же веселыми, остроумными — и потенциально зловещими — предвестиями обернулись двадцать и более лет спустя и «Сатирикон», и поэзия архипопулярного Игоря Северянина, и балетные сенсации Дягилева и Фокина, и крылатые юморески Тэффи и Саши Черного, и игривая графика Сомова, да мало ли что! Тот же «Маскарад» Мейерхольда мог ностальгически мрачно отозваться в памяти не хуже «Дон Жуана»...

Многое можно вспомнить. И вряд ли стоит все поминать слепоту «глупых умников», ибо скажу еще раз: ну не было в этом «версальском» спектакле никакого глубокомысленного (или антипетербургского) подтекста. А если кому-то вдруг и привиделся таковой, то случаем — стихийно, без всякого умысла и расчета. Как дождь, наводнение, а то и тайфун. Кто бы мог тогда догадаться, что невинные игры обретут такое апокалиптическое звучание?

Все так... но, однако, Ахматова? Что же привиделось ей? Тоже спектакль? Нет, не спектакль, а нечто куда более проникновенное и реальное: некий зловещий мистический образ, гофманианская ипостась Мейерхольда, Доктор Дапертутто со своими веселыми спутниками-арапчатами. Вот это и был реальный знак «беды и расплаты».

Я готов завершить рассказ о «Дон Жуане», но хочу сделать неожиданный вольт и, поскольку есть повод, поведать в двух словах о закулисной жизни моего героя в александрийскую пору. Эта жизнь была довольно долгой (почти десять лет) и, как ни парадоксально, довольно сдержанной. Последнее объяснялось довольно просто — это была не только интимная, но в большей мере еще и творческая связь. Впоследствии, уже разведясь с женою, он раз-другой полушутливо рассказывал об этом своей новой жене.

Я до сих пор не касался этой темы, ибо она практически не отражалась в его личной жизни. У него была жена — преданный друг и помощник, лучший спутник в его творческих и житейских заботах, мать его дочерей. Он никогда не был в нее влюблен, но очень ценил ее преданность и постоянство. Все, что он писал ей о своей работе (а он фактически только о ней и писал), она разделяла, одобряла, согласно подхватывала. Ей было совсем нелегко с мужем, который жил театром и в прямом, и в переносном смысле. Приходил домой лишь спать, иногда поесть. Никакой приметной

романтической жизни у него до этого не было. В театральной круговерти его по-родственному — деловито и нежно — обихаживала сестра жены Катя (Екатерина Михайловна Мунт), но это было до поры до времени. В петербургскую театральную жизнь Катя не вписалась, подалась в провинцию. И тогда-то — знак судьбы! — возникла Нина Григорьевна Коваленская.

Итак, «Дон Жуан». Кроме двух главных героев здесь был и третий — вернее, третья: жена героя Эльвира. Ее играла юная Нина Коваленская. Красивая, скромная, на редкость обаятельная и даровитая — не аристократка, но из весьма почтенного дворянского рода, — она блестяще окончила Императорские драматические курсы (едва ли не самая престижная театральная школа) и двадцати лет, в 1909 году, была принята в труппу знаменитого театра, почти одновременно с Мейерхольдом. И сразу получила две больших роли — Юдифь в трагедии Гуцкова «Уриэль Акоста» и Эльвиру в «Дон Жуане». Всеволод Эмильевич сразу приметил ее, увлекся ею и почти десять лет неизменно занимал в большинстве своих александринских спектаклей.

Разумеется, никакую свечку я не держал, но в театре их «особые отношения» не были секретом. Екатерина Михайловна, хоть и была в отдалении, но также обо всем знала. Похоже, об этом знала и Ольга Михайловна, но предпочла оставить до поры до времени всё как есть. Она поступила мудро, тем более что и ее муж, и Коваленская сдержанно афишировали свою взаимную симпатию. Не очень скрывали и тем самым, как ни странно, подчеркивали ее благонамеренность.

(Характерно, что верная поклонница режиссера Валентина Веригина в своих подробных воспоминаниях перечисляет актрис Александринки, работавших с Мейерхольдом и посещавших его, так сказать, «смежные промыслы» — о Коваленской же не говорит ни слова.)

О них изредка добродушно и примирительно судачили. Судачить громко считалось дурным тоном и вдобавок делом небезопасным. В личном дневнике одного обиженного артиста (имя его известно, но я его опускаю) я нашел короткую ядовитую запись о «греховных симпатиях» режиссера к молодой актрисе К. От его «внимательных» глаз не укрылось, что иногда после спектакля они расходились в разные стороны, чтобы встретиться потом в одном из окраинных ресторанов. Это очень похоже на мелочное вранье. На общих праздничных встречах (это я знаю точно) они, режиссер и актриса, ничуть не стесняясь, сидели рядом, он открыто провожал ее. Так же часто они прогуливались вдвоем, ходили на концерты, на вернисажи. Но самое характерное, что в течение семи-восьми лет у

Нины Григорьевны, молодой, красивой и обаятельной, никто не видел спутника, которого можно было бы подозревать в близких отношениях с ней.

Когда накануне круглой даты — десятилетия — наметился ее бенефис (кажется, не совсем по правилам), она, естественно, попросила у него совета и помощи. Они выбрали пьесу, написанную актером Александринки Николаем Ге (племянником знаменитого живописца) по любовному роману английского писателя Джорджа Дю-морье «Трильби». Трильби — прозвище героини, бедной сироты, ставшей орудием злодея-гипнотизера Свенгали. Пьеса, как и ее оригинал, была занята — в ней было что-то схожее с «Пигмалионом» Шоу — хотя, конечно, много «дешевше». Но успех у публики, как писали в прессе, был сумасшедший.

«Стойкий принц» Кальдерона (1915 год) был, в известном смысле, творческой кульминацией их союза. По указаниям Мейерхольда Коваленская с блеском сыграла — едва ли не впервые в Александринском театре — героическую мужскую роль принца Фернандо. Экстравагантность такого решения оказалась не только эффектной — она была разумной, даже закономерной. Именно таким — прекрасным страстотерпцем, фанатичным поборником правды, духовной силы и нежности — должен был выглядеть ее персонаж.

У нее было несколько сильных соперниц на сцене — Елизавета Тиме, Наталья Тхоржевская, Мария Ведринская, сама Мария Гавриловна Савина — негласная царица театра. И конечно, Екатерина Рощина-Инсарова, пришедшая, правда, в Александринку несколько позже — через пять лет, — будучи уже прославленной во многих театрах, провинциальных и столичных. Она была худа, нервозна, не очень красива, хотя обладала очень умным и гипнотически-выразительным взглядом. Мейерхольд восторженно почитал ее. В двух лучших спектаклях Александринки, поставленных Мейерхольдом, «Гроза» и «Маскарад», играли она и... Коваленская.

Главная роль в коронном спектакле «Маскарад» досталась поначалу Коваленской (она уже репетировала), но потом что-то сбилось — кажется, Рощина-Инсарова всё-таки надавила своим авторитетом, — и роль стала играть она. Но после опять что-то сбилось в хаосе Февральской революции, и все вернулось на круги своя — снова «Нину» стала играть Нина. Позже, когда Февраль завершился Октябрем и возобновилась «Гроза», Катерину опять же стала играть Коваленская. У нее были сильные козыри на театральной сцене. Кроме чарующей внешности она «изливала» некую загадочную, полускрытую (иногда тайную), чуть стеснительную растерянность. И еще какую-то неземную, русалочью жертвенность.

Безусловно, она была жертвенной героиней в лермонтовском духе (кроме «Маскарада» она играла еще в поздней драме Лермонтова «Два брата»).

Разумеется, их отношения не могли оставаться тайной. Нет-нет, а что-то интимное, свойское ненароком просачивалось меж ними на публике. И никто особо не удивлялся: для театрального закулисья это были привычные — можно сказать, рядовые — отношения. Кстати, Коваленская не была тогда еще замужем. Она вышла замуж незадолго до Февраля или почти сразу после. Муж ее, боевой офицер, кавалерист и георгиевский кавалер Александр Павлов, был на несколько лет моложе ее.

Ее товарка Лидия Ильяшенко, скромная молоденькая актриса, киевская интеллигентка, ставшая на время ученицей Мейерхольда (она сыграла у него блоковскую «Незнакомку») и другом его семьи, писала в своих воспоминаниях, что в какой-то момент рискнула спросить Нину Григорьевну про ее отношения с Мейерхольдом. (Слухи, видимо, были недвусмысленными.) Коваленская улыбнулась и сказала, что никакого интима не было, а была *просто* хорошая, искренняя, очень дружеская связь. Это была явная неправда, но доверяться недалекой девочке, отнюдь не близкой подруге, было бы глупо.

Милая девушка сделала из этого разговора наивный вывод: «Тончайшая паутина, которой он (Мейерхольд. — М. К.) окутывал психику своей партнерши, заставляла ее полностью повиноваться режиссеру. Конечно, он и сам увлекался такой игрой. Все это продолжалось, пока длилась репетиция пьесы... Вот такой психологический роман был у него с Ниной Григорьевной Коваленской. Знаю это с ее слов и еще потому, что сама нечто подобное испытала в период работы над «Незнакомкой». Ей не пришло в голову, что «репетиция пьесы» была далеко не единственной, и «психологический роман» режиссера и актрисы длился аж до начала зимы семнадцатого года.

Ильяшенко почему-то убрала, то есть вычеркнула из своих воспоминаний еще один почти невинный штрих к той же «теме», который полушутливо поведала ей Коваленская (в первоначальном варианте это имеется). Когда Нина Григорьевна надела мужской костюм Дона Фернандо, она послала горничную за Мейерхольдом, который, кстати, и придумал этот костюм. «Он пришел и, страшно рассердившись, завопил: «Всё долой! Все нижние тряпки! Корсет, панталоны — всё! Чтоб никаких складок!» И тут же хватился раздевать меня — я отбивалась... едва отбилась. Воистину, и смех и грех».

Незадолго до Февраля Мейерхольд занялся работой в кино. Уже имея немалый опыт в этом деле (об этом также позднее), он вознамерился

ставить роман Сологуба «Навыи чары» — громоздкий, натуженный и довольно мрачный. Работа, по словам Мейерхольда, уже была начата, проведены натурные съемки под Москвой, но летом семнадцатого года все прекратилось — нараставший хаос заставил свернуть кинофабрику. В главной женской роли была задействована, конечно, Коваленская. Жаль, что революция оборвала этот интересный опыт.

Через год, в 1919-м, она выехала на юг к мужу — он, офицер-дрозовец, сражался у Врангеля. Потом они оба эмигрировали. Она активно работала сначала в Праге (где создала русскую театральную студию), затем в Риге в русском театре Михаила Муратова, известного некогда актера Малого театра. После Второй мировой и всяких перипетий она оказалась в Германии, в Мюнхене. Одно время пробовала работать и здесь — получалось не очень, послевоенная обстановка не располагала. Какое-то время она, кажется, подвизалась в полупрофессиональном театре неподалеку — во французской зоне оккупации (Коваленская хорошо говорила по-французски). Потом, кажется, вместе с каким-то американским офицером подалась в Штаты. Но всё это смутные бездоказательные подробности...

Еще в рассказе Ильяшенко промелькнуло занятное описание наружности Мейерхольда: «Иногда *она* как-то жестко отталкивала и вместе с тем чем-то привлекала своей внешностью — страшно манило разгадать его двойкость!» (Удивительно, как это сходится с прозвищем, данным ему женой, Ольгой Мунт, — «красивый урод».)

Что я хорошо запомнил из рассказов Коваленской — так это еще одно немаловажное признание: она сказала, что при всей свойскости отношений с Мейерхольдом крепкой и тесной привязанности меж ними не было. Никогда. Он то и дело исчезал — то в другие театры, то на прогулки и встречи с друзьями, то в гости, то вовсе уезжал куда-то. Так что ни он, ни она не были, мягко выражаясь, обременены какой-то совместной интимной жизнью.

У меня сложилось впечатление, что Коваленская была в известном смысле... да, именно!., предтечей Зинаиды Николаевны Райх. Забота о ней, о ее карьере — иной раз очень рачительная — была во многом такой же.

Нина Коваленская... Говорят, что особенно памятен был в ней какой-то своеобразно-задушевный, мягкий лирический тон. Этим тоном можно было любоваться, закрыв глаза. Но и в трагедии она была очень сильна — при этом сохраняя все ту же мягкость тона... Она кончила свои дни в Лос-Анджелесе (где работала на радио), но похоронена, согласно завещанию, в Петербурге, на Литераторских мостках Волкова кладбища. Я поразился,

увидев ее памятник: эта удивительная женщина и актриса прожила ни много ни мало 104 года!.. Я не знаю людей, кому удавалось творчески прожить такой срок.

ВСЁ ХОРОШО, НО... НЕПЛОХО

*Бог смог. Но как, скажи, сквозь лиру нам
Протиснуться за неимением двери,
Когда на перекрестке двух артерий
В честь Аполлона не построен храм?*

Райнер Мария Рильке.

Из «Сонетов к Орфею»

Как в шутку говаривал иногда Мейерхольд, «всё хорошо, но... неплохо!».

В Императорских театрах ему было неплохо, но... в общем, хорошо. В конце сезона 1909/10 года он вместе с Ю. Озаровским представил докладную записку директору Теляковскому. В этой записке авторы ее писали: «В течение многих лет этот театр по подбору артистических сил своих, могущий выдвинуться в ряд европейских театров, мучительно топчется на одном месте, словно боясь широких путей. Впрочем, если поискать, отраву эту можно и найти. Художественная пестрота, художественная разнокалиберность репертуара — вот чем отравлена деятельность Александрийского театра...»

Немного неожиданно, что необходимые изменения курса Александринки виделись авторам записки именно в «традиционном» направлении. Из десятка постановок этого сезона половина была отдана фактической классике: «Лес», «Без вины виноватые», «Женитьба Белугина» А. Н. Островского, «Дон Жуан» Мольера, «Трагедия о Гамлете» Шекспира. Сюда же можно отнести «Три сестры» Чехова и «Дети Ванюшина» Найденова (две последних раньше никогда не шли на александрийской сцене). Новых пьес было всего лишь три — «Поле брани» бойкого публициста (и полицейского агента) Иосифа Колышко, «Жулик» Игнатия Потапенко и одноактная «фантастическая история» Юрия Беляева «Красный кабачок».

Конечно, этот список на практике подвергся внушительной коррекции. Кроме «Дон Жуана» Мейерхольду выпало поставить из него только изящную и, увы, безуспешную безделку «Красный кабачок». В ней вроде бы всё было на месте. Остроумный сюжет: конец *осмнадцатого* века,

офицерский кутеж в известном кабачке близ Петербурга, пленительные красотки, внезапное метафизическое явление барона Мюнхгаузена, его фантазмы, его пафосный панегирик лжи и т. д. Мрачноватые головинские декорации. Печальная музыкальная стилизация Михаила Кузмина. Старательные попытки режиссера создать тревожно-загадочное зрелище в духе все того же символического «неподвижного театра». И... что же? Зрители скучали, спектакль прошел всего семь раз. Пресса отозвалась на него вяло. Верный поклонник Мейерхольда Сергей Ауслендер назвал постановку «Красного кабачка» «ажурной, изящной беседкой, сотканной из милых слов Беляева, музыки Кузмина, изумительных пауз Мейерхольда, декораций и костюмов Головина, грациозной игры Давыдова, Ходотова, Юрьева, Ведринской, Есипович, Тиме». А дальше еще захлебнее: «Им (Головину и Мейерхольду. — М. К.) пришлось придумывать самим чуть ли не половину пьесы, создавать эти очаровательные паузы, когда из темноты под вой бури и далекую музыку несутся томные вздохи и усталые поцелуи». (По правде говоря, в рецензии красоты не меньше, чем в самой пьесе, да и вряд ли Головину пришлось участвовать в отделке текста.)

Впрочем, не хочу и не могу подозревать уважаемого критика в притворстве. Были ведь и другие положительные отзывы. По-моему, наиболее объективно написал К. Арабажин в «Ежегоднике Императорских театров» («Впечатления сезона», 1911 год): «Г-н Мейерхольд перенес действие в темный, полуосвещенный и неуютный подвал. Слышна вьюга, завывание ветра красиво сливается со звуками старинного вальса, имитирующего музыку табакерки. Под эти звуки, точно в искусственной шкатулке с музыкой, пляшут молодые актрисы, напоминая искусственные, а не живые фигурки. Общий темп постановки замедленный. Нет внутреннего оживления, движения, действия»...

Осенью Мейерхольд выпустил «Живой труп» Толстого — спектакль, по общему мнению, малоудачный, проходной, явно ничем не увлекший ни режиссера, ни его соавтора Александра Загарова. Кроме «Живого трупа» в сезон 1911/12 года Мейерхольд не показал на александрийской сцене ни одной новой постановки. Он начал работу над «Маскарадом», затянувшуюся на пять лет и... всё. Репертуар у театра сложился на удивление серый. Это были сплошь заурядные (чтобы не сказать никчемные) пьесы заурядных авторов, рассчитанные на такую же заурядную публику.

В итоге грандиозные планы Озаровского и Мейерхольда о свежем классическом репертуаре, о превращении Александрийского театра в

«Академию театрального искусства» фактически провалились. Главный петербургский театр погрузился в кризис — если не финансовый, то творческий.

Сознавая это (но как будто ни о чем не беспокоясь), Мейерхольд целиком переключился на Мариинский театр. Здесь он и Головин увлеченно отдались работе над оперой Глюка «Орфей и Эвридика». История этой оперы сама по себе интересна, но я не буду ее подробно касаться. Оговорю лишь два занятных (и хорошо известных меломанам) момента. Во-первых, великий Глюк изменил хрестоматийный конец известного мифа. Орфей в опере погибает — и воскресаёт: умиленные его любовью боги сжалились и оживили его. Во-вторых, было несколько редакций оперы: кроме сюжетных и музыкальных добавлений изменилась трактовка главного героя. Партия Орфея первоначально была поручена альту-кастрату, затем ее передали тенору. Позже во французской редакции Берлиоза роль Орфея исполнила Полина Виардо, и с тех пор это стало традицией — заглавная партия оперы всегда исполнялась певицами (как правило, меццо-сопрано). Эту традицию нарушили Мейерхольд и лучший из теноров тогдашней России Леонид Собинов. Еще одним соавтором этого спектакля стал замечательный хореограф Михаил Фокин.

Как же разрешалась технологически уже привычная стратегическая задача Мейерхольда: свободная композиция в духе той эпохи, в которой жил и творил автор оперы — то есть XVIII века? А вот как: «Наподобие цирковой арены, стиснутой со всех сторон кольцом зрителей, просцениум придвинут к публике для того, чтобы не затерялся в пыли кулис ни единый жест, ни единое движение, ни единая гримаса актера... Не надо погружать зрительный зал в темноту ни в антрактах, ни во время действия. Яркий свет заражает пришедших в театр праздничным настроением. Актер, видя улыбку на устах у зрителя, начинает любоваться собой, как перед зеркалом».

На просцениуме отсутствовали живописные декорации: всё было убрано расшитыми тканями. Лишь задний план был предоставлен живописи. В третьем действии на условный ковер просцениума Амур, только что воскресивший Эвридику, сводил ее и Орфея с каменистых уступов второго плана к суфлерской будке, и за ними закрывался занавес. Эта мизансцена давала возможность исполнять заключительное трио как концертный номер.

Но изменился не только просцениум. Поскольку две большие массовки — хор и балет — не должны были сливаться на сцене воедино (это было бы явной дисгармонией), Фокин и Мейерхольд решились спрятать в одном из

действий хор за кулисы. В хаотичном на первый взгляд движении толпы, где участвовали весь кордебалет театра, весь хор и даже театральная школа, присутствовала четкая заданность. Массовый танец был коньком Фокина, и ему удалось добиться, чтобы множество актеров двигались ритмично, не мешая ни друг другу, ни исполнителям ведущих партий.

По поводу постановки в музыкальной критике возникли разногласия. Иные полагали, что, поскольку движение на сцене должно быть точным ответом на движение в оркестре, «Орфей» в этом танцевально-пластическом смысле не всегда совпадал с музыкой. Но были и другие, противоположные мнения, по которым такое совпадение было очевидным. Все переходы со скалы на скалу (те же «уступы»), все движения совершались гармонично и благозвучно, в призрачном освещении, за тюлевыми завесами — что создавало сказочные картины. Так их описывал Михаил Кузмин: «Погребальная, загробная, полусонная атмосфера застигает и туманит все явления, блаженная дремота теней распространяется на нежные звуки, и чувствуешь себя наполовину живым, наполовину мертвым, скорбно и благородно». Даже извечный недруг Мейерхольда (но страстный поклонник Фокина) Александр Бенуа признался: «Момент, когда после мрака преисподней наступает рассвет и видишь под блеклым белеющим небом нескончаемые, прекрасные леса, в которых живут тени праведных, — этот момент принадлежит к самым волшебным из всех мною виденных».

Михаил Фокин, конечно, был виртуозом своего дела, что, наверное, дало ему какое-то право приписать себе весь успех спектакля (а он был огромен!). Я слышал про это и читал, но, по-моему, это была обыденная практика. К тому же среди общих восторгов ее мало кто заметил и принял всерьез.

В конце года у Мейерхольда не было работы на главных сценах, и он организовал группу пантомимы, с которой начал практические опыты по воскрешению на русской сцене классической комедии дель арте. Первое выступление этой группы состоялось в зале Дворянского собрания на так называемом «ломоносовском вечере», посвященном 200-летию великого ученого. Назывался вечер оригинально: «Оживленная старина, или Примирение Ломоносова с Сумароковым и Тредьяковским». Пролог для вечера и арлекинаду «Арлекин — ходатай свадеб» написал молодой драматург Владимир Соловьев (также выбравший себе гофмановский псевдоним Вольдемар Люсциниус), а поставил арлекинаду Мейерхольд. Это была, по описаниям, довольно грубая буффонада, щедро сдобренная импровизациями режиссера и артистов — в духе традиционных цирковых

пантомим с палочными драками, прыжками в зрительный зал, акробатикой, кувырканием, кривляньем, поцелуями, прыжками и прочим тому подобным «сором».

В поисках совершенства Мейерхольд в продолжение зимних месяцев пробовал ставить разные варианты этой арлекинады. Тогда же с теми же актерами он поставил лирическую пантомиму, затем (уже с другими актерами) невзрачную пьеску Ф. Сологуба. Ставил, где придется: в концертном зале, в частном доме, в мимолетно подвернувшемся театрике.

Театральная жизнь в начале десятых отнюдь не замерла, хотя ни Малый театр, ни Александринский, ни Художественный не могли похвастаться серьезным репертуаром, бедно выглядел и Мариинский театр. (Чуть успешнее был Большой со своим полным «Кольцом Нибелунгов».) Но зато, как нарочно, произошла золотая метаморфоза с театрами миниатюр. Осенью 1911 года в Петербурге открылся «Троицкий театр» Михаила Фокина, а в Москве — «Мамонтовский театр миниатюр» Марии Арцибушевой и ее компаньона Сергея Мамонтова, где успешно подвизался уже известный нам режиссер Александринки Юрий Озаровский. Окончился «несерьезный» период в жизни «Летучей мыши». Сезон 1911/12 года закрыл ее репутацию как кабаре — «Мышь» превращалась в подлинный театр. Второе дыхание обрело и знаменитое «Кривое зеркало». Ушедшего из него умного и упрямого Унгерна сменил блестящий Евреинов. Одной из самых интересных его постановок стала пантомима «Сумурун» — игривая мелодрама по фильму Эрнста Любича. Как раз в те годы Запад, а за ним и Россия страстно отдавали дань модному увлечению восточной экзотикой.

Возродился (правда, ненадолго) и «Старинный театр», где тот же Евреинов работал как бы по совместительству. Там он поставил «Фуэнте Овехуна» Лопе де Веги — единственный спектакль театра, привлечший внимание зрителей и критики. Отсутствие громоздкой сценической обстановки давало возможность выводить на первый план самих актеров. Позе, жесту, движению предлагалось служить выражением национального колорита. В мизансценах был использован прием живописных группировок, развернутых на сцене наподобие барельефа. Однако заметим еще раз: если для Мейерхольда примитивность формы означала обширный комплекс приемов, призванных оспорить технику «углубленного душевного переживания», то для Евреинова та же примитивность, та же предельная условность исполнительской манеры одновременно служила наивному и безусловному взаимодействию сцены и зала.

Результативно работал в это время и частный театр Незлобина в

Москве. Здесь особенно выделялись два ведущих режиссера: Константин Марджанов и Федор Комиссаржевский. Спектакль последнего «Принцесса Турандот» (1912) будущий ученик Мейерхольда Сергей Эйзенштейн часто вспоминал как первое и самое сильное театральное впечатление. Он видел спектакль два года спустя во время рижских гастролей театра. В статье «Как я стал режиссером» Эйзенштейн писал: «Два непосредственных впечатления, как два удара грома, решили мою судьбу в этом направлении. Первым был спектакль «Турандот» в постановке Ф. Ф. Комиссаржевского...»

А чем же в этом году отличился Мейерхольд?

Весной, в начале межсезонья, полустихийно образовался кружок друзей, приятелей и знакомых, практически целая труппа, которая стала называть себя «Товариществом актеров, писателей, художников и музыкантов». Это было колоритное сборище, решившее отдохнуть в уютном дачном местечке Териоки на берегу Финского залива — а заодно учинить для териокских дачников (среди которых были известные в столице люди) театральные представления. Здесь неутомный Борис Пронин снял театр-казино и большую дачу для всех активистов. Актеров прикатило больше десятка. Почти все были когда-то связаны с Мейерхольдом. Художников было трое — Н. Сапунов, Ю. Бонди и Н. Кульбин, как и писателей — А. Блок, Вл. Пяст и М. Кузмин (по совместительству он числился музыкантом). Вторым музыкантом был Юрий де Бур, композитор, пианист и драматический актер.

Лишь режиссер был единственный — Мейерхольд. Правда, он имел незаменимого помощника — историка театра, знатока комедии дель арте и всех прочих старинных театров, сочинителя и поэта Владимира Соловьева, уже упомянутого автора пантомимы «Арлекин — ходатай свадеб». Фигура немного комическая — сутулый, долговязый, в длиннополом черном пальто (недаром он послужил прототипом Дуремара в «Приключениях Буратино», где Карабас, как уже говорилось, был во многом срисован с Мейерхольда).

Мейерхольд приехал в Териоки не сразу, но в конце поддался уговорам старых знакомых. Он поселился вместе с семьей на первом этаже громадной дачи. Блок, часто наезжавший в Териоки (в Товариществе участвовала его жена), написал об этом так: «Сначала сидели на театральной даче. Она большая и пахнет, как старый помещичий дом. Все вместе ели, пили чай, ходили по их огромному парку... Духа пустоты нет — все очень подолгу заняты. Все веселые и серьезные».

Открытие сезона состоялось 9 июня. Театр к открытию решили украсить. Кульбин разрисовал занавес: на нем некая фигура в маске

выглядывала из-за портьеры, держа в протянутой руке цепь из радостных физиономий. Над зданием театра развевался флаг, сшитый по эскизу Николая Сапунова. На лиловом фоне красовался белый, лукаво улыбающийся Пьеро. Когда флаг был сшит, Сапунов расписал его красками. То ли краски на флаге еще недосохли и кто-то задел изображение рукавом, то ли что другое, но краски незаметно чуть сдвинулись с места — притом как раз на губах Пьеро. Исчезла лукавая усмешка, и вместо нее появилась трагическая складка губ. Это расценили как нехорошую примету, как предвидение смерти. И действительно, через месяц Сапунов утонул в заливе. Случай и впрямь был трагичный, но мне сдается, что вся эта «примета» была кем-то придумана задним числом.

Первый спектакль состоял из пантомимы «Влюбленные», интермедии Сервантеса «Два болтуна» и арлекинады «Арлекин — ходатай свадеб» — все с декорациями Кульбина. Затем шло концертное отделение. О самом открытии Блок писал: «Театр небольшой был почти полон, и хлопали много. Мне ничего не понравилось. Правда, прекрасную и пеструю шутку Сервантеса разыграли бойко. Спектаклю предшествовали две речи Кульбина и Мейерхольда, очень запутанные и дилетантские. Содержания, насколько я сумел уловить — очень мне враждебного (о людях как о куклах, об искусстве как о счастье)».

И действительно, новая редакция «Арлекина» смотрелась, судя по некоторым описаниям — которым вторил и Рудницкий, — очень нарочитой и как бы даже угодливой (разумеется, перед публикой). Внешность спектакля (художник Кульбин) и само шутовство актеров выглядели крикливыми и показушными, выпрашивавшими аплодисменты. Но хлопали много — Блок это признал.

Мнение иных очевидцев и самого Рудницкого несколько неуклюже оспаривает известный, хотя и весьма скромный искусствовед (а заодно и театровед, и литературовед) Михаил Бабенчиков, нарочно приехавший тогда в Териоки: «Движения актеров, их мимика, жесты были четки, легки, если можно так сказать, чеканны... Движения отдельных персонажей, например, главного и типичнейшего для пантомимы Арлекина, развязны, задорны и не лишены известного фиглярства... Движения автора манерны и размеренны. Читка его (произнесение пролога) с выкриками и паузами — характерна для арлекинады... Одна из сцен целиком построена на шутках, свойственных театру. Это была сцена, когда Сильвио отрубал деревянным мечом бумажный нос Панталона, а доктор приставлял ему новый нос. Музыка, сопровождавшая отдельные моменты арлекинады, была составлена по Гайдну и Аррайя». Явно видна робость рецензента перед

спектаклем авторитетного режиссера.

Но ни тени робости нет в отзыве Валентины Веригиной — безоговорочно хвалебном: «Выразительность, острота, юмор и особенный шарм арлекинады подействовали на всех зрителей. Эта пантомима имела наибольший успех из трех вещей, шедших в один вечер. Забегая немного вперед, скажу об особенном ее успехе во время одного злополучного спектакля в Териоках, когда электричество в театре испортилось и не горело целый вечер. Две интермедии Сервантеса прошли в полумраке и совершенно провалились. После того как Мгебров прокричал в темноте свою роль, Мейерхольд, оказавшийся со мной рядом за кулисами, взглянул на меня как-то испуганно, беспомощно и пробормотал: «Что с ним?»... Мейерхольд стал мучительно придумывать, как спасти арлекинаду. И тут ему пришла в голову счастливая мысль осветить сцену свечами. В антракте он велел достать несколько пачек стеариновых свечей и две пустые бочки, которые установили на авансцене по бокам. По краям бочек венком прикрепили свечи. От такого освещения пантомима выиграла. Нам, актерам, это дало настроение, мы играли и танцевали с таким подъемом, как никогда». И многое другое, столь же восторженное, она пишет про эту постановку. Противоречие? Если и так, то противоречие обманчивое. Должно поаплодировать меткости похвал Веригиной (и ее очевидной пристрастности) и одновременно чуть высокомерному, но справедливому вкусу Блока. Они представляли разную публику.

Гораздо успешнее, по общему мнению, была постановка «Поклонение кресту». «С одобрения Блока, — пишет Веригина, — шла в Териоках пьеса Кальдерона «Поклонение кресту». Мейерхольд задумал поставить эту пьесу на открытом воздухе — не в самих Териоках, а где-нибудь в окрестностях. С этой целью мы ездили на лодках по Черной речке, бродили по холмам и, кажется, нашли подходящее место, где могли расположиться зрители. Мечтали играть и при факелах, вечером, и при солнечном освещении. Однако первый спектакль все-таки решили дать в театре. Начались репетиции. Режиссер как бы вселился в пьесу. Нам нравилось смотреть, как он показывал, передавая движениями стиль эпохи».

Сравнивая териокскую постановку «Поклонение кресту» с постановкой ее в Башенном театре, можно заметить разницу. Общие принципы остались те же, но разные художники (в первом случае Судейкин, во втором Бонди), разные условия сцены — всё это отразилось на внешней форме спектакля. Никаких роскошеств, изобилия красочных шелков и батистов, золотого занавеса, раздвигаемого арапчатами, ярких костюмов — ничего такого во втором варианте не было. Все было суше,

строже, проще. И — динамичней! Режиссер ускорил динамику композиций, и актеры отвечали ему с доподлинно «испанским» пылом. В декорациях и костюмах царили белый и синий цвета. Пьеса ставилась как стилизация под испанскую истово католическую религиозность, и этот экзотический настрой очень понравился дачной публике.

Самой интересной постановкой териокского сезона стала пьеса Августа Стриндберга «Преступление и преступление». В переводе Пяста ее название звучало «Виновны — не виновны» (иногда это читалось с вопросительным знаком). Эту пьесу также рекомендовал — и притом страстно — Блок, большой друг Пяста. В то время (как, впрочем, и позже) поэт буквально болел Стриндбергом. Пьеса, по правде сказать, была не из самых сильных драматических произведений шведского классика. Она сильно отдавала мелодрамой и, так сказать, *достоевщиной* (Стриндберг был поклонником русского писателя).

Действие происходит в Париже. Молодой и успешный писатель Морис и Жанна, простая женщина из рабочей среды, любят друг друга и их маленькую дочь Марион. Неожиданно Морис встречает красивую девушку, скульптора Генриетту. Писатель с первой же встречи влюбляется в нее, но привязанность к ребенку препятствует их взаимному чувству. Ребенок становится почти непреодолимой преградой. Генриетта начинает ненавидеть маленькую Марион. Морис чувствует, что в нем против воли также рождается тайная неприязнь к дочке. Марион внезапно умирает, Морис начинает подозревать Генриетту в убийстве — так же, как Генриетта Мориса. Мориса арестовывают. Ему удастся оправдаться, но Жанна убита горем, а сам Морис отвергнут Генриеттой, разочарованной в своих эгоистичных и вольнолюбивых надеждах. Они оба и виновны, и не виновны в смерти ребенка. Они страстно желали устранить преграду, хотя прямого преступления не совершили. Однако виновность их — высшего порядка, она — их рок, пересиливать который бесполезно. Суетный человек в один судьбоносный миг призван остаться наедине со своей совестью — такова немудреная мораль пьесы.

Веригина — она играла Генриетту — справедливо замечает, что Мейерхольд очень чутко улавливал тоны и ритмы в голосе каждой пьесы и безупречно передавал их «чередованием напряженных и действенных пауз, а также сжатых и острых диалогов». Он сразу «обязал нас выражать в словах не только мысли и чувства действующих лиц, но и отношение автора к ним». Он запретил в интонациях гибкость, игривость и вообще всякую модуляцию голоса. У каждой роли была своя «металличность и холодность, за которыми скрывалось затаенное волнение».

Блоку, как вспоминает актриса, особенно понравился акт, в котором Морис встречается с Генриеттой в Люксембургском саду: «Парк был показан лишь тенью сучьев на золотом фоне заката. Черная фигура Мориса и малиновое манто Генриетты — на этом же фоне. Они сидели на скамье неподвижно, и их быстрые слова без пауз ударялись друг о друга, как рапиры двух врагов. Вообще эта сцена — одна из самых главных. Тут заключено все роковое, вся неизбежность — вот общий смысл сказанного мне Блоком об этой сцене». При этом из роли пассивной, но трогательной Жанны (ее играла Любовь Дмитриевна Менделеева-Блок) Мейерхольд изъясил всю умиленную страдальность — роль обрела трагический смысл.

«Нужно заметить, — писал Юрий Бонди, — что пьеса вообще была трактована в мистическом плане, и самый спектакль носил траурный характер: он посвящался памяти А. Стриндберга. При этом все декорации (и все действие) были заключены в широкую траурную раму; в глубине этой рамы ставились и вешались ажурные экраны, изображавшие комнаты ресторанов, стволы деревьев на кладбище, деревья в аллее сада. За ними натянуты были прозрачные — сплошного цвета — материи. Они освещались сзади, но фигуры актеров выступали силуэтами только на фоне желтого неба. Сцена должна была иметь постоянно вид картины. Фигуры актеров, декорации, бутафория и мебель были отодвинуты от линии рамп на второй и третий планы. Вся широкая площадка переднего плана (просцениум), сильно затемненная благодаря отсутствию рамп, оставалась все время свободной; на просцениум выходили актеры только тогда, когда фигуры их должны были быть оторваны от общего действия пьесы, и тогда их речи звучали как бы открытые ремарки. В связи с этим руководители спектакля хотели и все действие (игру актеров) построить на принципе неподвижности; заставить звучать самые слова пьесы и всю динамику действия перенести и заключить в моменты линий и цветов».

На первом представлении присутствовали дочь Стриндберга Карин и ее русский муж, большевик Владимир Смирнов. Они были взволнованны и спрашивали: «Неужели такая замечательная постановка не будет показана в Петербурге?» Но больше всех потрясен был Блок. На следующий день после представления он записал: «Впервые услышав этот язык со сцены, я поразились: простота доведена до размеров пугающих: жизнь души переведена на язык математических формул, а эти формулы, в свою очередь, написаны условными знаками, напоминающими зигзаг молний на очень черной туче... Режиссер (Мейерхольд) и декораторы (с помощью режиссера), по-видимому, это если не поняли, то почувствовали, и потому

все восемь картин на сцене (не ярко освещенной) задний фон — синечерный занавес, сквозь который просвечивают беспорядочные огни. Иногда появится на нем красное пятно... все время мелькают на нем то бутылки с вином (парижское кафе)... то лоснящийся цилиндр и узкий сюртук героя, которого математика Рока загоняет в ужасное... то битая морда сыщика или комиссара... то красное манто кокетки и отсвечивающий рубином крест у нее на груди... И вдруг среди кафе, в сценическом положении, почти нелепом, проскальзывают черты Софокловой трагедии — полицейский комиссар вдруг неожиданно и нелепо начинает напоминать вестника древней трагедии... Тут Мейерхольд временами гениален».

В 1914 году Блок написал прекрасные стихи «В память Августа Стриндберга», безусловно, навеянные воспоминанием о спектакле Мейерхольда.

На этом я закрываю тему териокского лета 1912 года. Оно было омрачено нелепой гибелью всеми любимого Сапунова, но творчески оказалось удачным. «Поклонение кресту» и особенно спектакль по Стриндбергу искупили несколько других малоудачных — поставленных и недопоставленных — спектаклей этого лета.

Едкая характеристика Станиславского («Талантливый режиссер пытался закрыть собою артистов, которые в его руках являлись простой глиной для лепки красивых групп и мизансцен, с помощью которых он осуществлял свои интересные идеи»), данная Мейерхольду когда-то, всё больше становилась и ограниченной, и неточной.

И ЗДЕСЬ, И ТАМ

*Тьма спускается, полночь бьет.
Дни уходят, а жизнь идет.*

Гийом Аполлинер.

Мост Мирабо

Стоит, право, еще раз восхититься воспоминаниями Валентины Петровны Веригиной. Она назвала ненароком одну архиважную особенность творческого поведения своего учителя. Ее не угадали, хотя много раз вскользь упоминали о ней многие биографы Мейерхольда. Скоро я скажу, о чем идет речь, но для начала процитирую (фрагментарно) одного из самых неглупых и честных биографов режиссера — Юрия Елагина:

«Он никогда не был хорошим педагогом и воспитателем — качество совершенно необходимое для каждого руководителя или молодого театра... Он был художником огромного таланта, его ум, эрудиция, трудолюбие были велики, он был реально творцом идеи нового театра и мог излагать ее в предельно блестящей форме... Без сомнения, он был порядочным человеком и верным другом. Но не было в нем той сердечности, скромности, терпения, чувства справедливости и всеобъемлющей душевной доброты, которые являются неотъемлемым достоинством всех хороших педагогов в мире... У него бывало много поклонников, последователей и подражателей. Но слишком мало было верных учеников, связанных с ним душевно на всю жизнь...» Перечислив негативные качества его натуры, автор делает вывод, что они «всегда играли разрушительную роль в его попытках воспитать группы преданных его идеям молодых актеров».

Мнение жесткое, даже жестокое. И что тут сказать? Только одно: это правда и... неправда. Да, была в его натуре «угловатость, резкость и нетерпимость», были и пристрастность, и творческий эгоизм. Но куда девать тогда десятки актеров, буквально влюбленных в него, — я знаю это не понаслышке? Куда девать замечательных (если не великих) Бабанову, Ильинского, Зайчикова, Гарина, Свердлина, Жарова, Мартинсона? Куда девать других актрис и актеров былых времен, порой отторгаемых от него судьбой и возвращавшихся к нему по первому его зову? Куда девать

Охлопкова, некогда предавшего его, но от которого я своими ушами слышал горестное: «Я отмолю... Отмолю!»? Куда девать Эйзенштейна с его страстной готовностью «развязать ремни на сандалиях» своего учителя?

Порой они обижались на него, ссорились с ним, уходили от него — чего не бывает в жизни клана, племени, семейства? Но все они, не сомневаюсь, были ему душевно, любовно преданны. Та же Валентина Веригина, его ученица и поклонница, в своих воспоминаниях выразила — признаюсь, неожиданно для меня — очень содержательную мысль:

«Жалею, что не записала тогда же все указания Мейерхольда, теперь многие детали забылись. Такие записи могли бы принести актерам едва ли не большую пользу, чем речи самого Мейерхольда о своих работах. Сам он говорит о своем режиссерском творчестве в тысячу раз бледнее, чем оно было на самом деле. Говоря о своих постановках, Мейерхольд порой начинал увлекаться словами, и самая сущность при этом затемнялась. На репетиции же сущность выступала в своем чистом виде. **Есть спектакли, проваленные Мейерхольдом, но почти нет проваленных репетиций этих спектаклей** (подчеркнуто мной. — М. К.)^[5]. Публика не знает, сколько перлов мейерхольдовской фантазии не доносится до нее актерами, в силу того, что большей частью они находятся в другом плане творчества. Мне кажется, Мейерхольд — режиссер будущего актера, и если бы нашелся кто-нибудь, что сумел записать репетиции Всеволода Эмильевича, он оказал бы огромную услугу будущим актерам». Добавлю: не только актерам.

Верно: именно на репетициях Мейерхольд был истинным Мейерхольдом — пылким, азартным, остроумным, переполненным идеями, афористичным, дружелюбно-терпимым (вспомните его неизменный выкрик: «Хор-р-рошо!>). Его театроведческие статьи и выступления — пусть даже очень насыщенные — лишь малая часть его художественной выразительности.

Разумеется, так бывало не на всякой репетиции — ему надо было загореться встречным интересом актеров, их вниманием, всей атмосферой совместного творчества, сотворчества. В Александринке так получалось далеко не всегда. Хотя отношения с труппой после трех сезонов у него уже более-менее устоялись, общая чопорность, дух имперской казенщины временами все же давали о себе знать. И Мейерхольд с этим, хоть и нехотя, но считался. Особенно когда в дело вмешивались самые «знатные» мэтры — в первую очередь это касалось Марьи Гавриловны Савиной. Я уже мельком упоминал о поразившем всех примирении Савиной с

Мейерхольдом («Он художник и я художник — почему бы нам не быть вместе?»).

Вместе они стали быть в 1914-м, всего за год до смерти Савиной, которая высказала желание играть в «Зеленом кольце» Зинаиды Гиппиус. О спектакле я скажу после, а сейчас — о забавном диалоге на репетиции. По рассказу Рощиной-Инсаровой, также игравшей в этом спектакле, Мейерхольд в своей корректности превзошел сам себя:

«Он ставил спектакли, был уже известен, но у нас, в Александринке, он вел себя в границах... Мы репетируем, и вот Мейерхольд стоит в партере, а мы на сцене. Мейерхольд говорит:

— Марья Гавриловна, пожалуйста, будьте любезны, на левый план.

Савина переходит.

— Потому что, понимаете, если вы не пойдете на левый план, то Катерина Николаевна не сможет перейти на диван, а Катерине Николаевне надо перейти на диван для того, чтобы потом следующую сцену, когда она говорит что-то такое...

— Хорошо, — говорит Савина, — я перешла.

— Катерина Николаевна, а вы, пожалуйста, на диван.

— Слушаюсь.

— Потому что если вы не перейдете на диван, то вы не можете следующую сцену...

Так это продолжалось минут 15–20. Такая болтовня, что у меня заболела голова. Я подошла к Савиной и говорю:

— Марья Гавриловна, вы, конечно, наша старшая, можно сказать. Я при вас голоса возвысить не решаюсь, но скажите ему, чтобы он прекратил болтовню, иначе я сама дам ему по затылку.

Савина вдруг загорелась: действительно, черт его возьми, это что-то совершенно невозможное...

— Господин Мейерхольд, вы дадите нам с Рощиной слово сказать или все сами будете играть?

— Виноват, виноват. Простите, ради бога...

И потом репетиция пошла гладко».

Да, Мейерхольд мог быть, по необходимости, и таким. Любезным и даже чуть... подхалимствующим. (Я уверен, правда, что эта подчеркнутая любезность была чуточку издевательской.) Но такие примеры были редки, и обычно режиссер не особо проявлял показную любезность — хотя откровенную грубость проявлял еще реже.

Сезон 1912/13 года начался с постановки драмы Федора Сологуба «Заложники жизни». По мне, пьеса эта надуманна, слащава, едва ли не спекулятивна. Молодые герои — Михаил и Катя — решили, как и многие тогдашние юные современники, изменить мир к лучшему. Но поскольку денег у них нет, то они придумали для этой цели «мудрую» хитрость. Он возьмет в жены богатую помещичью дочку, а она заарканит преуспевающего дельца — конечно, временно. Проходит некий срок (несколько лет), и все успешно осуществляется. Тем успешней, что кроткая Леночка, жена героя, готова уступить его Кате. Теперь молодые реконструкторы мира могут свободно заняться своим главным предназначением.

Но все же Сологуб был поэт — и поэт не из худших. Он придал этому пошлому сюжету чуть-чуть мечтательный флер, как бы слегка запудрил его. Леночка у него преобразилась в Лилит: эфемерный намек на первородную женщину, олицетворение недостижимой мечты и надежды.

Между прочим, пьеса понравилась Блоку, но у него вообще был капризный вкус — что-то он в ней уловил свое. Большая часть публики также приняла спектакль «на ура», но в этом более всего «виновен» был именно режиссер. Мейерхольд усилил в драме символический акцент — заметно приподнял сцену, расцвелит каждую из мизансцен эффектным освещением, сопровождал действие нежной «неземной» музыкой и — что немаловажно — придумал пантомимные сцены. Одной из таких сцен стал танец Лилит — танец Мечты и Надежды. Самое интересное, что растрогалось не только большинство зрителей (а не один только Блок), растрогался и сам гонитель Мейерхольда Кугель. Правда, и тут весь успех — почти нескрываемо! — приписал не Мейерхольду: «Не то важно, что староверы пробовали шикать, а модернисты и романтики страстно аплодировали, а то важно, что нейтральная публика почувствовала силу и обаяние Сологуба и, не разбираясь в тонкостях литературных правлений, прощая ошибки и слабости, поддавалась чарам поэта»...

Небольшое отступление, несколько похожее на фельетон. Любопытно, что в следующем году петербургская театральная жизнь была взбудоражена шумным диспутом «О кризисе театра» — притом, как можно догадаться, подразумевался не весь мировой театр, а только российский. Собралась масса публики. Председателем на диспуте был не кто иной, как Федор Сологуб, ставший в то время едва ли не самым авторитетным драматургом.

(Заметьте, не Чехов, не Горький, не Леонид Андреев!) О кризисе театра почти не было сказано, а говорили — точнее, бранили — два жупела: Московский художественный театр и Островского (в чем невольно видится какой-то «петербургский комплекс»).

Увы, Мейерхольд, выступавший последним, также не преминул горячо и даже пылко выразить свое отношение к теме: надо-де «морально и физически (?! — М. К.) разрушить толпящееся вокруг Художественного театра величие», надо разрабатывать новые формы искусства — такие, какие «я вместе с Гнесиным разрабатываем в своей студии», — надо забрасывать гнилыми яблоками артистов, играющих «Торговый дом»... и так далее. (Про «Торговый дом» — пьесу Ильи Сургучева, идущую в Александринке и, кстати, очень неплохую, — он брякнул в полном запале.) Когда аудитория начала шикать в его адрес, он закричал: «Если вы со мной не согласны, то зачем шикаете мне, забросайте меня гнилыми яблоками!» (Голос из публики: «Не стоит на них тратить!») Тогда он добавил хлестко и неуклюже: «Вы боитесь правды! Отчего вы так забронировались? Мне кажется, что если я пущу в вас графином, то он разобьется о вашу забронированность!» Заметив после этих слов агрессивный настрой аудитории, Мейерхольд поспешил закончить и сел на место. После всех речей Сологуб констатировал, что «театр в тупике»... Содержательный был диспут, однако!

Диспут этот, как ни странно, имел последствия. Столпы Александринки — М. Савина и В. Давыдов — воспользовались случаем, чтобы объяснить режиссеру всю нетактичность его поступка. Давыдов в крайне агрессивном тоне заявлял, что считает выступление Мейерхольда на лекции и бестактным, и некрасивым: «Раз вы так отрицательно к нам относитесь, то вам не следует с нами служить».

Савина ограничилась тем, что сказала, когда Мейерхольд поцеловал ей руку: ««Как же это вы нас порицаете, а внешне ведь относитесь к нам с уважением». На это он ответил, что имел в виду не меня и не Давыдова, а других лиц. Я ответила: «Я о себе не беспокоюсь, а защищаю театр, в котором служу. Александринский театр — это мой храм, и, оскорбляя его, вы оскорбляете всю корпорацию артистов». Мейерхольд оправдывался тем, что он не читал газет, в которых был напечатан отчет о лекции, и потому не мог сделать опровержения приписанных ему слов. Собственно говоря, этим всё и ограничилось. Потом уже Сологуб и Мейерхольд написали подробные письма в редакции газет, где неуклюже пробовали оправдаться. Смысл оправданий был один: «Кажется наивным понимать фигуральное выражение в буквальном смысле».

Что же это всё было? А просто произошел очередной взрыв — взрыв, красочно обозначивший специфическую, характерную революционность Мейерхольда. Именно ее, не раз сослужившую ему в прошлом — и особенно в будущем — недобрую службу.

Однако вернемся к сезону 1912/13 года.

Сезон был суматошный. Прежде всего Мейерхольда заботила постановка в Мариинском театре «Электры» Рихарда Штрауса, либретто которой написал Гуго фон Гофмансталь. Эта работа оказалась провальной, притом провальной заведомо. Причиной было решение Мейерхольда и Головина соединить несоединимое: монументально-античную, пронизанную древнегреческой мифологией экзотику (по горячему следу недавних впечатлений от Греции) с нервной, экспрессивно-сложной, остролиберной музыкой. И вдобавок со столь же нервным, колючим и вызывающим либретто австрийского классика. Мейерхольд в данном случае предал свой же принцип, подаривший ему успех в операх Вагнера и Глюка: идти в первую очередь от партитуры. Спектакль получился неуклюжим и тяжеловесным и, выдержав три или четыре представления, был снят. Даже Блок, приглашенный на премьеру, сказал, что всё в этой «Электре» его ужасает.

Весной следующего года Мейерхольд уехал в Париж. Там ему предстояло поставить спектакль по пьесе наимоднейшего в то время Габриэле д'Аннунцио «Пизанелла» с Идой Рубинштейн.

Все очевидцы, причастные к жизни главной фигурантки этого события, говорят в первую очередь о внешности Иды и ее спорных творческих данных. Не упуская в то же время возможности сказать о ее феноменальном денежном состоянии. Что ж, ее внешность действительно была уникальна. И... загадочна. Это была, по мнению очевидцев, какая-то древнеиудейская, сомнамбулическая внешность, особенно бесившая черносотенцев и прочих истовых ортодоксов. Но людей без предрассудков Ида увлекала истово, а подчас и страстно. Отравленный ею великий Серов (сам еврей больше чем наполовину) создал мировой шедевр, равный лишь его портрету Ермоловой.

Что касается балетного творчества, то бесспорно лишь одно — Ида была очень умеренно даровита, но зато неповторимо своеобразна. Михаил Фокин, вначале отказавшийся ее учить («еще бы — девушке уже за двадцать!»), все же соблазнился (то ли обаянием Иды, то ли ее щедростью, то ли всем разом) и создал нечто прекрасное и уникальное. Вслед за ним «пали» и Сергей Дягилев, и Нижинский, и Бакст, и Андре Жид, и Кокто, и Глазунов, и Стравинский, и французские суперталанты Равель и Дебюсси,

и многие иные. Всё элитарное, мало-мальски светское большинство публики и в России, и на Западе было от нее без ума. Только упрямые реалисты вроде Репина или Сурикова гадливо морщились, увидя портрет Серова, да еще мать самого художника, известная пианистка (и, кстати, еврейка) брезгливо потребовала, чтобы он убрал с ее глаз «эту иудейскую мерзость».

Влюбился в нее и Габриэле д'Аннунцио, итальянский гений, поэт, романист и драматург, воинственная личность, в недалеком будущем идеолог фашизма и близкий друг Муссолини. Похоже, у него не было другого способа завоевать Иду, кроме как написать для нее пьесу. И он написал драму «Мученичество святого Себастьяна». Музыку к драме писал не менее гениальный Клод Дебюсси. К этому времени Ида рассталась с Дягилевым и создала собственную труппу. Архиепископ Парижа был крайне возмущен, что роль святого Себастьяна играет женщина, к тому же некрещеная еврейка, что еще больше подогрело интерес к постановке. Однако спектакль и сама игра Рубинштейн, прежде выступавшей лишь в качестве танцовщицы, не понравились ни публике, ни критикам.

В следующих спектаклях — в 1912 году — режиссер А. Санин учел ошибки первой премьеры. Новые творения труппы, драма «Саломея» по пьесе Оскара Уайльда на музыку А. Глазунова (здесь Рубинштейн исполняла танец Саломеи, поставленный специально для нее М. Фокиным) и драма «Елена Спартанская» Эмиля Верхарна в оформлении Бакста (здесь Ида также играла ведущую роль), имели сказочный успех. Александр Бенуа, видевший последний спектакль, восторженно описал свое впечатление: «Царица Египта постепенно лишалась своих покровов и предавалась любовному экстазу у всех на глазах, причем лишь в самый критический момент являлись услужливые придворные дамы, окружавшие занавесками ложе любовников. Гвоздь зрелища был в том, что после обнажения являлась «не хорошенькая актриса в откровенном дезабилье, а настоящая чаровница, гибель с собой несущая»...

Учел свою ошибку и д'Аннунцио, написавший для Иды другую пьесу — «Пизанелла, или Душистая смерть». Пьеса была посредственная, в духе многих похожих творений трескучего итальянского романтизма. Но дело не в ней, а в той умопомрачительной эстетике, которой расцвели спектакль Бакст и Мейерхольд. И конечно, актриса. Рубинштейн исполняла главную роль — роль девушки из Пизы, проданной в рабство на Кипр и ставшей там блудницей. Во втором акте она обращалась к вере в Христа, в третьем ее казнили за ту же веру. Актриса мало говорила, зато часто двигалась и застывала в красивых позах — всё было выдержано в роскошной эстетике

модерна.

К этой эстетике Рудницкий отнесся непримиримо. По его мнению, «зрелище вышло аляповатое, вычурное, пожалуй, даже наглое, — оно дышало богатством, сытостью и было, вероятно, своего рода квинтэссенцией всех театральных возможностей стиля «модерн». Он заклеил как упадническое и кризисное увлечение режиссера «нарядной и вычурной декоративностью... слащавой красотой русского модерна». Мне это мнение представляется, в общем, бесспорным — особенно при воспоминании о постановке «Заложники жизни», — но слишком категоричным. Я скорее соглашусь с Татьяной Бачелис, что Мейерхольд, если и придавал некое значение модерну, то лишь вскользь — во вторую-третью очередь. «Нет сомнений, — писала она о «Пизанелле», — что некая пряная чувственность пронизывала это трагическое, пышное зрелище... Такова и была задача, которую решал Мейерхольд. Безудержная избыточность царил в сюжетных извилинах пьесы, в неистовой хореографии Фокина. В фантастических костюмах Бакста, в яростных массовых сценах, которые здесь интересовали Мейерхольда больше всего».

Да, чувственность и избыточность, присущие спектаклю, воплощали эстетику модерна. Критики много писали о пяти разноцветных занавесах в византийском стиле. Но они, при всей декоративности, решали функциональную задачу — задачу быстрой смены места действия и всей обстановки. А еще важнее, что они, эти занавесы организовывали толпу — одну из главных персонажей спектакля.

Мейерхольд остался доволен «Пизанеллой». В письме домой он писал «А ведь это очень удачная из моих постановок. Особенно удалось мне слить в единство все акты, столь не объединенные в едином стиле у д'Аннунцио. Кроме того очевидно, наступила для меня пора распоряжаться массами. Первый акт, в котором занято больше ста человек, почти двести, идет необычайно стройно. Вообще я многим доволен... О моей постановке говорят очень много...»

Критика писала об этих массовках как об «оживших фресках». Но главное, толпа была единой стихией. Пространство сцены ограничивалось с двух сторон небольшими колоннадами. Вместе с занавесами колонны обозначали место действия. Толпа в каждой сцене постепенно заполняла пространство. Героиня втягивалась, вплеталась в эту толпу, оставаясь при этом ее центром. Апофеозом всей композиции стал финальный танец, в котором смертельный нубийский хоровод сжимается вокруг Пизанеллы и душит ее лепестками роз.

Успех в самом деле был очень большой и шумный. Знаменитые люди

приходили смотреть спектакль и дружно выражали режиссеру свой восторг. Особенно подружился с ним поэт Гийом Аполлинер, один из столпов французского авангарда.

Мне несколько странно читать иронический отзыв о спектакле Рудницкого, вряд ли видевшего спектакль и реакцию публики. Конечно, Мейерхольд мог где-то что-то преувеличить, но я читал отзыв проницательного критика Андрея Левинсона в русской «Речи» (весьма солидной газете): «Пусть читатель простит мне эти сухо наблюденные частности... но мне они представляются показательными для архитектоники этой стройной, насквозь сознательной и оживленной, необыкновенно живописной постановки». Я читал и хвалебные отзывы французской прессы, слышал про восхищенное мнение Андре Антуана, великого режиссера и теоретика — чего же боле? А вот уж что не стоило принимать во внимание, так это негативный, более того, издевательский отзыв марксиста Луначарского, сравнившего спектакль чуть ли не с «Вампуклой». Его вкусу такие зрелища — как всякие сексуально-модернистские гримасы — уж точно были противопоказаны. Даже балет у него (по секрету!) считался низкопробным искусством.

*

В конце 1912 года Мейерхольд выпустил первую свою книгу — сборник статей под общим названием «О театре». Он разделил сборник на три части. Книга получилась пестрая. Тут были статьи о Театре-студии, о «натуралистическом театре», о «театре настроения», о желанном «условном театре», о постановках «Тристана и Изольды» и «Дон Жуана», были страницы из дневника, множество коротких исторических заметок и под конец большая программная статья о вечном и вездесущем «Балагане».

Одновременно с Мейерхольдом выпустил свою книгу (тоже сборник) Николай Евреинов — под названием «Театр как таковой». С громоздким, не слишком понятным подзаголовком: «Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни». Евреинов, этот умница и остряк, попытался — к сожалению, порой натужно и тяжело — выразить свои по сути простые соображения. Попытался сказать, что театральность есть не что иное, как могучий «инстинкт преображения, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком, инстинкт трансформации видимости природы» (прямо по Чехову: «Они хотят свою

образованность показать...»).

(В этом смысле куда интересней, предпочтительней и спорней другая, чуть более поздняя книжка Евреинова «Театр для себя», о которой немного позже.)

Выход разом этих двух книг взбудоражил критиков. Но книгу Мейерхольда они (особенно Кугель, Ярцев и др.) оценили, мягко выражаясь, странно — как поверхностную и несерьезную. Были, правда, и сочувственные отзывы. Известный критик-прогрессист Александр Измайлов писал в «Русском слове»: «Мейерхольд — фанатик мечты театрального обновления, осуждаемый, вышучиваемый, пронес эту свою мечту мимо разъяренных газетчиков, мимо негодующих староверов и жив ею посейчас. Его книга — свидетельство того, как много он читал, думал и искал в этой области. Время заставило его отказаться от многого, во что он верил раньше, но в самой истории его поисков есть нечто поучительное, а в его борьбе против театральной рутины пробиваются лучи истины». Неплохо сказано. Лично мне кажется, что не стоит сейчас задним числом устраивать диспут. Всё, что написано Мейерхольдом сто лет назад, надо просто принять к сведению. Многие его тогдашние мысли и наблюдения до сих пор бросают яркую и, похоже, вековую светотень на его характер, на его уникальную, принципиальную творческую своеобразность.

Гораздо *событийнее* был острый ответ Мейерхольду Федора Комиссаржевского, о котором я уже говорил. Напомню, что ответ в журнале «Маски» так и назывался «По поводу книги В. Э. Мейерхольда». Там автор отрицал роль Мейерхольда как новатора и реформатора, утверждая, что «из всех работавших в петербургском театре В. Ф. Комиссаржевской в период режиссуры В. Э. Мейерхольда театральными реформаторами могут считаться только сама Комиссаржевская и художники-декораторы, писавшие для этого театра». Одни критики сочувственно отнеслись к этому явно пристрастному утверждению, другие возражали. Сам режиссер никак не откликнулся на критику: в этом последнем предвоенном сезоне у него были заботы поважнее.

Самой главной заботой была теперь его студия (он упомянул о ней, когда выступал на диспуте «О кризисе театра»). Студия вначале находилась на Троицкой улице, но через год, в 1914 году, переехала на Бородинскую, 6. Поэтому и вошла в историю как «Студия на Бородинской». Это был большой и драматический этап в жизни Мейерхольда, в котором совместились многое.

Среди преподавателей и постоянных сотрудников студии было много уже знакомых нам лиц: В. Соловьев, В. Веригина, Л. Блок, Е. Зноско-

Боровский, Ю. Бонди, К. Миклашевский, В. Пяст. К ним присоединились новые — сын генерала Константин Кузьмин-Караваев (Тверской), поэт и любитель Гофмана Владимир Княжнин, театровед Яков Блох. Музыкальное чтение преподавал Михаил Гнесин, а художественное слово — хорошо нам знакомая Екатерина Мунт (теперь она была Голубева по мужу).

В этой студии, где все существование проходило под знаменем комедии дель арте, Мейерхольд обучал молодых актеров навыкам традиций площадного народного театра. В его дневнике есть краткая, но веская запись, процитированная Рудницким: «Что ж ее отражать, эту современную жизнь? Ее надо преодолевать. Тело человека нам надо совершенствовать». Это и стало сутью всех занятий. Никакого переживания. Никакого *психоложества*. Основа всему акробатика, клоунада, баланс, движение, жонглирование, пантомима, и надо всем, как это ни парадоксально, царит строжайшая, тщательно выверенная импровизация.

Занятия шли интересно и бойко. Все готовились к показу первых достижений.

В начале 1914 года у Мейерхольда и его сотрудников возникла мысль о своем журнале. Таком, где они могли бы пропагандировать свои идеи и опыт, делиться своими успехами и проблемами. Средств на солидный журнал было недостаточно: ежемесячной платы учеников (пять рублей) едва хватало на аренду помещения и оплату преподавателей. Оставалось найти доброхота-финансиста (но этот номер не прошел) или сделать подписчиками всех — и сотрудников, и родственников учеников. Обложку бесплатно нарисовал Юрий Бонди. В какой-то момент возникла проблема с названием. Посыпались предложения — иные претендовали на комичность: «Дневник Пьеро», «Устами младенца». Неожиданно Владимир Соловьев трубадур-но провозгласил: «Любовь к трем апельсинам» (название знаменитой сказки Карло Гоцци). Мейерхольд радостно утвердил это название. Был и витиеватый подзаголовок: «Журнал Доктора Дапертутто».

Журнал был тоненький и изящный — тиражом всего 200–300 экземпляров (иногда чуть больше). Сегодня это библиографическая редкость и стоит очень дорого (похващаюсь, что владею двумя его номерами). Скажу о нем несколько слов, поскольку он напрямую относится к жизни Мейерхольда, как бы чуть отстраненной от театра.

Поэтическим отделом журнала ведал Блок. В прошлом (1913 году) между ним и Мейерхольдом произошло заметное охлаждение. Причин этой горькой и досадной ситуации я касаться не буду — скажу только, что зачинателем этой ситуации был Блок. Мейерхольд, невзирая ни на что,

оставался человеком, боготворящим великого поэта. В следующем году несогласие как будто сгладилось — отчасти благодаря Любови Дмитриевне, неизменно бывшей активной соратницей режиссера.

30 марта 1914 года в помещении Тенишевского училища состоялся диспут, устроенный редакцией журнала «Любовь к трем апельсинам». Выступали почти все сотрудники студии и журнала. Темы были одна интересней другой: «Карло Гоцци, аббат Кьяри и Карло Гольдони», «О театральных масках», «Об эмоциях в театре гротеска», «Об итальянском Возрождении и театре», «Об импровизации», «О фантастическом театре будущего».

В начале апреля в амфитеатре Тенишевского училища были показаны спектакли «Незнакомка» и «Балаганчик» А. Блока. Мейерхольд и художник спектакля Ю. Бонди настаивали, что вечер устроен не студией, а редакцией журнала (зачем это было надо — не очень понятно). Актный зал училища превратили в амфитеатр, место партера заняла площадка для игры, ее покрыли ковром — получилось подобие цирковой арены. Позади площадки соорудили грубый помост с двумя лесенками, ведущими на ковер. Первая пьеса — «Незнакомка» — была разыграна, как и написано у Блока, в трех видениях. Я не буду подробно пересказывать сюжет, лишь напомним, что пьеса является отдаленной иллюстрацией знаменитой баллады «Незнакомка», но заимствует сюжет из комедии дель арте: прекрасная и лукавая Коломбина, меланхоличный Пьеро, дерзкий и победительный Арлекин. (Несколькими годами ранее похожий и мучительный треугольник возник в семье Блока: его жена едва не ушла от него к другому, не менее известному поэту — и другу дома — Андрею Белому.) И баллада, и пьеса являли собой проникновенно-мечтательные *симфонии*, присущие «серебряному веку».

Мейерхольд проявил в этой инсценировке немало изобретательности. Подобно былым арапчатам, здесь были слуги, одетые в серо-голубые кимоно, — бесшумные и проворные, в черных полумасках. Завсегдатаи кабачка (первое «видение») напоминали клоунов — раскрашенные лица, приклеенные носы, цветные парики, кукольный румянец... Синяя тюлевая завеса, поднимаемая слугами (второе «видение»), была небом со звездами — когда падала звезда, слуга зажигал палочку с бенгальским огнем и прикреплял ее к шесту, другой слуга вел этот шест высоко над ареной. Падение звезды означало появление «Незнакомки» (ее играла уже знакомая нам Лидия Ильяшенко — шляпу с траурными перьями дала ей жена Блока). Светский салон (третье «видение») был полон некарикатурных персонажей — трепливых, вульгарных, мишурных. «Незнакомка» ненадолго появляется

меж ними и, не выдержав окружающей пошлости, исчезает в завесе окна. И тут же в небе — так же «бенгальски» — загорается звезда.

Когда представление заканчивалось, выбегали китайчата-жонглеры — где их выискал и нанял Мейерхольд, неизвестно — и принимались выступать. После их выступления на арену выходили слуги с грудой настоящих (не муляжных) апельсинов и начинали бросать их в публику — стараясь, конечно, угодить в мужчин. А что же публика? Публика на всё смотрела без интереса. Больше половины небольшого зала вообще не аплодировала.

Вторым выступлением был «Балаганчик» — в новой редакции. Он оказался еще более неудачным. Неудачен был Пьеро — его играл не Мейерхольд. Неудачно было и оформление Юрия Бонди...

А летом, как известно, началась война. Мировая. Михаил Гнесин написал Мейерхольду письмо, в котором выразил негативное отношение и к журналу, и к студии как несвоевременным во время войны. Мейерхольд ответил лишь в декабре — его мнение было категоричным: «Я бежал от пессимистов... Война — войной, а искусство — искусством».

В шестом-седьмом номере журнала Мейерхольд публикует пьесу о войне «Огонь», сочиненную им совместно с Бонди и Соловьевым. Пьеса пустая — что-то вроде пространной и плоской агитки на тему начавшейся войны. Скорее, это не пьеса, а сценарий: городская площадь-тревога... гул пропеллера... из домов выбрасывают вещи... бегут, спасаясь, люди... на звездном небе видны силуэты фигур, убегающих от самолета... В конце многолюдный апофеозный финал. (Всё это очень похоже на будущие спектакли Мейерхольда первых лет после Октября.) Читать было скучно, но, возможно, на сцене в Александринке эта плакатная героика как-то смотрелась бы.

Осенью студия переехала на Бородинскую. Тогда же торжественно готовился первый вечер студии. Мейерхольд, не очень ладивший с Бонди, пригласил оформить вечер художника Александра Рыкова (ученика Головина). Обиженный Бонди — художник териокского спектакля «Виновны — невиновны», автор журнальной обложки, создатель первой студийной прозодежды — резко рвет с Мейерхольдом и уходит, уводя за собой трио сыновей, помогавших ему в работе.

«Дом на Бородинской улице принадлежал построившим его гражданским инженерам, там был концертный зал на 250–300 человек, — вспоминает ученица Мейерхольда, актриса Александра Смирнова-Искандер, — с отдельным входом, вестибюлем, фойе... Зал был освещен. Ряды стульев были сдвинуты, на освободившемся пространстве перед

эстрадой на полу был разостлан большой синий ковер. Этот ковер остался от спектаклей «Незнакомка» и «Балаганчик» Блока, поставленных Мейерхольдом весной того же года в зале Тенишевского училища».

Воспоминания Александры Васильевны очень любопытны, а главное, очень показательны, и я хочу, хоть и отрывочно, еще немного процитировать их. При этом я ни в коем случае не собираюсь рекламировать их показательность — их цель и смысл. Они однозначны и в этом смысле, конечно, простодушны. Но нечто присущее школе Мейерхольда и ему самому она, бесспорно, уловила. Вот она вспоминает один из показов учителя, когда он репетировал со студийкой сцену Гамлета с Офелией:

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

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

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

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

...Этюды и пантомимы по большей части сопровождались музыкой.

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

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

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

Мейерхольд и Соловьев горели желанием создать свой театр, основанный на принципах старинного народного театра. Подготавливая показ работ студии, немало вечеров и ночей они провели тогда в кабинете Всеволода Эмильевича и безбожно курили. При составлении программы вечера эрудиция Соловьева помогала столько же, сколько фантазия Мейерхольда, а увлеченность обоих была безмерна»...

Стоит лишь пожалеть о некоей однобокости Мейерхольда в его страстной увлеченности комедией дель арте и вообще западной (средневековой и ренессансной) театральной стихией — да еще отчасти японо-китайской сценичностью. Он почти целиком оставил в стороне русский «смеховой мир»: скоморошество, шутовские празднества, глумливые действия, юродство (как зрелище), простонародную

маскарадность, те же балаганы, пародийные и драматичные сатиры и другие театральные лицедейства...

Переезд на Бородинскую совпал с переездом самого Мейерхольда и его семьи. В воспоминаниях Рыкова есть описание его нового жилья: «Это была скромная квартира из нескольких комнат. Из передней левая дверь вела в рабочий кабинет, обставленный очень просто: небольшой диван, полка с книгами, несколько стульев. Посередине комнаты — белый некрашенный стол. Стены белые с тонкой золотой полоской наверху по карнизу. На стенах наброски Судейкина к «Смерти Тентажиля»... Комната небольшая, 14–15 метров. В ней педантический порядок».

Так же подробно описывает Рыков работу редакции журнала (я передаю эту запись в сокращении): «Общая работа в журнале активизировалась в связи с переходом редакции осенью 1915 года в новое помещение, которое предложил Мейерхольду один из его товарищей. Удобство его заключалось в полной изолированности от жилого помещения хозяина и в отдельном входе. Это давало возможность нам устраивать бесконечные заседания редакции, никого не беспокоя, выпивать несметное количество чая и решать все вопросы. Были случаи, когда и статьи писались там же... Обыкновенно после окончания работы в студии и если Всеволод Эмильевич не был занят в театре, мы шли в редакцию, где и работали до десяти-одиннадцати вечера. По дороге иногда мы заходили на часок в итальянский ресторанчик Франческо Танни, где занимали отдельный кабинетик. Там, у Танни, Мейерхольд читал мне и Соловьеву его знаменитый памфлет «У замочной скважины» по поводу спектакля Первой Студии «Сверчок на печи» — памфлет, вызвавший бурю возмущения всей газетной общественности». Между прочим, статья эта, на мой взгляд, была грубой, местами разнузданной и большей частью голословной — как, увы, многие полемические выпады нашего героя.

Это снова проявилось в мае 1915 года, когда Мейерхольд написал резкую статью о пушкинском спектакле своего недруга Александра Бенуа в МХТ. Первое ее название было громоздко: «Ученый трактат о белой магии, докторе Пушкине и неких лицедеях», — затем оно стало проще и короче: «Бенуа-режиссер». Отношение к статье внутри редакции было сложным и практически негативным. Секретарь редакции Григорий Фейгин, даровитый молодой человек, от имени коллектива написал длинное письмо Мейерхольду, в котором деликатно просил о минимальных поправках, дабы не давать его врагам «принять мелкие шероховатости этой статьи за главное». Он закончил письмо просьбой простить редакцию, что она вторглась в сферу прерогатив, принадлежащих единственно автору, то есть

Мейерхольду.

Автор отреагировал очередным оскорбительным взрывом. Ошарашенный секретарь недоуменно вопрошал: «Неужели же любить апельсиновую идею и любить Всеволода Эмильевича можно только в формах льстивого царедворца и нельзя в форме нелицеприятно друга?»

Обе статьи были напечатаны под псевдонимом «Доктор Дапертутто» и вызвали, естественно, негодующую реакцию публики. Вдобавок, уже с другой претензией, в числе недовольных журналом снова оказался Блок. Позднее, в 1916 году, Мейерхольд вновь попытался уговорить поэта сменить гнев на милость (журналу нужны были его стихи), написал ему дружеское письмо, и хотя ссора не получила продолжения, примирения тоже не получилось.

Журнальный конфликт вскоре перешел в студийный. Мейерхольд принял приглашение Бориса Пронина работать в кабаре «Привал комедиантов». Казалось, это было выгодно во всех отношениях — и материально, и творчески. Мейерхольд явно рассчитывал на сценическую площадку для своих проб. Для первого спектакля он выбрал уже испытанный «Шарф Коломбины». Поскольку мужчин-студийцев не хватало (кое-кто был призван в армию), а более-менее опытных было совсем мало, пришлось привлечь профессионалов. Началось расслоение студии, репертуар ее стал срываться. Часть руководства — К. Вогак, А. Рыков и даже вернейший соратник В. Соловьев — в конце концов просто ушла, прекратив свое сотрудничество со студией. И зимой 1916 года Мейерхольд объявил, что с 1 марта занятия студии прекращаются до осени...

Вскоре Борис Пронин открыл «Привал комедиантов». Новое артистическое пристанище «бродячего собачьего искусства» обустроилось на Марсовом поле — в подвале престижного дома, где снимал квартиру сам Пронин. Там же обитал Сергей Судейкин со своей красавицей-супругой Ольгой Глебовой-Судейкиной. Кстати, именно название картины Судейкина «Привал комедиантов» было выбрано в качестве вывески этого богемного заведения. Подвал превратился в клуб артистов, поэтов и художников. Судейкин сам расписал его главный зал, а над стенами буфетной работали не менее талантливые живописцы — Борис Григорьев и Александр Яковлев.

«Привал» открылся двумя постановками, которые единственный раз (!) объединили «под одной крышей» двух мастеров — Мейерхольда и Евреинова. От первого зрители получили «Шарф Коломбины» Артура Шницлера, от второго — пастораль Кузмина «Два пастуха и нимфа в хижине» в соединении с «Фантазией» Козьмы Пруtkова. Обе постановки

носили характер театральных представлений уличных артистов — что и рекламировалось обоими режиссерами в противовес бытовому театру и театру психологической и натуралистической школ. Действие пьес перебивалось актуальными частушками, которые исполнял конферансье Коля Петер (Николай Петров). Свою лепту в «карнавализацию» спектакля должен был внести и сам Мейерхольд, для которого Судейкин спроектировал клоунский костюм Доктора Дапертутто: розовый камзол с серебряными пуговицами, лакированную треуголку и венецианскую маску-клюв. Замысел не был осуществлен — возможно, потому, что перед самой премьерой художника забрали на фронт, откуда он вернулся с тяжелым нервным расстройством.

С «Привалом комедиантов» у Мейерхольда были связаны самые серьезные планы. Создатели нового кабаре намеревались не только воскресить дух «Бродячей собаки», но и продолжить театральные опыты «Дома интермедий». Краткая театральная программа «Привала» почти дословно повторяла манифест «Дома интермедий». «Спектакли этого маленького театра, — говорилось в ней, — ставятся в характере представлений народных балаганов и парижских уличных театров».

Тогда еще сотрудник и соратник Мейерхольда Владимир Соловьев назвал «Привал» «театром подземных классиков» (почему подземных, не очень ясно — возможно, по ассоциации с подвалом, где находился «Привал»), сформулировав тем самым его центральную идею. «Новый театр, — несколько позже разъяснял он цели, ради которых Мейерхольд снова обратился к кабаре, — возникший как реакция против увлечения принципами натуралистически-психологической школы и господства эпигонов бытового театра, точно определил область своих художественных исканий: возврат к утраченным традициям. Носителями подлинных сценических традиций, по мнению теоретиков нового театра, являются старинный театр Западной Европы, пантомима и театральные представления уличных гистрионов всех толков и видов».

В «Привале комедиантов» была создана постоянная труппа, ядро которой составили учащиеся студии Мейерхольда на Бородинской. Кроме студийцев в нее вошли молодые актрисы Ольга Глебова-Судейкина, Белла Казароза (Шеншева), Клавдия Павлова. Выступая в «Привале», они получали возможность поучиться у более опытных коллег, овладеть новой актерской техникой. Однако эффект первых показов был весьма скромным — вернее, его просто не было. Слова Веригиной, что переделки чаще всего не удаются, здесь оправдались вполне. «Шарф Коломбины» энтузиазма не вызвал. Соловьев винил в этом Судейкина, у которого, по его словам, не

было «чувства театра» — что, по-моему, было сущей неправдой. Скорее всего, дело было в торопливо и неудачно выбранных исполнителях. Вскоре после показа Мейерхольд покинул «Привал», оставив его Евреинову.

Журнал «Любовь к трем апельсинам» переживал между тем тяжелые времена. Мейерхольд метался в поисках мецената, а журнал тем временем кое-как держался на энтузиазме сотрудников. Гонораров никому не платили, а мизерная выручка от продаж шла на типографские расходы. Найти меценатов не удалось, и в самом конце 1916 года журнал прекратил свое существование.

НАКАНУНЕ

*Где вы, грядущие гунны,
Что тучей нависли над миром!
Слышу ваш топот чугунный
По еще не открытым Памиром.*

Валерий Брюсов

Студия нравилась далеко не всем «посторонним», которых Мейерхольд приглашал на свои учебные просмотры — на пантомимы, этюды, фрагменты классики. Иные находили в учениках много профессиональных недостатков — что было, в общем, неудивительно. Не глянувшись эти ученики и Блоку. Он приехал на Бородинскую со своей новой страстью, оперной дивой Любовью Дельмас, просидел до конца, потом написал жене (!), как «неталантливы люди и некрасива фантазия». Но петроградские критики — в газетах «Биржевые ведомости», «День», «Речь», «Петроградский курьер», «Петроградская газета», «Обозрение театров» и других — согласно уловили иное мнение и убедительно об этом рассказали. Хотя и здесь не обошлось без вдумчивой, но дружеской и поощрительной критики. Особенно темпераментно выступили «Биржевые ведомости»: «Вечер студии был интересен. Перед зрителями шумела, смеялась, веселилась, кричала, металась по сцене и залу веселая банда молодых комедиантов. Минутами казалось, что луч солнца брызнул под хмурые крыши наших унылых зданий. Чувствовалось увлечение работой и игрой; были налицо и таланты... То, что намечено было в стиле увлечений гг. Мейерхольда и Соловьева, было разыграно неплохо, — интересно, занимательно, как новизна... Студия дала подвижность, живость движений, размяла наше косное, застывшее тело...»

В последнюю мирную зиму Мейерхольд поставил — опять же для Рожиной-Инсаровой — заурядно-приличную пьесу английского драматурга Артура Пинеро. Пьеса была трагикомической и несколько салонной, называлась она красноречиво — «На полпути». Видимо, британский колорит подействовал на Мейерхольда, и он решил в подражание своему кумиру Гордону Крэгу уставить сцену кубическими ширмами. Этих «футуристических» ширм ему не простили ни критика, ни актеры (один из ведущих просто отказался играть), ни даже публика — пьеса не столько

смотрелась, сколько просто слушалась.

Но если эта пьеса была по крайней мере профессиональной, то пьеса Гиппиус по гамбургскому счету была просто бездарна (на беду, именно в ней играли Савина и Рощина-Инсарова). Зинаида Николаевна, будучи беспомощным драматургом, выдумала слащавую, скучную и слезливую историю, где жертвой банальных семейных страстей становится юная гимназистка, которую спасают передовые столичные ровесники. «Зеленое кольцо» есть что-то вроде негласного гимназического кружка, исповедующего и проповедующего духовную свободу, милосердие и оптимизм (естественно, под водительством мудрого и чуткого журналиста «дяди Мики», в котором Гиппиус видела себя — точнее, свое критическое «альтер эго» Антона Крайнего).

Мейерхольд отказался от всяких сценических новаций, поставил пьесу «по старинке» — как есть, — однако сумел обострить ее и худо-бедно спасти от провала. Любовь Гуревич привела, хотя и неточно, слова режиссера, взволнованно сказанные им молодым артистам, призванным быть «Золотым кольцом»: ««Вы поймите, что центр этой сцены — *вместе*». Каждый должен чувствовать себя живой частью одного живого целого. И все время тут же присутствует это целое. Двигайтесь, путайте, перебивайте друг друга, но слушайте не себя, а всех других. Никакая путаница не страшна, если вы будете помнить вот это *вместе*, вот эту живую, все время действующую в вас и среди вас, *общность*...» Я не помню точных слов и всей технической стороны речи Мейерхольда, но суть ее, здесь переданная, была именно такова. И лишний раз убедила меня, что режиссер знает — пусть недостаточно в пьесе выявленный — центр «Зеленого Кольца», его секрет: *радость совместности*»...

Мне показалось, что я услышал в этом монологе нечто подобное обращениям Мейерхольда к артистам уже другого времени — послереволюционного. Именно так — истово — он обращался к исполнителям пьес «Зори», «Мистерия-Буфф», «Земля дыбом», «Командарм-2», «Последний решительный», «Мандат». И это было всегда волнующе и всегда заразительно.

Другой постановкой, сделанной им в Александринке уже во время мировой войны, стал «Стойкий принц» Кальдерона. В каком-то смысле это было продолжением «Дон Жуана». Декорации были те же (лишь с небольшими поправками). Похожи были и одеяния персонажей. Слуги просцениума были теми же арапчатами — Мейерхольд облюбовал их и цепко держался за них. Все напоминало атмосферу старинного испано-португальского театра. Зато новаторский ход спектакля был несколько

неожидан: главную мужскую роль играла Нина Коваленская. В ее (и Мейерхольда) толковании неумолимо, жертвенно стойкий принц дон Фернандо предстал красивым и нежным, физически мягким, почти нескрываемо женственным, но при этом фанатически верным долгу. Это выглядело и странно, и страстно — и в результате победительно. Это была одна из звездных ролей Коваленской...

И конечно, сразу нашелся умный эрудит, уверенно оправдавший замысел Мейерхольда — Михаил Жирмунский. Он объяснил, что вера стойкого принца — вера пассивная, вера любви и терпения, вера молитв и упований, вера непротivления — свойство сугубо женское. Что главная суть кальдероновской трагедии в том, чтобы «дать среди множества мужественных выражений носителей воли... образ другой веры, тихой, не менее пламенной, но более глубокой, более зависимой от интимнейших чувств... нежный образ пассивной воли, единственно соединимой с понятием женственности». Объяснение красивое — вполне возможно, что-то похожее было в мыслях и у режиссера. Мне тоже кажется, что мужчина в роли Фернандо был бы не столь интересен и убедителен. Он был бы привычнее и... однозначнее.

Но вряд ли стоило привязывать данный спектакль к патриотическому пафосу — как это сделали иные ретивые рецензенты во время войны. Если так кому-то и виделось, то полагаю, что это *так* было скорее совпадением — вряд ли Мейерхольд принял близко к сердцу стихийную верноподданность первых ратных недель. Да и спектакль был им поставлен в 1915 году, когда воинственный раж после «галицийских кровавых полей», после Мазурских озер уже скукожился и осел в самом своем надежном прибежище — в патриотической печати. Испанский цикл был им задуман ранее, самой же войне он отдал мимоходную дань патриотическим (и плохим) спектаклем по собственной пьесе «Огонь» и другими, столь же проходными постановками.

Война затягивалась и пожирала все больше сил, средств, а главное — человеческих жизней. Но никто еще не предполагал, что ее финалом будут две почти одновременных революции... Кроме явных, громогласно объявляемых побуждений к войне (славянская солидарность), были, как известно, и не столь явные — Константинополь, проливы, будущие аннексии и контрибуции. Но и они — не самая сокровенная суть дела: не столь уж безземельна, безводна и неимуща была Россия, чтобы рисковать миллионами жизней ради лишней поживы. Правда, в роковом августе 1914-го никто и в мыслях не держал подобные жертвы. Авторитетнейшие генералы на вопрос «сколько продлится война?» уверенно отвечали:

«Четыре-пять месяцев... от силы полгода...» Это уже осенью завитало в воздухе выражение «на измор».

Но в этом последнем воинственном порыве российского самодержавия крылось нечто более сокровенное, наболевшее, отчаянное — одолеть победой, блистательным триумфом повсеместный, резко набирающий силу и скорость раскол в государстве. Всё более и более накалявшуюся вражду между сословиями, классами, партиями, ведомствами, кругами, лицами. Потому так захлебно, так изобильно говорилось в те дни и писалось о братстве, единстве, любви, всепрощении и верности трону.

Свои взгляды на взаимоотношения войны и театра Мейерхольд выразил в статье «Война и театр», напечатанной в «Биржевых ведомостях». В пересказе Волкова это выглядит так: «Мейерхольд спрашивает: «Почему антрепренеры так встревожились? Мне кажется, потому, что они отлично поняли, что так называемое искусство, которое они показывали до сих пор, в такой момент никому не нужно... Не нужны ни «бытовая чепуха», ни «всякие психологические мотивации, всякие панпсихизмы и усталые люди», ибо все это «мыльный пузырь». Все это не может осуществить самого важного — тесно сплести сердце сцены с сердцем зрительного зала. А между тем момент войны, по мнению Мейерхольда, наиболее подходит для такого слияния. Обратившись к драматургам с призывом сочинять сценарии для актеров, «готовых расшить на них чудесные узоры из бисера своего творчества», Мейерхольд, совместно с Ю. Бонди и В. Соловьевым, попытался сам написать такой сценарий, превратив в театральную форму переживания и события войны. Так появился сценарий «Огонь» в восьми картинах с апофеозом». Но об этом мы уже писали...

Помимо «Огня» Мейерхольд поставил в других театрах еще три спектакля на военную тему (не буду их называть). Но наряду с военными — так сказать, внеплановыми — постановками он сделал и что-то заметное: это прежде всего «Два брата» Лермонтова. Пьеса впервые была поставлена на сцене Мариинского театра в связи с празднованием столетия со дня рождения поэта. Я прочитал эту пьесу гораздо позднее, чем «Маскарад», и решил сперва, что она совсем ранняя — как бы набросок, эскиз к зрелому и сильному «Маскараду». Оказалось, нет — это последняя пьеса поэта. Но мнение свое я не изменил: по-моему, эта весьма слабая драма, действительно где-то напоминающая «Маскарад». По крайней мере ее главная героиня Вера очень похожа на «маскарадную» Нину. Сам Мейерхольд, увлеченный пьесой (как всегда, сгоряча), разразился в ее адрес пламенным панегириком, громогласно объявив ее шедевром лермонтовской (и вообще всей) драматургии. В дневнике написал: «Самая

совершенная пьеса вполне законченного драматурга Лермонтова. Что бы там ни говорили, а Лермонтов как сценический мастер не признан. Господа, несколько беззаботные насчет литературы, не пожелали признать за театром Лермонтова нечто самостоятельное и цельное и, главное, значительное. Ученым критикам казались драмы Лермонтова] чуть ли не комментариями к основным мотивам его поэзии. Актеры не усмотрели всю значительность драм Лермонтова, не найдя в них для себя достаточно выигрышных ролей».

Потом он поставил ту же пьесу «Два брата» в Александринке — после шести полупровальных спектаклей ее сняли. Тем не менее эта постановка сослужила Мейерхольду и Головину добрую службу. В то время они уже давно работали над «Маскарадом» — это была их коронная мечта. Драма «Два брата» во многом вторила этой мечте, поскольку многие нюансы любовной интриги в ней родственны «Маскараду».

...Но более всех «слияний» в этом военном году Мейерхольда волновали другие проблемы — точнее, две: спектакль «Гроза» в Александрийском театре и кинематограф. О его кинематографе я расскажу позже, а сейчас о спектакле. О «Грозе».

Мнения о нем, как и положено, были разноречивые. Еще бы! Как-никак, Мейерхольд и Головин сломали канон. Если по справедливости, канон ломал еще в XIX веке известный критик Аполлон Григорьев. Именно он, споря с Добролюбовым, называл поэтику «Грозы» романтической. Но все равно, мнения о спектакле решительно разошлись. Рудницкий пишет, что все рецензии были сплошь отрицательные, за исключением Эдуарда Старка в «Петроградских ведомостях». Это неверно. Старк действительно нашел спектакль прекрасным: «Начать с того, что Мейерхольд, так сказать, выкинул весь мусор, накопившийся от прежних постановок «Грозы». Он сумел показать драму Островского в совершенно новом освещении, придать ей новый интерес, выявить присущий ей романтизм, углубить все, что раньше оставалось недоговоренным...»

Не менее дружелюбно отозвался Владимир Соловьев в «Аполлоне»: «Нет сомнения, что наиболее интересным спектаклем в этом году была постановка «Грозы» в Александрийском театре. Значительность этого спектакля усиливается еще тем, что режиссер (Вс. Э. Мейерхольд) и художник (А. Я. Головин) предложили вниманию петроградских театралов новое сценическое истолкование лучшей пьесы корифея нашей отечественной драматургии. В последнее время не раз поднимался вопрос, как на страницах современной печати, так и на театральных диспутах, кем, по существу, был Островский для русского театра: романтиком или

бытописателем тяжелого уклада русской действительности. Мейерхольд и Головин, склоняясь к первому мнению, поведали трагедию героини как трагедию роковую...

Сцена грозы трактована по-новому. Вместо пейзажа с видом на Волгу на сцене показана только внутренность полуразрушенной церкви, на стенах которой кое-где заметны остатки старинных фресок. Этим достигнута наибольшая напряженность сценического действия. Ничто лишнее не отвлекает внимания зрителя. К концу действия на этом фоне — две группы: в центре одной — Катерина, мучимая угрызениями совести, напротив — старая сумасшедшая барыня, поддерживаемая двумя лакеями в треуголках... Катерину играла Е. Н. Рощина-Инсарова; она оттенила религиозную сторону души Катерины и была необычайно проста».

В известном смысле (то есть с оговорками) спектакль поддержал и Иван Осипов в «Обзрении театров»:

«Древние мудрецы утверждали, что каждый отдельный человек есть «маленький мир». В новой постановке «Грозы» город Калинов может быть принят за символ «большого мира». И мир этот, пока не появляются люди, чуден и радостен. А внизу люди, как насекомые, копошатся в своих гнездах, в своих маленьких семейных делах и дразгах, и сильный побеждает слабого. Таково впечатление от первой картины, если забыть прежние постановки «Грозы» и не приставать к режиссеру с нелепым требованием: «Не хочу всего мира! Поддай мне подлинный город Калинов с его переулками и грязью!»

Я думаю, что в данном случае гг. Мейерхольд и Головин верно задумали. Когда говорят о несчастье, всегда полезно показать, что «счастье было так возможно, так близко». Никакой особой «фантастичности» в постановке, в общем, я тоже не вижу, если не считать 3-й картины, которая претендует на неуместную «барельефность»... О костюмах будут много спорить. И много будут за них ругать постановщиков. Пойдут археологические исследования о старинных модах, о том, правильно ли выбрана эпоха или нет. Лично я считаю эти исследования несущественными. Авторская дата на пьесе (1859 год) ничего не говорит. Для смысла пьесы, для ее идеи совершенно безразлично, взяты ли пятидесятые, сороковые или двадцатые годы прошлого века. Главное, что костюмы хороши по своей живописности... Ругать, очевидно, не за что...»

Несколько двусмысленно оценила спектакль Любовь Гуревич, бывшая апологетом психологического театра, но всегда благоволившая Мейерхольду: в рецензии на «Грозу» она писала, что там, где в пьесе раскрывается внутренняя жизнь Катерины, у Рощиной-Инсаровой «было

больше тонкого и умного искусства, чем непосредственного художественного горения и порывания души, перелившейся в созданный ею образ... Тонкая психологическая игра с дрожью правдиво рассчитанных интонаций, с напряженной трепетной мимикой, с взрывами нервного темперамента заставляли любоваться артисткой, но не позволяли полностью уйти в мир тех помыслов и чувств, которыми живет Катерина. И внимание минутами невольно отвлекалось от ее внутренней драмы в сторону цветистых орнаментов Головина...». (И вправду что-то вроде «не верю!» Станиславского.)

Но я не стал бы пренебрегать и отрицательными рецензиями. К примеру, рецензией в журнале «Театр и искусство» написанную критиком под псевдонимом «Ното novus» (это был сам Александр Кугель). Рецензия была, как и следовало ожидать, ядовитейшая:

«Посмотрим же, что вышло из «Грозы» г. Мейерхольда... Разумеется, город Калинов превратился в некоторый вообще в природе не существующий город. В этом городе бульвар — очарователен; свежеевыкрашенный, с подрезанными по-английски деревьями, зелененьким палисадником, чистенькими скамеечками, он напоминает сквер в графстве Ланкастерском или, может быть, еще лучше — садик около дома господина пастора в Эйзенберге, в Вюртемберге. В этом необычайном городе соединены английско-пасторский сквер с оврагом Жигулевских гор и заборами, представляющими складень... В этом городе Калинове — вечный праздник. Все жители одеты в высшей степени нарядно, ярко, богато. Так, Дикой щеголяет в ярко-желтой длиннополой поддевке, бедняк Кулигин — в чудесном сером сюртуке с бархатным воротником, мещане — то в синих, то в зеленых, то в оранжевых поддевках и пр. Само собой, что Катерина не выходит из шелков — даже в овраг на свидание. Да что Катерина! Феклуша, побирающаяся на бедность, и та одета в платье отличной добротности и примерной опрятности. О сумасшедшей старухе и говорить нечего. Она ходит по улицам и бульварам необыкновенного города Калинова в том самом ярко-золотистом платье, которое у нее сохранилось от Эрмитажного бала при Екатерине Великой, и — замечательное дело, возможное только в этом единственном городе Калинове, — без малейшего пятнышка, словно только что вынуто из сундука.

Таков этот маскарад. Пестрота, нарядность костюмов дают впечатление иллюзорности, какой-то сказки жизни. Да полно, существует ли город Калинов? Может быть, это вовсе не Калинов, а тот фантастический «внутренний город» «Ревизора», где «чиновники есть

наши разбушевавшиеся страсти»?

Вот то препятствие, основное и непреодолимое, которое встречает зритель, смотря «Грозу». Дело идет уже не о «темном царстве» во вкусе Добролюбова. Ну, нет Добролюбова, наврал, присочинил Добролюбов... Дело идет все же о том, реальна ли история Катерины, и самая Катерина, и все ее окружающие — Кабанихи, Дикие, Кудряши — или никого из них нет, всех нужно рассматривать как в сказке, живущих в некоем царстве, не в нашем государстве».

Вот так! Добавлю к этому слова Кугеля из другой, будущей рецензии (по поводу «Веселых расплюевских дней»): «К сожалению, г. Мейерхольд что ни ставит, во всем видит не то символику, не то фантастику. Даже в «Грозе» усмотрел таковые».

Наверняка это был интересный и смелый спектакль, если не покончивший с шаблонным толкованием классической пьесы, то по крайней мере его громогласно презревший. Даже в ядовитых строках Кугеля ощутимо чувствуешь силу спектакля, продуманную вольготность его смысла. Этот смысл заключался в том, что никакого страхолюднокупеческого «темного царства» не было — было обыденное и вековечное российское царство. Временами совсем недурное, временами даже картинное, приглядное. Но отрешенность и отверженность от него героини была-таки символична, по-гамлетовски трагедийна. Реальность, сгубившая ее, не была зримо-уродливой — просто-напросто искаженной, вывернутой наизнанку. Катерина Рощиной-Инсаровой болела злосчастливым родством с ней, с ее победительной косностью и слепотой — и в то же время несла в себе мучительное — можно сказать, неземное, мистическое — начало. И, чувствуя это, смущалась, и терялась, и пугалась его, Ее видения в церкви, ее душевные излияния и сама ее любовь — всё было не от мира сего. И была она, если хотите, пророчицей, пифией — историческим предупреждением (к несчастью, мало кем услышанным).

Никто из критиков не оценил эту уникальную проникновенность. Один лишь Владимир Боцяновский в «Биржевых ведомостях» написал: «Рощина-Инсарова — с ее большими, глубокими, грустными глазами, со всем ее скитским обликом, точно сошедшая с картины Нестерова, — Катерина, лучше которой не подыскать... При грозных прорицаниях ее проникновенного голоса в театре водворялась мертвая тишина... Становилось действительно страшно».

Недаром так искусно готовит драматург момент наивысшего напряжения драмы, когда гроза и геенна огненная ужасают Катерину своими зловещими предзнаменованиями. «Горькое и трагическое, но... не

сатирическое, — цитирует Мейерхольд Аполлона Григорьева, — лежит «в идее нашей таинственной и как тайна страшной, затерявшейся *где-то когда-то* жизни»... Самодурство — это только накипь, пена, комический осадок; оно, разумеется, изображается поэтом комически, — да как же иначе его и изображать? — но не оно ключ к его созданиям».

Позволю себе небольшое отступление — что-то вроде ассоциации... Удивляюсь, сколь точно совпали только что сказанные слова с происшествием, случившимся в Александрийском театре сразу после Октябрьской революции, во время одного из последних спектаклей «Грозы». Во время монолога Катерины актриса услышала вдруг у ближней кулисы громкое шуршание и смех. Она покосилась в ту сторону и увидела молодую толстушку, почти вылезшую на сцену и, не стесняясь, грызущую семечки. Актриса прошипела «Вон отсюда!», с трудом доиграла монолог (меж тем девица даже не тронулась с места), а в антракте устроила скандал. Потребовала узнать, кто провел на спектакль эту девку, и когда оказалось, что виновник — ее кавалер, один из рабочих театра, собрала всех рабочих и стала гневно их распекать. И вдруг один из них нахально заявил: «Хватит, барыня, ругаться! Нынче не старое время. Нынче мы все равны!» — «Ты мне равен?! — взвилась Екатерина Николаевна. — Тогда вот возьми!» Она сорвала с себя платок Катерины и бросила им в рабочего: «Ты мне равен?! Тогда играй сам! А я ухожу из театра!» Много сил и времени потребовалось всей дирекции, чтобы как-то уговорить актрису доиграть спектакль.

(Эта ассоциация не кажется мне лишней, когда речь идет о «горьком и трагическом... о тайне страшной, затерявшейся *где-то когда-то* жизни».)

В сезоне 1916/17 года Мейерхольд имел лишь две безусловные удачи — «Грозу» и «Каменного гостя». Но дел у него было по горло. С осени возобновились занятия в его студии и в «Школе сценического мастерства». Программа студии на 1916–1917 годы была любопытная. В качестве основных предметов назывались пять курсов: 1) изучение техники сценических движений; 2) практическое изучение вещественных элементов театрального представления; 3) основные принципы сценической техники импровизированной итальянской комедии (имелась в виду комедия дель арте); 4) применение в новом театре традиционных приемов театральных представлений XVII и XVIII веков; 5) музыкальное чтение. Здесь же он готовил со своими учениками публичный спектакль — комедию Уайльда «Идеальный муж». Эта постановка была публично показана в конце апреля 1917 года на сцене Михайловского театра в качестве благотворительного спектакля в пользу «Человеколюбивого общества милосердия к детям».

(Такими витиеватыми нередко бывали тогда названия частных обществ — какое отношение к детям имела подобная комедия, не очень понятно.)

Отметим еще, что в начале этого сезона Мейерхольду пришлось выступать на императорских сценах и в качестве актера. В Михайловском театре, например, при возобновлении «Венецианского купца» он по-прежнему играл роль принца Арагонского.

В конце сезона он отдался давно желанной постановке очередного оперного спектакля на сцене Мариинского театра. Это была опера Даргомыжского «Каменный гость» — музыкальная интерпретация одной из пушкинских «Маленьких трагедий». Постановка была поручена режиссеру и художнику еще в 1913 году — к столетнему юбилею со дня рождения Даргомыжского. Но работа по изготовлению эскизов, декораций, костюмов затянулась из-за войны и не раз откладывалась.

Камерность оперы заставила создателей думать, как уменьшить размеры громадной мариинской сцены и сконцентрировать действие на небольшой площадке. Мейерхольд привычно разделил сцену на две части: на просцениум и основную сцену — причем, устроив последнюю на возвышении, он соединил ее и просцениум ступенями. Чтобы ограничить ширину сцены, Мейерхольд и Головин устроили портал, состоящий из красивых матерчатых драпировок и симметрично расположенных статуй. В результате сцена уменьшилась вдвое.

В этот раз режиссер не пытался создать впечатление исторической Испании. Напротив, он был устремлен к Испании маскарадной — как бы увиденной фантазией Пушкина, далекой от исторической точности. Общая театральность подчеркивалась еще участием слуг просцениума — на сей раз не арапчат, а мальчиков в одежде капуцинов, расставлявших на глазах публики бутафорию (без этой колоритной живой детали Мейерхольд обходиться не мог).

Интересно, что, трактуя Дон Жуана как одержимого одной лишь страстью и целью — эротоманией, он посоветовал Головину сделать схожими комнаты обеих женщин, Лауры и Донны Анны. Суть — все женщины для героя как бы одна.

В финале он резко подчеркнул страх и ужас Дон Жуана, преследуемого Командором. Для этого был сделан длинный коридор, уходящий в глубину сцены — из этой глубины медленно выходила фигура Командора и, неотвратимо преследуя Дон Жуана, спускалась по ряду ступеней на просцениум, почти да самого зала... Стоит ли говорить, что и это впечатляющее зрелище многие потом сочли предвестием, предсказанием будущих трагических событий? И напрасно, потому что

режиссер в том сезоне был настроен скорее оптимистично, планировал будущие спектакли и даже не подозревал — впрочем, как и царская власть, — что вскоре привычная жизнь канет в никуда.

Музыкальные критики благосклонно встретили постановку Мейерхольда. Театральные же отреагировали негативно. Так рассудили биографы — самые авторитетные: Волков, Рудницкий, Елагин. Это не совсем верно. Никто из них, как и я, спектакля не видел (и не слышал), но действительно, судя по прессе, большинство известных критиков реагировало именно так. Хотя и с той и с другой стороны случались и обратные мнения. Музыкальная критика порой находила отдельные недостатки, театральная — кое-какие достоинства. О таких закоренелых, предубежденных врагах Мейерхольда, как Бенуа, говорить нечего (хотя и он, истовый хранитель и охранитель классики, достоин известного понимания). Разумеется, свою крайнюю неприязнь выразил и Кугель в журнале «Театр и искусство». И опять те же упреки: привычные мейерхольдовские трюки, много ненужных деталей, какая-то нарочитая искусственность, обращающая живых людей в манекенов, этнографическая правда вообще отсутствует (ничто не говорит о том, что действие происходит в Испании), костюмы имеют какой-то маскарадный характер...

По моему заочному мнению, спектакль был очень интересный и удачный. Хорошо смотрелся (и прекрасно слушался) — реальный успех его у публики много значил. Полагаю, что Пушкин не перевернулся бы в гробу ни от «маскарадных костюмов», ни от псевдо-Испании, ни от «ненужных деталей», ни от мальчишек, одетых капучинами. Ни даже от сплетения «моментов ужаса и смеха», которое и сам порой допускал...

Напомню, всё это происходило накануне февраля семнадцатого года. В армии пахло разложением, в тылу разрухой. Вавилонская башня царизма шаталась, зримо исходила трещинами, теряя последние точки опоры. На это указал Николаю II приглашенный им для разговора лидер октябристов Михаил Родзянко. Царь обиделся: «Вы говорите так, как будто я все двадцать два года стоял на неверном пути!» Осмелев от страха перед неотвратимым крушением, Родзянко бросил в лицо Николаю: «Да, Ваше Величество, двадцать два года Вы стояли на неверном пути!»

Мейерхольд по-прежнему держался «мудрого» успокоительного афоризма: «Война войной, а искусство искусством». Для него январь и февраль 1917-го были месяцами напряженной работы. Едва сдав «Каменного гостя», он меньше чем через месяц должен был показать «Маскарад» на александрийской сцене.

Постановка «Маскарада» была задумана шесть лет назад. Уже летом

1912-го Мейерхольд и Головин усиленно работали над разработкой планов, но только через пять лет кабинетных, репетиционных и монтировочных работ «Маскарад» Лермонтова в постановке Мейерхольда с музыкой А. К. Глазунова подошел ко дню своего нового сценического возрождения. Конечно, работа над «Маскарадом» не была ежедневной в течение пяти лет. Она шла с перерывами: иногда репетировали месяца два-три, потом откладывали на месяц-два, затем опять репетировали и опять откладывали. За время работы над «Маскарадом» Мейерхольд выпустил несколько других спектаклей. Откладывания и затяжки обуславливались разными причинами. Менялись исполнители (Нину репетировала Нина Коваленская, затем Инна Стравинская и, наконец, для выпуска спектакля была введена Рощина-Инсарова), менялся композитор (вся музыка к «Маскараду» была написана М. Кузминым, и потом через два года была заказана новая музыка Глазунову), и наконец, задерживала монтировочная сторона. Такого количества изготавливаемых для одного спектакля предметов русский театр, я думаю, не видел никогда. Триста тысяч золотом (!) стоила эта постановка. Ее размах был действительно грандиозен. На субботу 25 февраля была, наконец, назначена премьера.

Интересно, как радикально разделились мнения биографов и сугубых критиков о «Маскараде». Я не буду подробно говорить о многоплановой и сложной работе создателей постановки. Попробую документально сравнить мнения о чисто творческой эффективности спектакля. Волков, один из самых фундаментальных биографов, меня удивил. Он отделался очень кратким — не очень емким, не очень ясным, почти поверхностным — комментарием основного конфликта:

«Исходя из основ лермонтовской романтики и фантастики, Мейерхольд прежде всего дал новое истолкование образа Неизвестного. По Мейерхольду, Неизвестный — это главное действующее лицо драмы, в чьих руках все нити интриги против Арбенина. Далее идут Шприх и Казарин, которые, по мнению Мейерхольда, являются наемными шпионами и интриганами, орудиями в руках главного арбенинского врага. Это истолкование роли Неизвестного и его клеветов вполне совпадало с традициями романтизма 30-х годов. Тут налицо была и сгущенная таинственность и ощущение действия inferнальных сил, раскрытых в виде определенных театральных персонажей (демоническое начало раскрывалось в Неизвестном, мелкобесовское — в Казарине и особенно в Шприхе)». И это — всё! (Автор почти дословно пересказал фрагмент из записей Мейерхольда.)

Категорически отрицательный — и столь же лаконичный — вывод

сделал Елагин: «Бездну тонкого вкуса проявили художник и режиссер, создавая картины лермонтовской драмы... Это было зрелище исключительное по красоте, какое редко можно увидеть на театральной сцене. И в этом лежала причина успеха «Маскарада» у широкой публики... Но кроме зрелища мало что было в этой постановке. Конечно, не было, да и не могло быть, сценического воплощения драмы Лермонтова средствами реалистической актерской игры... Изгнав со сцены старые приемы исполнения, Мейерхольд ничего не смог дать взамен. Получилась выхолощенная пустота».

По мнению Елагина, дело было в актерах. Правда, имелся «еще один большой недостаток, виновником которого оказался сам Мейерхольд, — за шесть лет кропотливой работы он в совершенстве отделал и отшлифовал каждую мельчайшую режиссерскую деталь и тем разрушил художественные качества целого». Виновата, стало быть, дотошность! Это уже со стороны биографа пахнет домислом.

Из мнений театроведов я поначалу посчитал особо важным слово критика Владимира Соловьева, сотрудника одного из самых передовых журналов «Аполлон». «Маскарад», любимую пьесу Лермонтова, он считает менее совершенной, чем «Два брата». Однако тут же оговаривается: «Зато «Маскарад» в свою очередь обладает чарами подлинной театральности. Здесь и игорный дом, и маскарад у Энгельгардта, и история с браслетом, и порошок с ядом, и смерть Нины, и месть Неизвестного (основной мотив всей пьесы)...» Далее критик сворачивает разговор, ограничив себя только общими замечаниями, касающимися лишь постановки и исполнения. Что касается конкретных «тем», он более-менее профессионально раскладывает их по частям.

Самым острым вопросом этого спектакля Соловьев считает вопрос об уровне артистического исполнения. И делает вывод: «Не режиссер и художник «убили актера», как в этом стараются убедить всех представители нашей правоверной критики, но актеры показали всю свою беспомощность: отсутствие техники, артистического темперамента и сценического такта и вкуса». О главном же говорит мимоходом: «Нет сомнения, что отличительный признак лермонтовских пьес составляет борьба страстей».

Не менее расплывчат Эдуард Старк из «Обозрения театров»:

«Удовлетворены ли мы? Не вполне. Одного звена в драгоценной, сияющей алмазами цепи не доставало. И притом очень важного. Лермонтова. Вернее сказать: он был, но его приходилось с превеликим трудом выкапывать из-под груды драгоценностей... глаза разбегаются, не

знаешь куда смотреть и чувствуешь себя почти не в силах воспринять в короткий срок такую массу зрительных впечатлений... неотступно кажется, что работа Головина, а вместе с нею и работа Мейерхольда чересчур помпезны, остры, пряны, роскошны и сложны для такой, в сущности, простой вещи, каков лермонтовский «Маскарад»... это произошло прежде всего потому, что Мейерхольд слишком налег на внешний рисунок, слишком увлекся пластикой и пренебрег тоном, а главное, умерил непосредственный пыл актерского переживания — вследствие этого насыщенная страстью романтика Лермонтова потускнела».

Крайне негативную, даже презрительную точку зрения, как и следовало ожидать, высказал Кугель: «Слабости лермонтовской пьесы (а ведь в пьесе много и слабоватого, и подражательного) выдвинуты и подчеркнуты; сильные стороны затенены и смазаны». Играть эту пьесу хуже, чем играли в Александрийском театре, «конечно, можно, но играть нелепее — нельзя, как нельзя нелепее эту пьесу поставить... Не было ни одной роли, сыгранной надлежащим образом, ни одного характера, переданного верно и в духе автора».

Рудницкий, приведя эту цитату, пишет: «В статье, написанной сразу после премьеры «Маскарада», с недоумением и гневом высказано главное — то ощущение страха, конца света, крушения империи, которое в конечном счете доминировало в спектакле Мейерхольда и которое даже тогда, когда оно оставалось непонятым, производило огромное впечатление. Сквозь рецензию Кугеля эта сила впечатления пробивается». Честь и хвала Константину Лазаревичу, что он сумел это сверхпроницательно заметить и оценить. Но скажу честно, я ничего подобного в рецензии Кугеля не заметил. Похоже, Рудницкий воспользовался заключительными строками рецензии: «Вот почти рядом, во всяком случае, так близко, в одном городе, рядом с голодными и хлеба алчущими — эта художественно-развратная, нагло-расточительная, бессмысленно-упадочная роскошь ради прихоти... В этот вечер, — о, в этот вечер! — я воистину пламенно возмущался: настолько красочно выразился весь тлен режима в бессмысленной расточительности этой так называемой художественной постановки!.. В последней картине пели панихиду по умершей, отравленной Арбениным Нине. Режиссер сделал из этой панихиды целое представление... Где-то в отдалении стреляли и просили хлеба... И в этой панихиде, которой закончилось существование Императорского театра, было нечто символическое».

Не знаю, что пробивается через эти гневные строки, кроме гнева. И какое такое «ощущение страха, конца света, крушения империи...

доминировало в спектакле»? Рудницкий, по-моему, сгоряча приписал Кугелю свое мнение — кстати, единственное в своей четкой определенности среди всех упомянутых (да и не упомянутых) суждений. Вот о нем — и не только о нем — пойдет у нас речь.

Итак, мнение Рудницкого: «Спектакль Мейерхольда прозвучал как мрачный реквием империи, как торжественная и грозная, трагическая и фатальная панихида миру, погибавшему в эти дни... Жуткое, надрывающее душу пение было как отходная всему державному миру, отжившему свой век... Образ маскарада читался как образ призрачности, фантомности жизни... В «Маскараде» призрачной оказывалась сама реальность, а взгляд на нее режиссера-поэта был жестоким и трезвым... Монументальная державность николаевской эпохи, поданная с максимальной пышностью головинских декораций и костюмов, с тревожной переизбыточностью роскоши, бьющей в глаза, с завораживающей рефренностью круговых мейерхольдовских мизансцен, была сдвинута к краю бездны. Прошлое метилось знаком смерти, небытия...» Конечно, пишет Рудницкий, не надо все сказанное понимать как некую заранее продуманную трактовку: «Главное почти всегда приходило и происходило как бы независимо от воли и умысла художника. Интуиция неизменно опережала его собственный разум».

Согласимся с этой коротенькой оговоркой. Ясно, что ни о каком «падении империи» Мейерхольд не думал — в 1912 году он и не мог ничего *такого* предвидеть. Он ставил спектакль о дьявольщине. О дьяволе, который путает, диктует, толкает, подсказывает и живет — пусть и бессознательно — даже в самых невинных персонажах. Дьявол — это светское общество, СВЕТ, носящий очень характерный и по всем статьям издевательский эпитет: ВЫСШИЙ (то есть ВЕРХОВНЫЙ). Для этого Верховного Произвола нет границ — чем самостийнее, чем совершеннее и горделивее человек (Арбенин), тем он слабее, тем он приманчивее.

В 1911 году, еще только приступая к работе над «Маскарадом», Мейерхольд писал, что атмосфера пьес Лермонтова насыщена «демонизмом». Понятие «демонизм» постепенно сгустилось в фигуре Неизвестного, которая особенно волновала Мейерхольда. Из глубины столетия на авансцену спектакля выдвигался мрачный и загадочный образ убийцы гения. «Неизвестный, — писал Мейерхольд, — наемный убийца. Свет нанял Неизвестного отомстить Арбенину за «то адское презрение ко всему, которым он гордился всюду»... «Смерть Пушкина и смерть Лермонтова, стоит вспомнить злые замыслы света тридцатых годов, — две смерти — лучшие источники для уяснения значительности и загадочности

Неизвестного. Мартынов стоит за спиной Лермонтова, как тень, и ждет лишь приказания «своих».

Вряд ли стоит хватать «за язык» Мейерхольда — за несколько упрощенную поэтическую (байроническую и заодно гофманианскую) трактовку авторского демонизма, за умозаключения о тайном заговоре Света, тайной охоте на гениев, а вдобавок о тени Мартынова, ожидающего приказания и т. п. Сам Мейерхольд признавался в том, что образы лермонтовского «Маскарада» видятся ему «на границе с бредом, с галлюцинацией». Воистину так.

Признаюсь, что самым дельным намеком на суть страстей, выраженных (или не выраженных) в спектакле, мне кажется (к сожалению) мнение заведомо ограниченного и враждебного Мейерхольду человека, а именно рецензента газеты «Речь» под псевдонимом Амадео. Это был скорее всего Александр Бенуа (хотя кое-кто уверенно приписывает статью Михаилу Добужинскому). Так или иначе, автор задал острый вопрос: «Но где же Лермонтов? Где за весь спектакль веяние его демона?.. Где хоть намек на темный, беспросветный мрак души Арбенина? Ведь «Маскарад» — драма *Арбенина*! Где же тайна, которой полна эта драма? Разве нам показали этого страшного и странного Арбенина, и где загадочный и жуткий Неизвестный? Ничто в постановке не напоминает того, что составляет самую душу, самую суть лермонтовского «Маскарада», и как все вообще далеко и от романтизма эпохи!.. Без души Лермонтова эта нагроможденная пышность пуста и ненужна, и эта беспечная внешняя «красивость» постановки — словно тяжеловесный наряд расфрантившейся глупой красавицы, надевшей на себя без удержу все драгоценности, все свои шали, ленты и ожерелья... Ясно, что в «Маскараде» он (Мейерхольд. — М. К.) увидел лишь один маскарад и до гения Лермонтова, до романтики, до драмы Арбенина и Нины ему, в сущности, было очень мало дела... И разве не символично, что это пустое и громоздкое зрелище было последним бесцельным фейерверком на фоне только что умершего прошлого».

Да, статья Бенуа (?) резка, тенденциозна и во многом несправедлива. Но ее главный вопрос задан, похоже, по делу.

Однако расхожее мнение твердо стояло на своем: «Основной темой «Маскарада» в интерпретации Мейерхольда была тема призрачности, мнимости, иллюзорности жизни царской России, стремительно несущейся к краху (К. Рудницкий). «Маскарад» трактовался как глобальная социальная метафора — маскарад целой эпохи, где царят мнимые страсти, а подлинные человеческие чувства скрыты под таинственным покровом масок. Двоемирие, где реальность предстает как иллюзия, создавало

фантазмагорический облик спектакля. Главная сила, движущая интригу драмы, — карточная игра, — утверждалась как универсальная категория жизни. Играют в карты, играют в настоящую жизнь, в любовь, не испытывая при этом полноты и естественности чувств. Забава от скуки, маскарадная шутка, оборачивается настоящей трагедией и заканчивается смертью. Тема игры, трагического балагана вырастает до символической гиперболы.

Фатальная предопределенность судьбы, обреченность, ощущение близящейся катастрофы, разлитые в атмосфере спектакля, материализовались в зловещей фигуре Неизвестного — мистическом образе Рока, правящего этим вселенским карнавалом. Арбенин, дерзко вступивший в столкновение со светом, почему-то всего лишь игрушка в руках судьбы, и участь его предрешена.

Всё как будто логично — кроме неумолимого Рока, Рока с большой буквы! Мейерхольд выдвинул на первый план идею этого Рока — как бы отторгнув на задний план всю трагическую конкретику драмы. И если мы всерьез хотим говорить о драме Лермонтова, то не надо, видимо, поспешно вуалировать и заменять конкретику этой трагической драмы туманным, едва ли дьявольским Роком. Валить все на него — на некоего inferнального убийцу, посланного... кем? Светом и самодержавием? Неужто так мелко?

Создать — наглядно, популярно — мистическую, таинственную ауру — слишком легкий ход, поверхностный, даже лобовой. Создание *такой* ауры *таким* образом фальшиво усложняет содержание. Мне представляется, что ответственность главного героя гораздо интересней и глубже. Можно говорить о Роке — о закономерной случайности — как о вине человека, разбудившего этот самый Рок (как говорится, себе на голову). Это Арбенин. Именно он, носящий в глубине чувств и сознания ревность, подозрительность, гордыню — так сказать, роковую провокацию Рока. Но и Нина — также невольный носитель Рока. И она где-то оступилась — дала волю невинному легкомыслию. Виноватая невинность, невинная виновность.

Мейерхольд сделал Арбенина жертвой иной (инородной) силы, а по Лермонтову, он жертва собственной «силы» — жертва эгоизма, нетерпимости, моральной слепоты. Жертва своей бездуховности. Лермонтов был провидцем, угадавшим роковую уязвимость личности — то, что многожды выразили классики «серебряного века», но особенно впечатляюще Достоевский и Лев Толстой, предварившие этот век в своих трагических романах и повестях. Одну из этих повестей Толстой не

случайно назвал «Дьявол». Никакого реального, зримо-демонического дьявола в его повестях нет, но он... есть. Он всегда сопутствует самолюбию и беспечности. И вот этого дьявола увидел, угадал «умом таланта» Лермонтов и, увы, не угадал Мейерхольд — хотя был близок к догадке.

Дьявольщина витала над головой всех гениальных одаренностей — и на Руси далеко не в последнюю очередь. Но она пылала особо жарким вниманием к уязвимым натурам — не в меру гордым, самолюбивым и... одаренным. Таким, каким был Лермонтов. Таким, каким был Мейерхольд, сполна познавший ее.

Понятно, почему для Мейерхольда фигура Неизвестного имела особое значение. В нем он видел главного носителя зла — неких «черных сил», обрекающих Арбенина на муки и гибель. Очевидцы вспоминают, в каком странном и страшном одеянии он возникал (черная мантия, венецианская маска-баута), зловещим был даже сам его голос — голос безжалостного и гневного судьи. Создавалось впечатление, что именно Неизвестный предопределяет и держит в руках всю трагическую развязку драмы. На сцене нагнеталось настроение «жуткой таинственности».

По счастью, большинству публики не дано было в ходе спектакля догадаться об ошибке Мейерхольда. Маска Неизвестного, при всей жуткости этого персонажа, очень расхожа, даже бутафорна. Он далеко не Люцифер, не Воланд, не Мефистофель, даже не гоголевский Колдун. Он — в лучшем-худшем случае Мелкий бес, больше похожий на недочеловеческую нежить (вроде «Песочного человека», фантазии героя Гофмана, или «Доктора Калигари»). И сюжетно он вполне обыден и человечен. Подтекст его «высокой миссии» — наказать Арбенина — по-земному резонен и логичен. Арбенин когда-то несправедливо поступил с ним — за это нужно отомстить. Это чисто романтический образ злодея, провокатора — или мстителя. В любом случае мистика тут ни при чем, она навязана персонажу.

Если строго разобраться, ни свету, ни самодержавию не было нужды губить Арбенина. За что? За какие такие «таланты»? Да, конечно, можно поставить ему в вину принципиальную независимость, одиночество... возможно, высокомерие, но тогда все происшедшее с ним «по его росту». Он отнюдь не доверчив — он играет в доверчивость. Он хвастает ею, любит ее. Так же, как независимостью и одиночеством. И тогда его наказание по-своему справедливо и законно. Но тогда гиперболическая таинственность и дьявольщина тут ни при чем — как ни при чем высший свет и вечно проклятое самодержавие... Боюсь, что Мейерхольд переборщил с таинственным Неизвестным — к несчастью, «за счет»

Арбенина. (Скажу, сильно забегаю вперед, что тема Неизвестного крепко запала в память Мейерхольда. Она не осталась случайной в его творчестве, возродившись много лет спустя в «Пиковой даме».)

Интересно, однако, что в третьей редакции «Маскарада» — буквально накануне гибели — Мейерхольд многое отредактировал: в частности, «снял в фигуре Неизвестного элементы мистицизма» (одновременно добавив: «Я освобождаюсь от влияний Блока, которые теперь увидел в моей постановке»). Наверно, это было благоразумное решение, но возникает подозрение, не выплеснул ли он вместе с водой и ребенка. Просто, по-человечески мстительный Неизвестный — без всякой мистико-поэтической, мефистофельской подоплеки, — мне кажется, многое теряет...

И все же это был прекрасный спектакль. Даже в отсутствие подлинно мистического начала. Не потому, что он по случайному календарному совпадению спел отходную окончательно одряхлевшему царскому режиму. И не потому, что выдал публике ворох броских, ироничных, красочных мизансцен. И даже не потому, что заставил каждого из зрителей задуматься о коварной вероятности *своей* семейной драмы.

Это был живописный спектакль, которым можно было любоваться, как картинами Энгра или Кустодиева. Притом любоваться, сознавая их виртуозную *сделанность* — что особенно важно (в условном театре).

Это был истинно роскошный спектакль, где причудливо и органично соединились опера (пел хор), танец, пантомима и трагедия. Где было завораживающее ощущение вечного Театра...

Это был, наконец, умный спектакль (вопреки задаче с Неизвестным). Ибо налицо был иносказательный, символический смысл маскарада — места, где иллюзия принимает вид реальности, а реальность прячется за видимостью. И это был воистину сильнейший гротеск, метящий в роковую, чреватую катастрофой превратность бытия. Здесь воочию, пафосно и наглядно прозвучало слово судьбоносной, потусторонней воли, диктующей загадочный ход нашей жизни — в том числе его алогичность.

И еще — это был технологически эффектный спектакль. В. Соловьев писал в «Аполлоне»: «Они соорудили просцениум и лепной архитектурный портал, предназначенный служить рамкой спектакля. Попеременно опускающиеся занавесы, давая возможность играть всю пьесу с двумя антрактами. Матовые зеркала, стоящие на просцениуме, отражали море огней зрительного зала. Так была уничтожена линия рампы, отделяющая публику от сцены. Зеркала, наследие театральной эпохи Венеции,

сообщали всему происходящему на сценической площадке особую таинственность...»

Разнообразные занавесы давали Мейерхольду возможность свободно маневрировать с любой вариацией сценического пространства: он мог открывать сцену во всю глубину, когда понадобится размах (бал и маскарад) и когда нужно будет сокращать ее размеры. К его услугам кроме занавесов были ширмы, уникально разрисованные Головиным, — эти ширмы разнообразно и нарядно оформляли и сцену, и просцениум, каждый раз по-новому. Такая изменчивость сценического пространства придавала общему впечатлению сдвинутость и беспокойность. Режиссеру не нужна была атмосфера миража, туманных видений, уклончивость и невнятность сценических состояний. Он хотел, чтобы зритель ощутил и суетность, и некую нездешность, потусторонность мира — внешне парадного, праздничного, веселого мира.

...Что касается «мрачных и пророческих предчувствий» в спектакле (Давид Золотницкий), то их легко отыскать почти в любой постановке Мейерхольда — например (и особенно), в «Грозе» или даже в «Шарфе Коломбины». «Маскарад» в этом смысле был попыткой создать «весомый, грубый, зримый» образ inferнального зла.

Но в этой лермонтовской драме была и другая мистика, не та, что навязана, так сказать, внешними аксессуарами. Мистика эта — в поэтической стихии. В этом потоке мудрой — не по летам — авторской стихотворности. В этих страстно-исповедальных, выпретенно-мучительных монологах, которые произносит Арбенин.

Сопряжение Арбенина с Лермонтовым (Рудницкий) вряд ли законно — разве что в очень поверхностной, очень ограниченной мере. Так же, как сопряжение Лермонтова с «героем нашего времени», даже меньше. Это все-таки разные натуры. Именно мистика (в высоком смысле) разводит их интеллект и темперамент. Арбенин — пассивная жертва мистики, игрушка в руках судьбы. А Лермонтов с мистикой на равных. Мистика была у него в крови — в его поэзии. Конечно, нельзя вконец унижать личностное начало Арбенина — он отчаянно, из последних сил борется за него. Он тоже — некий вариант «странного человека». Того, что постоянно тревожил поэтическое воображение Лермонтова.

Осторожно добавлю от себя, что речь Юрьева-Арбенина, особенно в монологах, звучит прекрасно, но немного деревянно — если я правильно уловил, слушая фонограммы. Он отлично играет «владение собой», а хочется чуть большей разнотонности. Он же сразу берет наставительный, вещательный тон — и не только с Ниной (но это так, к слову).

И еще одно. Я невольно воображаю исполнительниц роли Нины: Рошину-Инсарову и Коваленскую (они играли в очередь) — таких разных и таких схоже-пассивных в трагической жертвенности. К сожалению, я не слышал откликов очевидцев о той, первой редакции «Маскарада» — только читал рецензии. Но у меня сложилось четкое мнение, что эти актрисы играли двух разных героинь «Героя нашего времени»: Веру и княжну Мери.

Ну и последнее. В более поздних, уже советских редакциях «Маскарад» все заметнее становился современным, то есть причесанным в стиле соцреализма. Тут-то пригодились презрительные уколы Лермонтова в отношении «светской черни», его «железный стих, облитый горечью и злостью», его невнятный приговор свету и самодержавному строю. Ушли на задний план, в плохо слышимый подтекст вся фантазмагория, трагедийный настрой, демонический акцент...

...А в конце февраля началась революция. Поначалу только в Петрограде, вся остальная Россия молчала. В столице не хватало хлеба и других продуктов. Бастовали фабрики и заводы. Сразу возникли перебои с электричеством. Где-то стреляли. Где-то воздвигали баррикады. Газеты перестали выходить. На перекрестках разводили костры. Театры не сразу почувствовали революцию, но уже в марте начали, как и везде, изничтожать двуглавых орлов, короны, императорские портреты, менять униформу служащих, вешать всюду алые полотна.

В эмигрантской книге Аркадия Аверченко есть рассказ «Моя старая шкатулка» — там он находит письмо одного из своих друзей (письмо реальное): «Петроград 1 марта. Итак, друг Аркадий, свершилось! Россия свободна! Пал мрачный гнет, и новая заря свободы и светозарного счастья для всех грядет уже. Боже, какая прекрасная жизнь впереди! Задыхаюсь от счастья. Вот теперь мы покажем, кто мы такие! Твой Володя». Аверченко оставил это письмо шестилетней давности без комментариев — только со вздохом «да...». Наверняка таких писем из Петрограда в тот момент было немало.

12 марта в Михайловском театре состоялось собрание городской интеллигенции под председательством Горького. Одну из речей говорил Мейерхольд. Александра Васильевна Смирнова, одна из его учениц (я уже вспоминал ее и цитировал) рассказала о его выступлении. Оно было неуместным и очень огорчительным: «Всеволод Эмильевич держался на сцене превосходно, с достоинством, гордо. Выступал же совсем недостойно, нехорошо. Вовсе некстати он стал вдруг поносить «Мир искусства» и лично Бенуа, сводить с ним старые счеты, оспаривать

критические статьи Бенуа о его, Мейерхольда, спектаклях. Из зала крикнули: «Перестаньте перемывать грязное белье!» Он замолчал и, гордо скрестив руки, стоял на сцене. А нам было обидно очень за него».

Что тут сказать? Это правда: Мейерхольд не умел вести творческие споры без обострения личных отношений, без агрессивных выпадов, потому что всегда был азартно и неколебимо убежден в своей правоте. Тем более что в мартовские дни, да и позже (вплоть до осени) он вообще, как и многие интеллигенты, не смог, не сумел здраво оценить происходящие события. Он не растерялся, не впал в панику — просто не придавал событиям должного значения. У него были устоявшиеся комплексы и внутренние обиды. Свои неудачи он признавал с трудом, а цену удач преувеличивал. Впрочем, этим «недугом» болели все (или почти все) театральные режиссеры. Вопрос — в чувстве меры. Мейерхольд зачастую, как говорят в шутку, его имел, но им не пользовался. Это горько, а под конец и смертельно ему аукнулось.

Оставаясь режиссером Александрийского театра (уже с приставкой «бывшего»), он в том же 1917 году поставил одну за другой все три знаменитые пьесы Сухово-Кобылина, а в следующем — посмертную пьесу Льва Толстого «Легенда о Петре-Хлебнике». Если трилогия Сухово-Кобылина, хоть и с оговорками, всегда манила режиссерскую элиту, то скромный опус Толстого никогда никого не манил. К филантропическим толстовским идеям Мейерхольд был равнодушен. Но этой постановки хотела труппа (вернее, группа актеров во главе с прогрессистом Ураловым), уловившая в пьесе некий достойный отклик на революцию. Режиссер безропотно согласился, но серьезного спектакля, естественно, не получилось.

В воспоминаниях Юрия Анненкова есть любопытный эпизод об этом кратком, но бурном времени, которое точнее было бы назвать безвременьем: «Однажды, в августе 1917 года, Мейерхольд зашел ко мне и, зная, что я был в дружеских отношениях с Борисом Викторовичем Савинковым, спросил меня, не смогу ли я устроить их встречу в моей квартире. Мейерхольд сказал, что положение театра, ввиду политических событий, становится все более безнадежным, и в особенности театра новаторского, театра исканий. Театр выдыхается, и для его спасения нужны деньги, нужны материальные возможности, которыми в данных исторических условиях располагает исключительно правительство. Но всякие правительства поддерживают главным образом театры академического характера... Савинков же является не только министром, не только членом правительства, — продолжал Мейерхольд, — но также и

другом искусства, и его содействие могло бы оказаться весьма существенным. На те или иные политические тенденции мне наплевать с высокого дерева. Я хочу спасти театр, омолодить его, несмотря на события... (Мейерхольд был явно растерян и метался в поисках влиятельного патронажа).

Встреча состоялась. Савинков, как известно, не принадлежал к коммунистам: он был их противником. Впрочем, политические темы во время беседы, как это ни странно, не были даже затронуты. Идеи Мейерхольда чрезвычайно увлекли Савинкова, и он обещал сделать все необходимое, чтобы они могли осуществиться. К сожалению, через два месяца произошел Октябрьский переворот и Савинкову пришлось скрыться»...

На этом месте я останавливаюсь, чтобы, отступив от хронологии, дать место еще одной, также отчасти дореволюционной главе.

«ПОЧЕМУ Я НЕ ХОЖУ В КИНО»

*Синематограф. Три скамейки
Сентиментальная горячка...*

Осип Мандельштам

Мейерхольд любил кинематограф почтительной и, увы, неразделенной любовью. Нередко упоминал его в своих беседах, статьях, письмах. Постоянно приводил в пример его *особливые* — органичные и эффективные — свойства. Очень ценил его корифеев — особенно комедийных: Чаплина, Китона, Ллойда, братьев Маркс. По-доброму завидовал своему гениальному ученику Эйзенштейну, ярко преуспевшему в кинематографе, восхищался Пудовкиным и Довженко. Наконец, довольно удачно попробовал сам себя в качестве киноактера. (Таких «проб», как известно, было три.)

Но любовь возникла не сразу. Впервые Мейерхольд увидел кино в 1907 году в Москве — тогда оно делало первые шаги, притом что русского кино в то время вообще не было. (Оно, как известно, появилось через три года.) Он оценил эту «первобытную» форму как живую фотографию, и не больше. В качестве эстетического зрелища она вызвала у него жесткое отвращение.

Первое выступление Мейерхольда по этому поводу состоялось (или должно было состояться) на диспуте, устроенном бароном Н. В. Дризенем, известным театралом и гуманистом, тогдашним цензором драматических произведений, 3 марта 1910 года. Оппонировал Мейерхольду Николай Евреинов. Правда, кроме упоминания о том, что их диалог состоялся, никаких других сведений о нем мы не имеем. Много лет спустя попытку реконструировать этот диспут, столь важный для развития киномысли «серебряного века», предприняли Роман Тименчик и Юрий Цивьян. Ссылаясь на более поздние публикации участников дискуссии, они толково объяснили истоки различных позиций Мейерхольда и Евреинова.

Однако этим спором тема не была исчерпана. Как справедливо замечает историк и архивист Владимир Забродин, к анализу не были привлечены некоторые документы из архива В. Э. Мейерхольда, которые предоставляют возможность уточнить позиции режиссеров в момент дискуссии и рассмотреть отдельные высказывания Мейерхольда в

контексте совсем иного спора, отнюдь не с Евреиновым. Речь идет о черновых набросках статьи «Кинематограф и балаган». Прочитируем важнейшие части этих фрагментов:

«Теперь в Петербурге почти на каждой улице можно встретить несколько театров-кинематографов, украшенных электрическими лампами, с громкими, полными дурного вкуса названиями: «Сатурн», «Scala», «Maulin rouge» и др. Их вестибюли, отделанные в стиле «moderne», полны народа, жаждущего увидеть «потрясающие драмы» длиной в несколько сот метров, а также «сильно комические» сцены. Подобное явление само по себе очень характерно как показатель настроения и вкуса современной публики.

...Одной из первых причин необычайного успеха кинематографа несомненно служит крайнее увлечение натурализмом, так характерное для широких масс конца XIX и начала XX столетия... Реалисты, выдвигая идейность и копируя «жизнь, как она есть», совершают «преступление» большее, чем романтики и классики с их точки зрения... Из драмы изгнан самый существенный ее элемент — «миф», из нее была выброшена за борт загадочная сказка бытия. Представители натурализма окончательно убили театр, сделав его скучным, ненужным... «Кинематограф» — сбывшаяся мечта людей, мечтавших о фотографии жизни, яркий пример увлечения «quasiестественностью». Фотография не есть искусство. И в этом взаимоотношении природы и руки человеческой отсутствует творец, отсутствует активное вмешательство автора... Имея несомненное значение для науки, кинематограф в плане искусства хорошо чувствует свою беспомощность».

Мейерхольд был согласен с тем, что современные условия жизни потребовали краткости, быстроты и разительной смены впечатлений. Словом, назрела необходимость в «театре миниатюр». Но только реальность, по его мнению, не вязалась с «театром миниатюр», увы, породнившимся с фотографией — читай — с кинематографом. Театр быстрых впечатлений, рассуждал он, может состояться только на принципах балагана. Настоящего, природного балагана. «Страдания бледно-лунного *Pierot*, веселая квадрига итальянских масок (*Harlequin, Dottore, Pantalone, Brighella*) создадут тот миф, ту загадочную сказку бытия, назовите как хотите, которая непременно должна быть во всяком сценическом действе и которая отсутствует в кинематографе».

В черновике его статьи «Кинематограф и балаган» есть ключевая фраза, изобличающая его отношение к экрану: «Кинематограф не цель, а средство. Почему я не посещаю кино».

Однако с годами Мейерхольд изменил свою радикальную точку зрения. Он больше не называл кино «иллюстрированной газетой». Настоячивое желание кинематографа приобщиться к искусству — прежде всего к искусству театра — вызывало у него все больший интерес к нему. К середине десятых годов кино совершило заметный прогресс, хотя серьезные новации — в монтаже, в ракурсных и световых вариациях, в динамичности камеры, в неожиданной игре мизансцен и т. п. — были заметны лишь в отдельных (и не слишком типичных) случаях. Зато актерское искусство наглядно совершенствовалось. В кинематограф явились актеры и актрисы, полустихийно-полусознательно избегавшие утрированной жестикюляции, мимики, — более мобильные, раскованные, более свободные от жестких павильонных правил и в то же время с осязательным «чувством экрана». Далеко не все из них прошли театральную школу, не все они были универсалами, но порой их минимальное дарование и укрупненная экраном естественность создавали впечатляющий эффект. Способность камеры уловить и зафиксировать специфику игры киноактера, безусловно, не прошла мимо внимания режиссуры (и педагогики) Мейерхольда.

Пластическое движение, успешно заменявшее в немом кинематографе слова, было в ближайшем родстве с принципами «условного театра» — того, за который боролся тогда режиссер. Как верно подмечено театроведом Кристиной Матвиенко, «экран требовал от актера не только усиленного переживания, но и выверенности и целесообразности движений. К тому же призывал Мейерхольд и театрального актера». Здесь же она сформулировала важнейший, как мне кажется, постулат Мейерхольда: «Для экрана нужны особенные, совсем необязательно хорошие театральные, но поймавшие кинематографическую специфику актеры».

И тут неожиданно Мейерхольду подвернулась возможность на практике познать передовые кинематографические новации. Летом 1915 года по приглашению Пауля Тимана (основателя известнейшей фирмы «Тиман и Рейн-гардт») он взялся за постановку фильма «Портрет Дориана Грея». Для кинофирмы этот фильм оказался практически лебединой песней. Вскоре тяжелые поражения в войне вызвали волну немецких погромов в Петербурге и особенно в Москве. Тиман после погромов был выслан в Уфу, фирма захирела и в следующем году «благополучно» скончалась. (Возродилась она уже в эмиграции — после революции.) А фильм вышел в декабре того же 1915 года.

Как раз незадолго до этих трагических событий фирму покинули два ведущих режиссера, Протазанов и Гардин, и Тиман решил обратиться к

известному — и пожалуй, модному — театральному режиссеру. До сих пор не знаю, кто был «затейщиком» этой темы — похоже, не Мейерхольд, а жена Тимана Елизавета Владимировна, его энергичная половина, но сам проект, как легко догадаться, был очень даже по душе Мейерхольду. Когда решалась эта проблема, режиссер предложил экранизировать пьесу Габриэля д'Аннунцио или что-то из Пшибышевского. Последнее, как я уже говорил, увы, характерно и для пристрастий самого Мейерхольда, и для тогдашнего времени («серебряного века»), болевшего декадентской идеологией. Нотки этой идеологии внятно слышны и в знаменитой повести Оскара Уайльда.

Мейерхольд взял на себя режиссуру (разделив ее с более опытным Михаилом Дорониным), сценарную разработку и одну из главных ролей — лорда Генри, злого друга-искусителя Дориана Грея. Постановка декораций была поручена театральному художнику Владимиру Егорову, который до того никогда не работал для экрана, но с этой картины он сразу, по мнению знатоков, сделался самым передовым художником отечественного кино. Снимал картину едва ли не лучший — можно сказать эталонный — оператор русского довоенного кинематографа Александр Левицкий. Он прекрасно выявил своеобразный глубинный характер павильонного пространства, его мизансцен, он впервые использовал эффекты, еще только-только начавшие прививаться в кино: зеркальные отражения, контражур, «рембрандтовское» освещение, игру бликов, искусные контрасты черно-белой гаммы (экрана), броские светотени, рельефную силуэтность и т. п. Именно их согласная помощь, художника и оператора, позволила осуществить вожащенное режиссерское видение результата. Оно поразило многих тогдашних рецензентов. И оно же, в известном смысле, способствовало преображению всего немого кинематографа — искусства в значительной мере изобразительного. (Здесь я мягко полемизирую с Семеном Сергеевичем Гинзбургом, известным историком кино и моим непосредственным педагогом, который объявил этот фильм очередным доказательством того, что немое кино есть искусство прежде всего изобразительное.)

Разумеется, в этом первом мейерхольдовском контакте с кинематографом результат имел видимые издержки, которые шли прежде всего от сценария, предполагавшего лишь краткую фабулу великой повести. А также от очень еще неуверенных и слабых монтажно-ритмических выражений. Мейерхольд, неопытный кинорежиссер, начал снимать фильм, строя сцену как одно непрерывное действие, без переходов на крупный и средний планы, заполняя метраж длинными авторскими

монологами. Оператору в конце концов пришлось деликатно поучить режиссера. Зато его работа с актерами произвела на Левицкого сильное впечатление. В своих воспоминаниях он пишет, что Мейерхольд «требовал от Яновой максимальную четкость и пластику в каждом движении тела, доводя его до графической выразительности. Каждое движение, каждое положение и жест должны быть обоснованы состоянием, не мельчите их!».

Варвара Янова была молодой актрисой, игравшей Дориана Грея. Когда все та же Елизавета Владимировна посоветовала именно ее на эту мужскую роль, Мейерхольд сразу подумал о Нине Коваленской, которая, напомним, играла главную мужскую роль в его спектакле «Стойкий принц». Но Янова подходила по всем статьям идеально (правда, на съемках она была уже не так идеальна), и Мейерхольд утвердил ее. Его больше интересовала выбранная для себя роль лорда Генри, злого искушителя Дориана. Он сам придумал себе характерный облик: пробор, сигару, орхидею в петлице, монокль, лохотонный костюм — безукоризненный облик английского денди.

Фильм вызвал массу положительных откликов от самых авторитетных рецензентов. Его объявили большим достижением отечественного кино. Семен Гинзбург объявил, что это «первый фильм в русском кинематографе, который эстетизировал порок». Насчет первенства опять же можно поспорить (иначе куда мы денем фильмы по сочинениям Арцыбашева — хотя бы ту же «Ревность» Ханжонкова?), но то, что это был первый яркий фильм на рискованную — по тем временам — тему, совершенно очевидно.

Критик Галина Титова верно подметила, что замечательный уайльдовский афоризм, полностью переданный в титрах ленты: «Я могла изображать страсть, которой не чувствовала, но не могу изображать ту страсть, которая горит во мне, как огонь», — это мудрое прозрение несчастной Сибиллы Вейн смотрится эпиграфом к мейерхольдовской концепции всего актерского творчества. Надо сказать, что сам он был недоволен своей игрой в «Дориане Грее», даже не советовал своим ученикам смотреть эту картину.

Вторая проба состоялась два года спустя, в 1916 году. Ею стала драма «Сильный человек» по роману Станислава Пшибышевского. (Пристрастие Мейерхольда к этому писателю — практически неизменное с первых лет на театральной стезе и вплоть до революции — заставляет думать о наличии у него явных изъянов по части вкуса. Возможных как слабость, как рудименты в его типично интеллигентском, но все же провинциальном мироощущении.)

Повторю еще раз: Пшибышевский — модный литератор начала

прошлого века, поверхностный модернист, ярый отрицатель традиционной этики, истерик, склонный к эротомании и мелодраматизму — он, обладая, в сущности, мизерным дарованием, имел в Европе (в том числе и в России) сногшибательную популярность. Очевидный салонный акцент в его сочинениях только тому способствовал. Молва фактически приобщила его к современным классикам, которым он вольно и невольно вторил — к Стриндбергу, Метерлинку, Шницлеру, Ибсену, Гамсуну, Гофмансталю. Тем, которые тоже были в фаворе у тогдашнего Мейерхольда.

Роман — как и драма по нему — был переведен Витольдом Ахрамовичем, постоянным помощником автора, еще в 1912 году. «Ахрамович, — писал потом Мейерхольд, — мне помогает очень, очень. В его лице... я нашел такого помощника, который дал мне возможность преодолеть трудное совмещение в одной картине двух задач: ставить пьесу и играть». Герой романа, журналист и театральный критик Билецкий, добивается успеха и славы путем убийства смертельно больного поэта Гурского, присвоив его рукописи и публикуя их под своим именем. Чтобы не быть выданным своей возлюбленной Л. усей, он топит ее во время катания на лодке. Этим его «сильная личность» не ограничивается. Другую свою любовницу, Аду, такую же хищницу, как он сам, Билецкий уговаривает поджечь квартиру своего друга-художника, где хранятся компрометирующие его документы. Премьера пьесы, похищенной у Гурского, приносит Билецкому полное торжество.

В актерском списке фильма двое снимались в предыдущей картине: сам Мейерхольд в роли Гурского и Янова — на этот раз в женской роли Ады. Правда, режиссер был не очень доволен игрой актрисы в предыдущем фильме — ее движения показались ему слишком нарочитыми. Но и на этот раз Янова подвела — она демонстрировала паузы традиционной мхатовской школы, антипатичной Мейерхольду. Он говорил: «Мы должны учиться у кинематографа... Янова тянула канитель игры в плане переживания. Пока она, как в жизни, дожидалась нужной эмоции, оператор провертывал все отпущенное количество метров... На сцену нам отпускали, допустим, 15 метров. Она выходила, он начинал вертеть и на 16 метре говорил: «Я кончил», а она: «Я еще не начинала». — «Нет уж, благоволите начинать, как только я приступаю к съемке». Это очень точный, универсальный пример (хотя он изрядно напоминает сексуальный анекдот).

В этом фильме Мейерхольд и художник Владимир Егоров (тот же, что и в «Дориане Грейе») выступили новаторами: придумали и обыграли принцип *pars pro toto* (часть вместо целого). Так, чтобы деталь, фрагмент

уже знакомой зрителю вещи выражал происшедшее лаконичней и красноречивей всех других подробностей. Кинематограф далеко не сразу отреагировал на это открытие (фильм был все-таки заурядный), да и сам Мейерхольд больше не воспользовался этим приемом. Но острое чутье будущих учеников Мастера — к ним принадлежал и Сергей Эйзенштейн — его заметило и оценило. В первых же своих фильмах, в «Стачке» и «Броненосце Потемкине», Эйзенштейн убедительно применил его. Всем другим авангардным режиссерам это стало наукой...

...В своих театральных работах двадцатых годов Мейерхольд не забывал о кинематографе. Иногда это выглядело прямой цитатой, иногда ассоциацией. Это были, как правило, изобразительные объекты, укрупняющие и уточняющие атмосферу действия. В одной из первых постановок, «Земля дыбом», таким объектом был экран, где чередовались лозунги и кадры из современной жизни. Подобный атрибут считался одним из важных и нужных элементов так называемой «кинофикации театра».

В спектакле-ревю «Трест Д. Е.» (1924) кинофикацию демонстрировали три фанерных экрана и множество световых плакатов, передающих актуальную информацию. Тексты для экранов были цитатами из Троцкого, Ленина, Бухарина и Зиновьева. Маяковский скептически относился к такого рода пропаганде да и ко всей театральной кинофикации: «Три экранчика убоги по сравнению с кинематографом. Это деревянные корыта, которые разобьются через четыре спектакля. Борьба с кинематографом не может достичь цели».

Однако Мейерхольд до конца двадцатых годов был настроен добиваться этой самой кинофикации. И, в общем, преуспел в этом.

В «Озере Люль» (1923) «под кино» работали опять-таки световые эффекты и быстрая смена «кадров». Художник соорудил движущиеся лифты, рекламные щиты и экран, на который проецировались тени танцующих людей... Правда, один из самых проницательных критиков Павел Марков заметил в манере постановки парадоксальный эффект — «любопытную театрализацию приемов кинематографа». Это было сказано метко.

В «Лесе» (1924) нехитрого киношного результата удалось добиться разбивкой пьесы на 33 эпизода, благодаря чему «вяло плетущейся ткани словесно-драматического действия была придана невиданная дотоле упругость и движение». Опять же ассоциацию подчеркивали надписи на экранах и аттракционы внутри каждого эпизода. Притом актеры осмысленно действовали на разных планах — общих, средних и крупных. Планы эти строились в основном с помощью оригинальных манипуляций

со светом. Эта важная особенность была отчеркнута и в последующих спектаклях театра.

«Кажется, никто из театральных рецензентов не заметил, что «Лес» совсем не театр, а кинематографическая фильма... Мейерхольд по-кинематографически борется с грузом театральным; он по-кинематографически монтирует сцены, он по-кинематографически заставляет играть актеров...» — писал критик Николай Лебедев в «Киногазете». Владимир Яхонтов, когда увидел «Лес», воскликнул: «Это уже кино! Эти ушли. Те встретились. И опять так. И снова так». В театре впервые был задействован прием «параллельного монтажа».

«Ревизор» (1926) стал своего рода вершиной киношности. Идейный и постановочный размах спектакля Мейерхольд предполагал воплотить на сцене «крупным планом». Как это было сделано: дугообразная линия из одиннадцати дверей замыкала первый план сцены, на просцениуме было еще четыре двери — по две справа и слева. Это были не щиты, а именно двери — элегантные, с хрустальными ручками. Само действие игралось на маленькой выдвижной площадке (фурке), которая выезжала на сцену. На этой маленькой (3х4) площадке толпились, ссорились, толкались, препирались действующие лица — создавалась невольная ассоциация с крупным планом. Однако эти «крупные планы» перемежались с общими — на всю сцену. Кроме того, в сюжетные действия как будто наплывом (освещением) внедрялись мечты, воображения, полусны — таким образом создавался ассоциативный монтаж, также отзвук кинематографа.

Интересно, что в некоторые спектакли — правда, не самые удачные, «Окно в деревню» (1927) и «Выстрел» по Безыменскому (1929) — Мейерхольд вводит кинохронику напрямую.

А теперь я перейду к третьей пробе. Собственно, это была даже не проба. Это была роль — вторая мужская роль в немом фильме знаменитого Якова Протазанова «Белый орел». Этот фильм стал заметным явлением — хотя бы потому, что это был первый и последний фильм, где снимался великий премьер Художественного театра Василий Качалов. У Мейерхольда же это была третья (но также последняя) роль. Он играл сановника — это был изобразительный гротеск, карикатура. По мнению прозорливых рецензентов, он как бы копировал главного персонажа знаменитого романа Андрея Белого «Петербург» сенатора Аблеухова. И даже более того: он в известной мере копировал в этой роли Михаила Чехова в мхатовском спектакле 1925 года. Но Чехов играл *головоломно*. Мейерхольд же сыграл *одномерно* — это был простой и грубый шарж.

Знаю, что многие не согласятся с моим мнением. «Мейерхольд...

играет безжалостно, давая отвратительный и отталкивающий тип сановного рамоли, — писал Николай Волков, биограф Мейерхольда. — Его сенатор — это сочетание «вкусовых ощущений», цинического ума, внутренней пустоты и расшитого мундира. Все чувственно — курение сигар, взгляд, брошенный на хорошенькую гувернантку, зажигание лампы и еда спаржи. Образ «нечеловечного человека» до конца выдержан...» Сказать по правде, я нигде не вижу ни цинического ума, ни похотливого взгляда, ни вкусовых слабостей. Не вижу ни малейшей чувственности. Вижу некое подобие «нечеловечного человека», словно вышедшего из фильма какого-нибудь немецкого экспрессиониста. С одной лишь разницей: у этого монстра вообще нет никакой цели — ни злодейской, ни хитроумной. Разве что самая шкурная: уцелеть.

«Я недоволен своей работой в кино. Это совсем не то, что я могу дать как киноактер. То, что сделано, — это глупейшее притворство. Нечто обезьянье. Но я еще сыграю. Вот увидите — будет хорошо», — писал Мейерхольд после выхода фильма своему молодому другу пианисту Льву Оборину...

*

А теперь позволю себе процитировать самого себя — точнее, фрагмент из моих воспоминаний, который можно было бы назвать (с подсказки Эйзенштейна) «Наивный как Бог». Речь пойдет об Анне Стэн, советской «звезде» немого кино. Она играла в этом «Белом орле» главную женскую роль — гувернантки губернатора.

Начну с крохотного предисловия. В начале восьмидесятых — точной даты не помню — я впервые вылетел в капстрану, а именно во Францию, прямо в Париж. Пригласил меня внук Сергея Ивановича Щукина, известного коллекционера, дабы я сочинил сценарий документального фильма о его знаменитом деде. Мы никогда с этим внуком не виделись — успели только обменяться парой-тройкой писем. Он знал, что я работаю в кинотеатре Госфильмофонда «Иллюзион», что дружу с Верой Дмитриевной Ханжонковой; к тому же, говоря с ним по телефону, я ненароком упомянул, что близко знаком с Анель Судакевич, звездой экрана 1920-х годов.

Он запомнил всё это и, наверно, поэтому поспешил сказать мне при встрече, что у его друзей в Париже сейчас гостит тоже звезда и тоже русского (точнее, советского) кино Анна Стэн: может, я хочу повидать ее? Я

слегка онемел от радости и, естественно, тут же захотел. Как не хотеть? Когда-то одна из самых красивых и талантливых звезд советского экрана! Героиня Барнета! Теперь (то есть тогда) ей было уже за семьдесят. Внук позвонил друзьям, соединился с Анной Петровной, речисто представил меня, я взял трубку и попросил о коротком свидании...

В назначенный час я явился. Анна Стэн оказалась по-прежнему очень красивой. Моложава. Подвижна. Улыбчива. После того как она узнала (по телефону), что я близко дружен с Анель Судакевич, она стала совсем дружелюбной, душевной, расспросила про нее — они вместе снимались в фильме «Земля в плену». Просила передать привет, но когда я предложил тут же позвонить Анель Алексеевне в Москву, она вежливо отказалась — «как-нибудь в другой раз». Мы болтали, перебирали знакомые имена, я записывал самое интересное в свой безразмерный дневник, и вдруг в разговоре всплыло имя Эйзенштейна. Оказалось, что она виделась с ним в Берлине — «кажется, в 1929 или 1930 гоо-де» (так она произнесла это). У нее была актерская память. Она всё помнила, даже мелкие подробности. И разрешила мне записывать. Вот вкратце наша беседа (запись в моем дневнике, конечно, много больше):

— Да, мы виделись...

— Но вы ведь не были с ним знакомы?

— Не были... Мы тогда просто обедали в «Аддоне». Я, мой *настоящий* муж (известный режиссер Федор Оцеп. — М. К.) и мой будущий муж (продюсер Юджин Френке, он же Эугениуш Френкель, выходец из российской Польши. — М. К.). Сидели втроем. Вдруг к нам подошел Тиссэ. Оператор Тиссэ. Я не была с ним знакома, но он видел меня несколько раз в «Межрабпоме», знал, что я — это я. Я, конечно, тоже о нем слышала. Но никогда, можете мне поверить, не видела. Он представился, потом подсел к нам, стал спрашивать и сказал, что здесь, в Берлине, он с Эйзенштейном. «Сейчас он как раз тут... тоже обедает». Вдруг спросил: «Хотите с ним познакомиться?» Я пожала плечами, Оцеп тоже, а мой Юджин так взволновался. Даже закричал: «Это же великий режиссер! Ты же видела его «Броненосец»! Как можно упустить такой шанс?!» Тиссэ сказал, что поговорит с ним. Но Юджин воспротивился: «Давайте, сами подойдем к нему». Оцеп наотрез отказался... почему-то. Не знаю почему. А мы с Юджином пошли. Тиссэ взялся нас проводить... Мы подошли, поздоровались. Тиссэ нас представил. Эйзенштейн был один, и, знаете, он так обрадовался, так радушно нас встретил... точно ждал. Можете мне поверить. Сам притащил для меня стул, усадил рядом, спросил вина. Хотя так и оставил свой бокал нетронутым. Разговорился — и сразу

сказал, что я вылитая Пирл Уайт... Ну, это мне уже много раз говорили и в России, и в Германии — что мы похожи. Сказал, что это его любимая актриса... Потом? Потом сказал: «Я как раз только что видел ваш фильм». Я подумала, он про «Живой труп» (немецкий фильм Оцепа. — М. К.) — он тогда недавно вышел. Простодушно спросила его: «А, вы уже видели?» А он имел в виду «Белый Орел». «Рассказик, говорит, так себе. А фильм... ну что взять с Протазанова! Бутафор! Если б не Мейерхольд... Нет, нет, Протазанов — молодец! Надо же! Вытащил на экран Мейерхольда. Ради него одного стоит смотреть! Зря он только так его размалевал. Оставил бы как есть... Хотя, скорей всего, всю эту страхолюдность Старик сам придумал. Это он под Аблеухова сработал»... Видит, что я его не понимаю, говорит: «Это роман такой Андрея Белого «Петербург» — не читали? Прочтите — сильная вещица!» А я правда не читала — это уж потом Оцеп мне разъяснил. Потом Эйзенштейн спрашивает: «А как вам с ним работалось?» Ну, я сказала, что с Мейерхольдом мы на съемке практически не общались. Я работала с Качаловым. Этот был для меня, как Бог... Тут Эйзенштейн снова засмеялся: «Ну, какой он Бог! Бог из машины... Истукан, полено». Да, так прямо и сказал. «Все, что умеет — жевать-переживать! Бог — Мейерхольд!» И добавил, так, чуточку вздохнув: «И наивный, как Бог... Дитя!» А я действительно общалась с Мейерхольдом только один раз. И то недолго. Запомнила только, как он все показывал мне: как надо держать пистолет, как надо его ронять, как прятать. Умучил своей механикой-бимеханикой.

(Тут засмеялся я, вспомнив, как Анель жаловалась мне на Ильинского — как он мучил ее биомеханикой на съемках «Поцелуя Мери Пикфорд».)

...Лишь позже я мысленно спохватился, осознав последнюю фразу: «Наивный, как Бог... Дитя!» Это нужно было переварить. Похоже, взгляд ученика угодил в корень. И тут же невольная мысль: «А сам Эйзенштейн? Не был ли и он точно такое же дитя, как его учитель?»

*

Кинематограф присутствовал не только в практике Мейерхольда. Он то и дело упоминается во множестве его статей, докладов, устных выступлений. Иногда эти упоминания мимолетны, иногда подробны, иногда шутливы и легковесны, иногда чрезмерно воинственны, иногда воспаленно-восторженны... Вот он рассуждает на тему «пре-дыгры», задача которой — подползание к решительному моменту. «Что это значит?

— спрашивает он. — Это значит напряженное внимание зрительного зала... Чем интригует и захватывает кинематограф? Этим самым. Неважно, что что-нибудь случилось, — а важно, как это намечается. В такой-то фильме, скажем, что-то украли, вам интересно знать, а кино заставляет вас просмотреть несколько кадров до того момента, как это случилось — пока это событие произойдет, какие тут идут осложнения»...

В этом же докладе, посвященном спектаклю «Учитель Бубус» (1925), он дал на удивление оригинальное и наглядное объяснение специфики актерского мастерства в немом кино:

«Чтобы определить, какая разница между той (т. е. мхатовской) и нашей паузой, мы должны учиться у кинематографа. Я уже говорил в ГВЫРМе и ГВЫТМе, что лучший экзамен системе Станиславского и нашей мы производили на съемке... Пленка — она чувствительная, подмигнешь глазом — она уже схватила; не надо слез — сам свет, свет в кинематографе, великолепно конденсированный — всегда в кулаке, вывезет. Ничего лишнего, тут самое незначительное, на одном квадратике подмигнувший глазок, капля вазелина, со светом да с музыкой (а музыка всегда фоном в кинематографе), дадут такой эффект, что незачем надсаживаться либо пользоваться переживанием, которое опрокинет всю игру». И дальше хлестко в адрес Художественного театра: «Когда плохой монтаж света, нет музыки, приходится заполнять паузы паузами эмоциональными, отсюда всяческое переживание, внутреннее потение, пятый палец на мизинец и т. п.».

Объективности ради не могу пройти мимо очевидных погрешностей, одни из которых легко списать на темперамент великого режиссера, другие глубже и серьезней. Я не стану сейчас касаться других его заблуждений — коснусь лишь тех, что имеют отношение к искусству кино. Особенно бросаются в глаза эти поспешные погрешности в известной брошюре, названной «Реконструкция театра» и написанной в 1930 году.

Вот мимоходный пример: автор с пиететом рассказывает о Голливуде, где предполагаемые сенсационные фильмы до выпуска их на широкий экран подвергаются своеобразному контролю со стороны публики. Агенты студии незаметно рассаживаются среди зрителей (разумеется, не знающих о своей функции) и записывают малейшую реакцию зала: приметы внимания, скуки, словесного одобрения, веселья, восторга и т. п. Без такого контроля фильм не выпускается в прокат...

Пример занятный, хотя не вполне достоверный. Такой контроль действительно одно время — очень короткое! — был в ходу у двух-трех голливудских студий, в порядке пробы. Продержался он недолго: уже через

год-два создатели фильмов стали довольствоваться предварительным просмотром профессионалов. Но это мелочь. Куда серьезней громогласное предсказание Мейерхольдом ближайшего будущего:

«Борьба между кино и театром только еще намечается. Куда пойдет один конкурент, куда другой? Совершенно очевидно, что театр не сдаст своих позиций, он уже накануне того, когда вот-вот получит в свое распоряжение сцену, технически так оборудованную, чтобы театр мог вступить в открытый бой с кино не на живот, а на смерть. Театр уже идет и еще пойдет дальше по пути кинофикации, а кино, боюсь, что споткнется о то, о чем я уже говорил: актер, который будет участвовать в говорящей фильме, в один прекрасный день почувствует, что теряет международную аудиторию, и ему захочется вернуться к немому кино».

В этом прогнозе много резона (и это отчетливо видно сегодня), но категоричность и необдуманность суждений невольно вызывает ощущение дефекта в самом прогнозе.

Дальше с той же категоричностью и легковесностью автор начинает резко критиковать современный советский театр и кино за то, что их тематика, их сюжеты и образы не рождают в зале «жизнерадостного подъема». Это уже нечто... красноармейское. И цензурное.

Он бранит ФЭКСов (Козинцева, Трауберга и других) за «Новый Вавилон», где «в одной части, где «разлагается буржуазия», у любителей порнографических картинок слюнки текут, но кадрам, где действуют коммунары, сопутствует туман, темнота, слякоть... Думаешь, а где же то, с чем родилась песнь «Интернационала», где то бодрое восхищение и подъем в минуты выступления вождей Коммуны... Хотя работы С. Эйзенштейна (этого первача в кино-маэстрии) сделаны значительно крепче, чем то, что показали нам «фэкссы», но и его «Октябрь» обнаружил ошибку в тех частях, где он не вкомпоновал в фильму «звездного неба», ряда обозначений тем мечтаниям, которых в каждой революции так же много, как и в крови... Фильма Эйзенштейна внутренне сделана очень значительно. Она сделана в высшей степени искренне, но при просмотре фильма овладевает нами досада: как это случилось, что автор фильмы не включил в нее ряд кадров, где бы прошла эта тема о мечте революционера?».

Да, к сожалению, в Мейерхольде всё еще говорил член партии, пламенный революционер, крушитель устоев и созидатель утопии. И всё это, когда утопия была уже страшной пародией на нее. Мечта всё явственней оборачивалась издевательской стороной. Он не видел этого, потому что не хотел видеть. Не мог, боялся хотеть. (И вновь вспоминается Михаил Чехов.) Можно было бы понять и простить великого режиссера —

как и многих других, столь же даровитых и столь же боящихся *хотеть*. Если бы... Если бы не было вовсе других — тех, которые осмелились хотеть. А они были, я знаю! Хоть и немногие, но были...

ПО-НОВОМУ — НО НЕ ТАК

*Я бросаю гордый клич — этот спич:
Будем лопать камни, травы,
Сладость, горе и отравы;
Будем лопать пустоту,
Глубину и высоту...*

Давид Бурлюк

Мейерхольд был первым — или одним из самых первых — мастером искусства, кто круто и однозначно отреагировал на захват власти ленинской партией. Это было торопливой, но естественной реакцией человека, которого мы уже хорошо узнали. Человека беспокойного — дерзкого, задиристого, легковозбудимого, предельно самолюбивого, охотно увлекающегося, политически весьма недалекого. И, конечно, очень талантливого. Талант в значительной мере заменял ему интеллект, хотя — как это ни грустно — нередко и подводил. Кстати, вспоминается мнение о нем Луначарского: «Связь, существующая между театром Мейерхольда и революцией, очень проста и, я сказал бы, примитивна. Она заключается частью в сознательной, частью в подсознательной чуткости Мейерхольда». Сказано метко — осталось только установить масштаб (или весомость) каждой из этих двух частей.

Перечислю последовательно (вслед за биографами) все этапы пути к созданию режиссером своего театра. Театра, названного довольно громоздко, но в духе времени: «Театр РСФСР 1-ый».

В конце ноября 1917 года нарком просвещения Анатолий Луначарский попытался собрать конференцию деятелей искусства и литературы. Пришли пять (!) человек: Блок, Маяковский, Натан Альтман, Рюрик Ивнев (тогда известный поэт) и Мейерхольд. Через некоторое время, уже в начале января, Луначарский объявил о создании ТЕО — Театрального отдела Наркомпроса. Его заведующей стала Ольга Каменева, влиятельная большевичка, сестра Троцкого и жена Каменева. Мейерхольд возглавил петроградское отделение. В эти тревожные дни наш герой близко познакомился с теми, кого через 10–15 лет объявят «врагами народа» — с Троцким, Каменевым, Зиновьевым.

В августе 1918 года Мейерхольд вступил в Российскую

коммунистическую партию (большевиков). Это был не то чтобы рискованный ход — скорее авантюрный, поскольку власть большевиков держалась тогда еще довольно непрочно. Зато выгода была налицо. Этим я вовсе не хочу сказать, что поступок режиссера преследовал низменную цель — конечно, нет. Тут скорее сказались свойственный нашему герою легкомысленный темперамент и столь же легкомысленное бесстрашие. Ну и вдобавок настойчивое желание поскорее приобщиться к власти, стать властью — дабы обрести творческую свободу. Он получил ее, и с лихвой.

В сентябре Маяковский пригласил его, Луначарского, Бриков, Каменского и еще нескольких друзей послушать его новое произведение «Мистерию-буфф». Все гости восприняли его как сенсацию. Луначарский расхвалил пьесу в «Петроградской правде», а Мейерхольд тут же вознамерился ее ставить. Собрав актеров Александринки, он представил им Маяковского как крупнейшего поэта современности, предложил выслушать пьесу, «которую мы, то есть я и нарком Луначарский, рекомендуем к постановке», и... пьеса не вызвала ожидаемого результата. Актеры кто вслух, кто осторожно-молчаливо отказались иметь с ней дело. Мейерхольд, как мог, успокаивал Маяковского, обещал «пробить» нужную театральную площадку, набрать новых актеров и в конце концов добился своего. Нашлась сцена — это был Театр музыкальной драмы в Петроградской консерватории. Администратор театра чинил всякие помехи, «закрывал входы и запирал гвозди, — остроумно писал Маяковский. — И, наконец в самый вечер один за другим стали пропадать актеры. Пришлось мне самому на скорую руку играть и «Человека просто», и «Мафусаила», и кого-то из чертей».

Это была, безусловно, классическая футуристская пьеса, но как всякое настоящее искусство, она имела и немалую эстетическую самобытность. Признаюсь, мне лично симпатичен футуризм — наиболее решительный, хулиганский, воистину революционный, а точнее, анархический стиль, бескомпромиссно рушащий традиционную эстетику.

Да, русский футуризм был единственным эстетическим движением, изначально имевшим (с подачи итальянских «родичей») радикальную политическую направленность. Да, он первым воспел «пролетарскую революцию» — «Мистерия-буфф», «Стенька Разин» Каменского, стихи Хлебникова и Крученых, картины Малевича... Да, футуристы стали в нашей стране первыми и единственными, кто, воспользовавшись недружелюбной реакцией корифеев искусства на Октябрьский переворот, протиснулись вперед и самовольно взяли на себя роль правительственной партии — роль главных художников рабоче-крестьянской России.

Разумеется, взяли на время, и притом короткое. Но след оставили после себя яркий — особенно Маяковский. И Мейерхольд, первые послереволюционные спектакли которого были попытками чистокровного и воинственного левого футуризма.

Через нарочито-примитивные картины ада, через наивно-добродетельные картины зеленого рая (где-то там, на облаках, с издевательской постной святостью) — через эти картины, с их кощунственным футуристическим смешением «высокого» и «низменного», цинично обнаженные до буффонады, — ведет поэт своих «Нечистых» в ту обетованную землю, имя которой Коммуна. Бескомпромиссный (левый) футуризм легко жертвует вечным в угоду злободневности, обещающей великое будущее. Галлюцинации футуризма были всегда реальными, заземленными — сколько бы Маяковский ни редактировал «Мистерию-буфф».

Мейерхольд упростил содержание пьесы — его «стрелы» разили прежде всего традиционный театр. Актеры демонстративно разрывали на части театральные плакаты недавнего прошлого. Режиссер, увлеченный балаганной стихией пьесы, всю педалировал шутливые гротески. Подчас спектакль превращался в цирковое зрелище. Все это выглядело натужным ералашем и вызывало недоумение у публики — как и стихи футуристов, как и их картины. Критик Михаил Загорский, поклонник Мейерхольда, зачит его первого театра, в 1921 году в своей статье опубликовал анкеты, которые были выданы всем без исключения зрителям «Мистерии-буфф» (спектакль прошел всего три раза). Мнения этих зрителей-современников очень любопытны, послушаем их.

Так называемые культурные зрители в подавляющем большинстве реагировали резко негативно: «Всё ерунда еврейская!»... «Писать на современные темы, а тем более хвалить — в высшей степени стыдно»... «Всё проделки жидов»... «Разве может нравиться всякая ерунда»... «Стыдно и презренно должно быть автору»... «Жаль несчастных артистов»... «Театр превращен в лакейскую»... «Далее идти некуда»... «Пьеса — безвкусный лубок, написанный кретином»... «Грубо, пошло, неглубоко»...

Все эти ответы, пишет Загорский, написаны кратко, отрывисто, судя по стилю и почерку, в степени крайнего раздражения — в отличие от писем рабочих, очень подробных, спокойных и весьма часто посылавшихся по почте, то есть после нескольких дней обдумывания спектакля. Ответы рабочих, красноармейцев и служащих заметно отличаются — большинство выдает положительные оценки, меньшинство отрицательные. Правда,

многие похвалы уклончивы и даже порой двусмысленны. Ответы здесь, безусловно, отобраны критиком — я цитирую их в сокращении: «Боевая пьеса. На площадь бы, на улицу» (*шахтер*)... «Пьеса имеет большое агитационное значение. Оригинальное исполнение. Уничтожение тайн кулис» (*служащая из рабочих*)... «Понравилось, потому что артисты исполняли свои роли, как требует автор» (*служащий*)... «Дайте эту пьесу рабочей массе, и она вам скажет: вот это наш театр, вот это наша пьеса» (*вагонослужащий*)... «Поразительно, изумительно, первый раз вижу такой спектакль и за все время революции впервые почувствовал себя удовлетворенным, хотя был и в Большом, и в Художественном, и в Камерном, и в других театрах» (*рабочий-интеллигент*)... «Понравилась потому, что просвещают наш темный класс, как под чужой маской лезут всякого рода мошенники и как мы были обмануты» (*крестьянин*)... «Понравилась, она родственна мне. Благодарен за доброе начинание» (*крестьянин*)... «Пьеса очень понравилась, потому что в ней ярко отражается давивший раньше нас гнет царизма. Игра актеров тоже очень понравилась, потому что все было как-то необычайно ново, грим, костюмы, декорации, все как-то странно, необычайно действовало на нервы» (*красноармеец*)...

Но и со стороны «простого» зрителя встречалась критическая оценка спектакля: «У некоторых актеров нет души в словах. Не одной душой живут актеры с режиссером» (*крестьянин-парикмахер*)... Меншевик должен, по-моему, быть меньше комичен. Сцена должна иметь все-таки занавес, намного интереснее было бы» (*рабочий*)... «Слишком пересолили с меньшевиком. Здание угрюмо, мало света (*заготовщик обуви*)... «Тов. Маяковскому следует повнимательнее прочесть религиозные писания Толстого, тогда он поймет, что нельзя в одну кучу смешивать и православную церковь и Толстого, открывшего в навозной куче золото учения Христа. А чем у вас различаются костюмы рабочих по профессиям? Уничтожьте акробата. Это отвлекает внимание» (*служащий, сын прачки и лакея*)... «В общем недурно, но хочется верить, что будет создана революционная пьеса классическая, которая будет смотреться потомками, как нашими современниками. «Мистерия-буфф» — это только для нас» (*трудящийся*)...

Можно, конечно, посчитать первый блин комом (практически Маяковский так и сделал), но в этом «коме» содержалась действенная и позитивная претензия. Провокативная, радикально-переворотная НОВИЗНА... Люди явились и отреагировали на нее. Отреагировали по-разному. Кто недоуменно, кто растерянно, кто здраво, кто восторженно, кто

холодно, кто брезгливо. Но все же это было активной реакцией. Реакцией на невиданное, на негаданное и нежданное, но по-своему значительное. И можно не сомневаться, что приобщение к нему было надежно схвачено исторической памятью первых исполнителей и свидетелей.

У Эрнста Толлера, немецкого драматурга, была пьеса, запоминаемо и крылато названная «Гоп-ля, мы живем!». И Мейерхольд, и Маяковский в то смутное, кровавое, судорожное время громко крикнули во всеуслышание: «Гоп-ля, мы живем!» Вот это и было «тем самым».

(Признаюсь, что я допустил маленькую неточность: спектакль с анкетами был на год позднее. Это была вторая авторская редакция. Но сути это не меняет.)

А затем у Мейерхольда случилась пауза. Довольно долгая и неприятная. Девятнадцатый год — тот, что шел «по военной дороге, в борьбе и тревоге», — «призвал» его... нет, разумеется, не в армию. Однако дело было именно в той Гражданской войне, которую Мейерхольд поначалу игнорировал...

Весной, в конце мая, он по совету врачей вылетел в Ялту — у него оказался туберкулез плечевого сустава — и обосновался в санатории Красного Креста. По-видимому, подлечившись, он собирался поехать в Новороссийск, где с 1914 года жила с мужем его старшая дочка Маша. Она была хронически нездорова и могла жить только на юге. Когда после революции в Петрограде начался голод, она позвала к себе всю остальную семью. Наверно, Мейерхольд рассчитывал навестить их. Но началась Гражданская война, в мае Новороссийск был захвачен Добровольческой армией Деникина и оказался отрезанным от советского Крыма.

После голодной и холодной столицы Мейерхольд комфортно проводил время — ходил на процедуры, гулял по знакомым улицам, валялся на пляже, обедался деликатесами (в Крыму была добротная старая жизнь), часто навещал театр. Кругом было много приятелей и знакомых, бежавших не только из Петрограда — бежали также из Первопрестольной, где ситуация была немногим лучше. Его наперебой расспрашивали — и не только про коммунальные бедствия и нищету. Спрашивали про новую власть. Он бодро отвечал: «Все в полном порядке! Нужно скорей возвращаться и работать». Интересно, что, агитируя друзей-приятелей, он, в сущности, никого не обманывал. Он признавал: бытовая жизнь действительно в расстройстве, но это, по его мнению, было краткосрочной проблемой. Зато искусство и конкретно театр находились на подъеме. И ведь правда: успешно творили старые мастера, множились и развивались домашние студии, объединения, кружки, театрики. Власть искренне и по

мере сил поощряла смелые порывы самостоятельных движений. И самое главное, зрители стихийно поддерживали этот энтузиазм. Разумеется, весь этот театральный расцвет сосредоточивался в основном в столицах, но и провинция улавливала его. И этот расцвет не был минутным энтузиазмом. В нем определенно ощущалась некая вдохновенная оптимистичная реакция на голод, войну, нищету — ощущалась упрямая подвижническая убежденность.

Небывалый сумбур воспринимался не как издержки революции, а как ее передовое и продуктивное следствие...

Но спокойная жизнь в Крыму внезапно закончилась — по крайней мере для Мейерхольда. 18 июня в районе Коктебеля высадился авангард белой армии под командованием генерала Якова Слащева (прототип главного героя булгаковского «Бега»), и уже через несколько дней белые захватили Ялту и весь Крым. В санаторий явился офицер-контрразведчик и после долгого собеседования с врачами взял с Мейерхольда подписку о невыезде из Ялты без разрешения коменданта города. Режиссер подозревался в шпионаже в пользу большевистской Москвы. Конечно, пребывание в Ялте стало опасным, и с помощью друзей, нанявших турецкую фелюгу, Мейерхольда морем переправили в Новороссийск.

Не без труда разыскав семейство дочери, Мейерхольд стал в целях безопасности отсиживаться дома, изредка лишь появляясь на городских улицах. К несчастью, он наткнулся на своего старого знакомого, адвоката и литератора Бобрищева-Пушкина. Последний ничего не знал о большевистских симпатиях режиссера и опубликовал в местной газете невинную заметку под названием «Приезд Мейерхольда». Когда же ему объяснили, что к чему (нашлись-таки «друзья»-доброхоты), появилась другая заметка того же автора, где возмущенно говорилось о «небезызвестном большевистском эмиссаре Всеволоде Мейерхольде» и о «большевистской заразе», проникшей в город благодаря ему. Так в конце сентября Мейерхольд попал в новороссийскую тюрьму. Это грозило уже не эфемерным наказанием. Друзья Мейерхольда нашли хорошего адвоката, и тот добился, чтобы арестанта выпустили на поруки. Однако дело не закрыли, а передали в судебно-следственную комиссию при черноморском губернаторе. Тем временем в борьбу за режиссера активно включился близкий друг его, композитор Михаил Гнесин, живший в то время в Ростове — именно там размещался главный штаб Деникина. Гнесин стал искать пути к «самому», то есть главнокомандующему, но тут, как на грех, в дело вмешались екатеринодарские актеры. Они умоляли в своем ходатайстве простить знаменитого режиссера, который волей-неволей

вынужден был служить под гнетом большевиков. Шел декабрь месяц, Деникин был раздражен неудачами на фронте и написал в сердцах на актерском ходатайстве категоричное «судить». Это значило военно-полевой суд, который довольно часто отправлял подлинных и мнимых большевиков на виселицу.

Мейерхольд написал Гнесину, умоляя его добиться хотя бы передачи дела в ростовский трибунал, так как новороссийский суд ввиду приближения красных особенно свирепствовал. Гнесин сумел добиться лишь отсрочки решения, но это было спасением. В январе 1920 года Красная армия вошла и в Ростов, и в Новороссийск. Спешно отступая, белые бросили государственных преступников на произвол судьбы. Так был «освобожден» и Мейерхольд. Несколько месяцев он еще оставался в Новороссийске — заведовал городским отделом народного образования — а в августе вернулся в Москву.

Вернулся не один, а... Луначарским. Найдя режиссера в Ростове, нарком схватился за Мейерхольда как за якорь спасения. Московское ТЕО, трижды сменив руководство, совершенно потеряло авторитет и всякую творческую инициативность. Теперь заведующим ТЕО Наркомпроса стал Мейерхольд. И став им, решительно, по-военному взялся за перестройку всей его работы.

Выражение «по-военному» надо понимать буквально. Как подобает максималисту, он надел форму красноармейца — буденовку или фуражку с красной звездой, обмотки, гимнастерку, солдатскую шинель (говорят, даже маузер однажды повесил на ремень) — и выдвинул перед работниками ТЕО по-военному четкую программу. В ней он не оставил места старому профессиональному театру, предполагая заменить его театром революционным. Конечно, Луначарский несколько охладил пыл своего протеже — он вовсе не собирался третировать и закрывать старые (классические) театры. Но это не смутило свежее испеченного администратора — он, оказывается, дал себе слово больше не иметь дела с профтеатрами. Загоревшись идеей «Театрального Октября», он вошел в роль театрального вождя и полководца. (Само название «Театральный Октябрь» придумал критик Владимир Блюм, но оно так понравилось Мейерхольду, что он повторял его всюду и в результате прослыл его автором.)

«Театральный Октябрь» был отзвуком Октября политического. Он требовал ломки прежних театральных форм, воспитания актера-трибуна — ради создания монументального площадного театра. Он призывал к созданию театра политического. Решительно расставшись со своим

прежним декадентством и эстетизмом, Мейерхольд прозревал уже новый реализм вещи, природной стихии, архитектуры, живого человеческого тела — всего того, чью истинную ценность постигла Революция. Новые принципы — в игре актеров, в костюмах, в декорациях — имели, по его мнению, один-единственный смысл: добиться самого непосредственного воздействия на зрителя, увлечь его идеей строительства новой жизни.

Думая об этом, я невольно удивлялся: что за детский «выпендрей», что за игра в революцию? Потом только сообразил: он играл не в революцию, он играл в живой, современный и повседневный театр. В революционный театр — такой, каким он ему виделся по первопутку. Он упивался этой игрой. Можно вспомнить, как ему нравилось надевать на себя красноармейскую униформу, позировать в ней фотографам, подражать устно и письменно жестяному языку большевистских декретов.

Глашатаем и пропагандистом идей «Театрального Октября» стал печатный орган ТЕО — журнал «Вестник театра». В январе 1921 года в передовой статье «Вестника» под характерным заголовком «Гражданская война в театре» на театры, не принявшие программу «Театрального Октября», были обрушены выражения «классовые враги», «гнезда реакции», «театральные мощи», «буржуазный театр — театральная контрреволюция» и т. п. В феврале вместо передовой статьи журнал опубликовал «Лозунги Октября искусств» — как обычно, пламенные, трескучие и... празднословные.

Мейерхольд без стеснения раздавал направо и налево свои ультимативные директивы, непослушных объявлял саботажниками и грозил арестом, поощрительно относился к захвату чужой собственности, если он осуществлялся в интересах революционного театра и вообще революции. По упорным слухам, именно так он обзавелся первой московской квартирой на Новинском бульваре — реквизировал ее у своего знакомого, известного хореографа Касьяна Голейзовского, прихватив заодно его мебель («мне с ней будет удобно»). Скоро в его распоряжении оказался чуть ли не весь большой дом, где разместились актерские курсы, мастерские, общежитие — целая театральная империя, где Мейерхольд ощущал себя полновластным владыкой.

Его кипучий темперамент, долгие годы пребывавший на голодном пайке, наконец-то обрел свободу, следствием чего стало изрядное «головокружение от успехов». Его диктаторский тон коробил порой не только врагов, но и друзей. Как справедливо пишут его биографы (и Рудницкий, и Золотницкий, и Елагин, и все знавшие его в то горячее время), администратором он был скверным — пристрастным,

опрометчивым, грубым. Иван Аксенов, поэт и переводчик, один из ближайших друзей Мейерхольда, писал, что во всех своих административных попытках он создает «только хаос, а попросту кашу, выбраться из которой никакая интуиция не в силах... и ищет спасения в криках, проклятиях и поспешном бегстве из своего же порождения».

Когда в конце 1920 года завершилась реформа ТЕО Наркомпроса и вместо него возник Главполитпросвет, Мейерхольд был назначен заместителем заведующего. Быть подчиненным он не захотел и подал в отставку, но за ним осталось руководство отделом Главполитпросвета — Теофизкультуром. Здесь наш герой, выступая в прениях по докладу Подвойского «Всеобуч и искусство», поддержал идею театрализации физической культуры — особенно в воинском обучении. Он сказал: «Только на новых площадках зарождение того нового театра, которого мы робко ищем в лабораторной работе. Для создания нового театра необходим прежде всего живой материал, способный исполнить революционный репертуар. Движение — основа театрального действия. Сначала движение, затем эмоция к слову, потом самое слово»...

Правда, относительно «массовых действий» Мейерхольд уже тогда заметил, что в «массовых действиях» много муштры и мало живого творчества самих масс». Это очень важное замечание: Мейерхольд практически не участвовал в ритуальных массовых празднествах, столь популярных в первые годы советской власти, да и в более поздние времена. Действительно, странно: не он ли мечтал о площадном театре? Однако те новые формы искусства, которые взалхб пропагандировали главные идеологи Пролеткульта, очень скоро явили свою скучную, одномерную суть. При всем уважении к пьесам-агиткам, рожденным революцией и Гражданской войной, при всей терпимости к злободневным «массовым действиям», режиссер судорожно искал свой путь, порой сжигая в душе то, чему поклонялся десятки лет. Конечно, тотально разделаться с прошлым было, к счастью, невозможно — как ни взывал к тому его бурный темперамент. В безудержной футуристической страстности он призывал закрыть все старые театры, отнять у них реквизит, костюмы, все их оснащение и передать революционным театрам. Луначарский с трудом укрощал его порывы.

На основе законов площадного искусства Мейерхольд возжелал создать публицистический, откровенно агитационный театр. Ему казалось, что в революционные годы необходимо найти театральный размах, равный тому общественному размаху, который переживает страна. В этом устремлении он был не один. К созданию революционного театра тяготели

тогда многие — особенно в Москве. И не только известные театры — особенно деятельными и воинственными были студии. Студийный паводок захлестнул столицу. Свободных квартир было множество, так что проблем с помещением не было. Студиями руководили известные режиссеры и актеры — Евгений Вахтангов, Николай Фореггер, Владимир Немирович-Данченко, Михаил Чехов, Аркадий Зонов, Василий Сахновский...

Еще с 1918 года Мейерхольд заведовал Курсами мастерства сценических постановок (КУРМАСЦЕП) — он преподавал режиссуру и нечто под названием «сценоведение». Там кроме будущих артистов занимались молодые художники и скульпторы — в числе последних были будущие сценографы Мейерхольда Владимир Дмитриев, Любовь Попова, Варвара Степанова...

Тогда же он окончательно создал систему упражнений под названием «биомеханика». В нее входила тренировка движений, жестов, мимики, нацеленная на охват роли в целом. Сам режиссер определял ее суть так: «Биомеханика стремится экспериментальным путем установить законы движения актера на сценической площадке, прорабатывая на основе норм поведения человека тренировочные упражнения». Предполагалось, что эта система будет не просто развивать актеров физически, но — и это главное — готовить их к быстрому и точному выполнению творческих заданий. Система не совсем бесспорная (в своей радикальности и абсолютности), но интересная и продуктивная. В архиве Мейерхольда сохранилась выписка из журнала «Обозрение театров» за апрель 1912 года: «Саре Бернар в какой-то пьесе нужно было умирать, падая как сноп. Артистка рассказывала, что ее научил падать клоун, который показал, как нужно держать шею, голову, спину, чтобы, падая, не разбиться. Искусству умирать величайшую артистку в мире учил... клоун».

Для создания художественного эффекта, считает Роман Якобсон, необходима «приправа», являющаяся «неизбежным условием существования красоты»; смысл всех своих работ по поэтике выдающийся лингвист видел в том, что он «добрые пять десятков лет» обращал «в первую очередь» внимание на эту «приправу», именуемую «обманутым ожиданием» (или «несбывшимся предсказанием»). Точно так же понимал дело и Мейерхольд. «Идти против норм, — говорил он, — можно только после того, как эти нормы хорошо усвоишь. Самый большой новатор — тот, кто сильнее всех в нормах». Постоянство «асимметрии» режиссера — эксцентризм, парадоксальный подход к амплуа и главное свойство его таланта — гротескное видение есть то самое соблюдение закона «обманутого ожидания». «Актер у нас не просто физическое тело, актер у

нас является актером-мыслителем». Хотя сказанное здесь относится к 1932 году, так же понималось дело и на начальном этапе биомеханики. «Мысль, — отправная точка, первый этап творческого процесса» мейерхольдовского актера, в чьем творчестве главное — движение, основной способ реализации сценического замысла и вообще суть сценического бытия. «Движение — не только пластические ракурсы тела актера, но и эмоция, и слово — все движение».

Соединением движения, речи, музыки, декораций в едином пространстве спектакля режиссер занимался задолго до революции. Сейчас он получил возможность продолжать, уже не оглядываясь на косные вкусы «буржуазной» публики. В газете «Экран» — «вестнике театра-искусства-кино-спорта» — в декабре 1922 года появилась статья Евгения Ильина под названием «Теофискульт». Сразу две опечатки? Странно! Но ясно, что речь идет о «Теофизкульте», ставшем временным детищем Мейерхольда. Журналист, в сущности, пересказывает его доклад, сверхидея которого была заманчива: театрализация физической культуры. По мысли Мейерхольда, она должна охватывать и театр, и спорт, и армию, и трудовые процессы. Она призвана освободить драматическую сцену от душной атмосферы кулис и сценических коробок, выявить новую театральную культуру. Особенно это важно в связи с наступившим недавно нэпом, когда, как по мановению руки, расплодилось кабаре, кафешантаны, оперетты и фарсы, когда многие — кто в панике, кто с надеждой — заговорили об отступлении революции, о возврате к старому.

Мейерхольд считал опыт Айседоры Дункан устарелым. (Как, впрочем, — добавлю я от себя — и всех других именитых звезд танца — Риты Сакетто, Мод Аллан, сестер Визенталь, Клео де Мерод и прочих.) Их танцевальные приемы, расслабленные движения, по его мнению, не имеют ни силы, ни красоты. Многие театральные авторитеты — например Раддов и Фореггер — были с ним согласны. Закрытые театры — продолжает пересказывать тезисы Мейерхольда журналист — отжили свой век, и возрождение театра произойдет на территории всеобщего («всеобщее военное обучение»). Механические движения рабочих у станка и солдат на плацу должны стать основой новой эстетики. Будущее за массовыми действиями — они будут совершаться на стадионах, на полях и площадях городов. Требуется неторопливая лабораторная разработка, которая выявит лицо этой новой творческой культуры. Исторический прецедент — античные народные празднества (гимнопедии), когда игры сливались с музыкой и хоровым пением. («Когда участники этих торжеств, как говорил Геродот, были бессмертны и жили в вечной весне юношеской красоты».)

Надеюсь, читатель помнит мнение Мейерхольда о массовых действиях — по меньшей мере скептическое. Но сам режиссер, по верным сведениям, собирался устроить именно такое действие — военное, с пехотой, танками, кавалерией, мотоциклами, прожекторами и даже аэропланами, — но руки не дошли. Однако ловить его «за язык» как-то не хочется. Он был искони противоречив в своих порывистых суждениях и часто путался в противоречиях. Если бы кому-то захотелось поймать его на этом противоречии, он вполне резонно сказал бы, что имел в виду совсем не те массовые действия, которые пропагандировал Пролеткульт, которые с пеной у рта защищали Алексей Ган, Борис Арватов, Николай Пунин и другие. Но это будет неправда. Других массовых действий, служащих делу революции, не было. Античные празднества — специфическое зрелище, уместное лишь в античности. А вот с чем в данном случае легко (и коварно) сопрягаются его помыслы (и помыслы пролеткультовских идеологов), так это с практикой гитлеровцев, запечатленных в знаменитых фильмах Лени Рифеншталь. Стоит посмотреть хоть раз на эти красиво — театрально и спортивно — сработанные действия. Именно здесь «экономика механических движений» обрела своеобразный эстетический эффект. (Это так, к слову.)

Однако безусловно, нужно отметить исключительную ценность опытов режиссера с биомеханикой. Она резко раздвинула актерский кругозор и помогла выявить для русской — и не только — сцены принципиально новый впечатляющий ресурс.

ТЕАТР РСФСР-1

*Сквозь волны — навывлет!
Сквозь дождь — наугад!
В свистящем гонимые мыле,
Мы рыщем на ощупь...
Навзрыд инеем лад
Храпят полотняные крылья...*

Эдуард Багрицкий

Так именовался его первый послеоктябрьский театр.

По мысли Мейерхольда, предполагалось, что театр станет образцовым первенцем — одним из четырех-пяти театров с таким же названием, но, естественно, с другими цифрами: 2, 3, 4, — режиссер явно горел революционным энтузиазмом. Театру дали свое помещение: так называемый «театр б. Зон» (им некогда владел Игнатий Зон) — примерно на том месте, где сейчас метро «Маяковская», одна из первых станций в Москве. Здание досталось труппе в самом плачевном состоянии: стены были еще крепки, но почти вся «начинка» — лепнина, полы, обои, остатки кулис, реквизит, мебель — порушена, обшарпана, заляпана, переломана. Шкловский обозвал этот раззор «прогнившим сараем». На театральное прибежище этот сарай был мало похож, но молодежь Мейерхольда с энтузиазмом выволокла пыльное и полусгнившее «добро» бывшего театра чуть ли не на улицу, опустошила всю начинку зала и сцены, вымыла стены и потолки, навела чистоту и тут же приступила к спектаклю, намереваясь показать его в трехлетнюю годовщину Октября.

Один из самых эрудированных и проницательных критиков Павел Марков назвал первый спектакль знаменитого режиссера в «своем» театре — это были «Зори» Верхарна — «Чайкой» Мейерхольда. Не знаю, что критик имел в виду — видимо, только формальность: первый спектакль в первом советском театре! Если же говорить о качестве, о художественной значимости названных спектаклей, то сродство их, начиная с пьес, по меньшей мере сомнительно. (Как говорится, где Греция, а где Брандербург?)

Пьеса «Зори» сама по себе небезынтересна. Политическая пьеса — для своих лет (конец позапрошлого века) оригинальная и общественно-передовая, но, во-первых, слишком лобовая, пафосная, во-вторых, успех

спектакля у нас во многом объяснялся всеобщим подъемом: шла Гражданская война, революция все еще была не памятью, а живым процессом, да и зал, в большинстве заполненный рабочими, красноармейцами, партийными функционерами, живо сочувствовал зрелищу. Но слухи о нем не создавали большого ажиотажа — разве что на первых порах. Зрелище было по существу инсценированным митингом. Вскоре он перестал быть новинкой и как театральное событие себя исчерпал.

Но именно тогда Мейерхольд попробовал разложить драму на отдельные картины, ища для каждого эпизода наиболее характерные выражения. «Он как бы монтирует спектакль, — писал П. Марков, — подобно тому, как монтируют хорошую кинокартину», стремясь охватить жизнь во всей ее широте. Для каждой картины он подбирает название: забавное, грустное, ироничное, хлесткое. И демонстрирует его на афише, на зрительской программке, порой и на сцене. Этот режиссерский прием стал характерной деталью во всех его дальнейших спектаклях.

Именно тогда Мейерхольд стал решительно освобождать сцену от избыточного украшения, которое толковалось им как буржуазное и мещанское. Как мы увидим, это пристрастие не сохранилось в нем до конца. Отдельные постановки — «Ревизор», «Горе уму», «Трест Д. Е.», «Озеро Люль», «Дама с камелиями» и другие — не раз заставляли его отступать от этого правила.

Его давно раздражала тесная сценическая коробка — он и раньше мечтал (про себя) о театре монументальных масштабов. Теперь, отменив занавес, убрав боковые кулисы, обнажив колосники и задник сцены, уничтожив рампу — расширив таким образом сценическое пространство, — он сделал шаг навстречу своей мечте.

Именно тогда Мейерхольд приохотился к *революционному* принципу не отделять зрителя от артистов. С помощью настилов, соединяющих зал со сценой; с помощью сценической площадки в партере; с помощью хора в ближайшем соседстве со зрителем (те же «Зори»); с помощью переноса действия в зал; с помощью музыкальных фиоритур, обращенных к слуху зрителя; с помощью часто удаляемой рампы режиссер создавал иллюзии своих отношений, почти тождества актеров и зрителей. Именно тогда он принес на сцену новое смелое оформление — его стилистика (попеременно футуристская, конструктивистская, кубистская, неореалистическая) становилась впечатляюще действенной частью его спектаклей.

Принцип одного из главных приемов киномонтажа — контраста, парадокса, противоположности — уже опробованный режиссером в

студийных спектаклях, стал после революции одним из характернейших принципов Мейерхольда. Гротескное смешение добра и зла, фарса и трагедии, лирики и балагана, мелодрамы и героического пафоса — смешение (точнее, эстетика), которое так часто и демонстративно низвергает фантазия режиссера, заставляет нас вспомнить театр Шекспира, средневековый театр, площадной «народный театр», комедию дель арте, гиньоль...

Последний абзац заставляет нас вновь обратиться к Верхарну. Собственно, Мейерхольд собирался ставить «Зори» как сочетание двух жанров: «революционной трагедии и революционной буффонады». Такой симбиоз если и получился, то лишь частично — и неубедительно. Все подавил «революционный митинг», революционная публицистика. «Зори» Верхарна были решительно отредактированы Мейерхольдом и его соавтором Валерием Бебутовым — текст был осовременен, торопливо и грубовато приспособлен к реалиям российской революции. (Этим Мейерхольд не только уточнил подлинный адрес спектакля, но и выразил свою принципиальную антипатию к литературе, которая, по его мнению, должна лишь «подсказывать театр».)

Это был еще один футуристический спектакль — футуристический и революционный. (Как бы следом за «Мистерией-буфф».) Его новизна и сила заключались в прямой, откровенной политической идейности. И еще в его адресной нацеленности — в попытке обратиться к массе, к народу.

Мейерхольд расправился и с просцениумом, и с рампой, и с париками, и с гримом, и с характерными костюмами. В оркестровой яме сидели актеры, подававшие реплики «из публики», — как бы своеобразный хор (или так называемое полухорие). А еще каждый раз на сцене предполагались раз-другой-третий словесные импровизации, провоцирующие зрительское возмущение, сочувствие, гнев, испуг и т. п. В целом масса реагировала одобрительно, хотя ее одобрения, как мы увидим, хватило ненадолго, но это уже другая статья.

Молодой петроградский художник Владимир Дмитриев, ученик «Курмансцепа», создал на сцене непонятную, хотя отчасти и занятную конструкцию: на заднем плане поставил (или подвесил) два фанерных круга — красный и золотой, — на фоне которых причудливо разместились серебристо-серые кубы, цилиндры и другие геометрические фигуры, а над сценой витал блестящий жестяной конус, отдаленно похожий на крышку рояля. Это была несколько неуклюжая попытка создать что-то конструктивистское — судя по фотографиям, выглядело очень похоже на декорации Александры Экстер в знаменитом фильме «Аэлита».

Совпадение занятное: Экстер так же, как Любовь Попова и Варвара Степанова, принимала участие в выставке конструктивистов «5x5=25». (Футуристы и конструктивисты были не близнецы-братья, но явные единомышленники.)

Спектакль, представленный публике (как и намечалось) 7 ноября 1920 года, вначале имел успех, поскольку на него — как и на многие тогдашние мероприятия — публику пускали бесплатно. Однако мало кто из пришедших понимал, что происходит на сцене. Луначарский иронически признавался: «Я несколько сконфузился, когда рабочие, тоже сконфуженные и почти вспотевшие от сознания своей некультурности, указывая перстом на ту или иную подробность декорации, спрашивали меня, что сей сон значит...»

Это был спектакль реально футуристический — совсем не бездарный, оригинальный, очень претенциозный, но далеко не судьбоносный. Вернее, негативно судьбоносный. При всей внешней простоте, при всей балаганной зазывности, волей-неволей отрицающий сам себя. Именно он (так же, как последующий спектакль) заставляет задуматься о принципиальной несовместимости футуризма с театральной сценой.

Образность футуризма смущала не только малограмотных зрителей — она раздражала и многих критиков. Вообще, критики, даже те, кто признавал бесполезность попыток Мейерхольда сказать этим спектаклем «новое слово», жестко отмечали многие его издержки. Даже неизменные поклонники режиссера (Бескин, Загорский, Брик) сопровождали похвалы серьезными упреками (эмоция превалирует над словом... беспорядочность в развитии интриги... сумбурность, расхлябанность, хаотичность и т. д.). Но куда как более веские удары нанесли спектаклю авторитетная Крупская (начальник Мейерхольда в Госполитпросвете), Борис Фердинандов, Юрий Соболев. Сердито и насмешливо высказался Шкловский в петроградской газете «Речь». Но особенно впился в спектакль постоянный (уже тогда постоянный!) противник Мейерхольда Александр Таиров, обозвавший «Зори» «вульгарным лубком» и «горчицей после ужина».

И критики, и зрители недопоняли спектакль — вернее, его замысел. В этом, конечно, был отчасти повинен и сам Мейерхольд. Он пытался увлечь зал стихией митинга, но не меньше хотел наглядно расколоть зал. Однако раскалывать было практически некого. Дружелюбно настроенный к «Зорям» критик Юрий Соболев писал в «Вестнике театра»: «Думаю, что только однородная масса — солдаты, матросы, рабочие и т. д. — может быть вовлечена в действие пьесы; та же публика, которую я наблюдал, публика на три четверти состоящая из советских барышень и

злобствующих обывателей, она по самой своей природе остается холодной и никогда не отзовется на самый пламенный призыв хотя бы самого темпераментного актера, ибо она органически чужда революционному пафосу пьесы». Но и *однородной* массы хватило ненадолго.

Вскоре тайное стало явным: начальный зрительский энтузиазм быстро пошел на спад. Это было ожидаемо. Оглушительная, отчасти принудительная митинговая истеричность очень скоро приелась и актерам, и публике. Пустующий зал стали заполнять так называемым «организованным зрителем». Неизвестно, кто инициировал эту «новацию», но вот Д. Золотницкий приводит наглядную заметку из газеты «Гудок»: там корреспондент рассказывает, как спросил красноармейца, нравится ли ему пьеса и который раз он смотрит ее. Тот ответил, что пьеса не нравится, а смотрит он ее в третий раз. «Зачем же третий раз вы смотрите ее?» — «Пригоняют», — злобно пробурчал красноармеец... «Слышите, товарищи, из 1 театра РСФСР? — патетически вопрошал автор заметки. — *Пригоняют!* Ведь в этом коротком слове ваш приговор».

Вряд ли этот рассказ — выдумка, очень уж похож на правду. Но главной правдой стало охлаждение и равнодушие к спектаклю тех, ради кого он делался, — ради рабочих. Это был красноречивый финал. А между тем театр имел в основном дело с передовой пролетарской массой — с петроградской рабочей аристократией, как бы олицетворяющей собой весь рабочий класс — то есть малограмотную, стихийно организованную, легко управляемую рабочую массу, которая слепо поддержала и революцию, и ее вождей, и все ее последствия, и на которую тогда (и потом) то и дело подобоострастно кивали большевистские идеологи и практики.

Наивные и страстные мейерхольдовские «Зори» невольно предвещали отдаленный (но исторически близкий) конец революции. Тут можно было бы сказать несколько уместных слов о «Синей блузе», ставшей в годы нэпа самостоятельным и популярным эстрадным движением. Это движение, казалось бы, было смежным, родственным помыслам и начинаниям Мейерхольда — тем более что в него включились профессионалы (поэты — в том числе и Маяковский, драматурги, композиторы), — однако смычки его с подлинным театральным искусством не получилось. «Синяя блуза» слишком берегла свое любительство, свою поверхностную «левизну», свою нехитрую и веселую эстрадность. И, вероятно, до поры до времени правильно делала... Но вскоре ее вольготность стала мешать власти. Выход же в большое искусство ей той же властью был заказан.

Справедливости ради замечу, что продвинутой молодежи спектакль очень понравился — как театральный манифест, как сверхдерзкое,

остроумное зрелище. Оно даже спровоцировало пародию в «Опытно-сатирической студии» (была в те времена и такая — притом довольно популярная). Основой пародии выбрали «Предложение» Чехова. Как и в «Зорях», был задействован хор. Каждая чеховская реплика подчеркивалась репликами хора. Например, в юмореске Чехова один из героев произносил слово «спички», а хор комментировал: «Спи-и-чки! Шведские спи-и-чки! Мы спичками зажжем огонь революции!» Зал в основном заполняли интеллигентные зрители, которые бешено аплодировали таким кунштюкам.

Заметно покоревив Верхарна, Мейерхольд обрел краткий и сомнительный успех, но не сошел со своей новоявленной стези. Осенью 1921 года он снова взялся за «Мистерию-буфф» — уже в новой редакции Маяковского. Пожалуй, это был единственный автор, текст которого Мейерхольд практически не искажал режиссерской трактовкой, — он не раз говорил, что Маяковский знает театр как никто. Работа шла при полном обоюдном согласии, но результат оказался спорный. Жанр спектакля напоминал о популярных во время Гражданской войны «Окнах РОСТА»: те же карикатурные персонажи врагов, те же насмешливые, задиристые лозунги, те же декоративные детали, та же буффонадная броскость (и плоскость). Над сюжетными поворотами властвовал смешливый, веселокусачий гротеск.

Если я не ошибаюсь, Павел Марков назвал Мейерхольда режиссером-поэтом — и это было в точку. Но если в предреволюционный период его поэтика была метафорическим «украшательством» реальности, то ныне и отныне в подтексте его сатирической или трагедийной поэтики оказалась сама революция. Но это не спасло его от нападок новоявленных цензоров. Ортодоксы большевизма — такие как Карл Ландер, заведующий агитпропом Московского комитета РКП(б), — и подведомственные им журналисты возмущенно протестовали против этого спекулятивного, антихудожественного издевательства над святой революционной темой. Луначарский, считавший «Мистерию-буфф» одним из лучших спектаклей в сезоне, не мог активно противодействовать многочисленным и авторитетным недругам Мейерхольда, ибо дело коснулось финансов. Чиновные большевики, обозвавшие Театр РСФСР-1 «бездонной бочкой», в конце концов закрыли его. И это несмотря на очевидный успех спектакля: вплоть до конца сезона (до 1 мая 1922 года) «Мистерия-буфф» шла ежедневно при полном зале.

Воистину, не было бы счастья, да несчастье помогло. Мейерхольд лишился театра, но тем энергичней взялся он за студию. Студия называлась ГВЫРМ (Государственные высшие режиссерские мастерские), и на первый

курс ее, как утверждает Золотницкий, записалось свыше восьмидесяти человек. Среди них были Зинаида Райх, Эраст Гарин, его молодая жена Хesia Локшина, Ирина Хольд — дочь Мейерхольда, — будущие кинознаменитости Сергей Эйзенштейн, Сергей Юткевич, Николай Экк... Потом, когда театр закрыли и группа его актеров создала Вольную мастерскую, влившуюся в ГВЫРМ, студия была переименована еще более уродливо — в ГВЫТМ, то есть «театральные мастерские». Это была воистину «могучая кучка»: Мария Бабанова, Ольга Демидова, Мария Суханова, Михаил Жаров, Василий Зайчиков, Игорь Ильинский, Дмитрий Орлов, Макс Терешкович и многие другие, среди них опять же будущие кинематографисты Константин Эггерт, Григорий Рошаль, Виталий Жемчужный. Спустя год-полтора к ним примкнули Николай Боголюбов, Лев Свердлин, Алексей Кельберер (муж Марии Сухановой), Лев Свердлин, художник Илья Шлепянов. (Я называю только самых известных.)

Третье название было более спокойное — ГИТИС (Государственный институт театрального искусства), но вскоре появилась еще одна непроизносимая вывеска: ГЭКТЕМАС (государственные экспериментальные театральные мастерские). Что означал этот хоровод смешных и топорных сокращений? В любом случае это было ребячески-модно, революционно и по-своему выразительно, хотя звучало довольно странно.

Занятия Мейерхольда велись на Новинском бульваре, в доме 32 близ всем известного Смоленского рынка. В помещениях этого доходного многоквартирного дома, когда-то принадлежащего именитому адвокату Федору Плевако, расположились учебный класс, небольшой зал и общежитие, где обитали почти все ученики режиссера. Сам он жил в этом же доме, в двух комнатах на втором этаже, реквизированных, как уже говорилось, у Касьяна Голейзовского.

Ректором ГВЫРМА стал поэт и переводчик, знаток английского елизаветинского театра Иван Аксенов. Научным отделом заведовал другой мейерхольдовец, режиссер Валерий Бебутов. Сам же Мастер преподавал сценоведение, режиссуру и биомеханику — последнюю вместе с молодым бурятом Валерием Инкижиновым, будущей кинознаменитостью («Потомок Чингиз-хана»). В мастерской сразу возник климат энтузиазма — горячий, веселый, остроумный. Часто ее посещали известные люди: Маяковский, Осип Брик, художник Май Митурич, драматург и поэт-футурист Сергей Третьяков, Андрей Белый... Смотрели, высказывались, читали стихи. Разумеется, молодежь рвалась на сцену. Мейерхольд также готовился и готовил учеников к сцене, но впечатление было, что он не спешит с этим

делом, что он больше увлечен педагогикой. Конечно, это было не совсем так. В конце апреля 1922 года он внезапно решился на сценический опыт. Он торопился: появилась возможность снова захватить театр — тот же «Бывший Зон», который оказался бесприютным и еще более разоренным.

Для первого спектакля была выбрана хорошо знакомая ему «Нора» Ибсена. Мейерхольд репетировал со студийцами в течение трех (!) дней. Никаких декораций подготовить не успели; на сцене царил хаос из разномастной мебели, фанерных щитов и тряпок. Много лет спустя Эйзенштейн, описывая свои впечатления от этих трехдневных репетиций, писал: «Я кое-кого повидал на своем веку (тут он перечислил встречи с Чаплиным, Шаляпиным, Станиславским, Маяковским, Бернардом Шоу, Марлен Дитрих и другими столь же великими. — М. К.). Но ни одно из этих впечатлений не сумеет изгладить никогда из памяти тех впечатлений, которые оставили во мне эти три дня репетиций «Норы» в гимнастическом зале на Новинском бульваре. Я помню беспрестанную дрожь. Это не — холод, это — волнение, это — нервы, взвинченные до предела».

Спектакль был показан в апреле 1922 года. Зрители были и растеряны, и раздражены. Спектакль принимали то ли за пародию, то ли за мистификацию. Между тем ни того ни другого не было — была просто торопливая, неопрятная самодеятельность. Но театр удалось отстоять — в следующем году здание официально передали Мейерхольду.

А теперь я отвлекусь от сцены и сделаю два небольших, но важных и непохожих друг на друга отступления. Первое касается семьи нашего героя. Она в эти дни резко изменилась, и я не возьмусь однозначно сказать, как — в лучшую или худшую сторону. Как чаще всего бывает, место имело и то и другое. Можно было бы опустить эту интимную часть биографии режиссера или отделаться скороговоркой (что я, в сущности, уже сделал в самом начале книги), но она ярко, эффектно вписалась в его жизнь и творчество и невольно вызывает сейчас к объективному рассмотрению.

Зинаида Николаевна Райх, дочь обрусевшего немца, образованного рабочего-железнодорожника, была незаурядной, хотя и не самой далекой женщиной. Она поверхностно училась на всяких гуманитарных курсах, работала машинисткой в эсеровской газете, считалась красавицей. В июле 1917 года крестьянский поэт Алексей Ганин, близкий к эсерам, познакомил ее с Сергеем Есениным, за которого она почти моментально вышла замуж. Брак не заладился, хотя продлился без малого четыре года. Великий поэт был с избытком наделен множеством слабостей. Любил пить (и напиваться). Любил женщин (но лишь постольку-постольку). Не любил евреев (но со многими был дружен — одна из них, недолго бывшая его

возлюбленной, даже родила от него выдающегося потомка — я говорю о Есенине-Вольпине). Не любил советскую власть (хотя свято чтит Ленина) и так далее. Анна Ахматова говорила про него иронично и метко: «Слишком уж он был занят собой. Одним собой. Даже женщины его не интересовали нисколько. Его занимало одно — как ему лучше носить чуб: на правую сторону или на левую сторону?»

Многие полагают, что развели их друзья Есенина и «мужиковствующие» поэты, упирая главным образом на то, что Зинаида была еврейкой. Эту глупость более всех разносил Анатолий Мариенгоф, любовно и ревниво опекавший тогда Есенина. (Набоков выдает как общеизвестное слух о бисексуальной склонности обоих поэтов — разумеется, я не могу подтвердить это или опровергнуть, хотя то же самое не раз слышал.)

Зинаида родила от Есенина двоих детей — Татьяну и Константина — и была им хорошей матерью. Заразившись от маленького сына волчанкой, она едва выжила, но детей уже иметь не могла. Она была честолюбива, любила уют и роскошь — впрочем, и то, и другое, и третье не бездумно. Серьезной слабостью ее была сугубая и болезненная сексуальность — с ее приступами приходилось мириться. Она любила Есенина — его талант, его запойные капризы, его непутевость — любила и до, и после его самоубийства.

А что же Мейерхольд? Кажется, он впервые увидел ее в Наркомпросе, где она тогда работала секретаршей. Ее облик — высокая, своеобразно красивая, слегка мужеподобная (кожаная куртка, узкие сапоги) — сразу покорила его. После двух-трех объяснений он предложил ей стать великой актрисой — естественно, под его личным и любовным руководством. Недолго размышляя, она согласилась. Мейерхольд угадал в ней небольшие способности, но этого было достаточно, чтобы уверить себя и ее, что его безошибочная педагогика способна творить чудеса. Так Зинаида Райх внезапно для всех сделалась большой актрисой — *первой* актрисой театра Мейерхольда. Вообще-то она поначалу подумывала о режиссуре, но подумывала нерешительно — актерство постепенно захватило ее. Правда, первую серьезную роль она сыграла только в 1924 году. Мейерхольд любовно и старательно готовил ее к сцене.

Он трогательно, почти истерично любил ее. Был, если говорить правду, подкаблучником, но она, слава богу, не слишком злоупотребляла его страстью. Он полюбил ее детей, усыновил их официально. Вдобавок он не дал ей свою фамилию, а взял ее — значился теперь в документах как «Мейерхольд-Райх». Беда была в том, что он не только не стеснялся своей

подкаблучности, но даже любовно ее демонстрировал и... как будто наслаждался ею.

Алексей Файко, драматург, с которым он подружился в начале двадцатых, описал в своих воспоминаниях — не без иронии — одну из встреч в доме на Новинском: «Я наблюдал за Мейерхольдом, и мне казалось, что он мало слушает то, о чем говорит, потому что главной его заботой были комфорт и покой Зинаиды Николаевны: то он клал одну подушку к ней за спину, то бросал другую на пол ей под ноги, то прикрывал пледом ее колени, то задерживал штору от солнца, то проверял, не дует ли форточка. Он весь был в сосредоточенном и самозабвенном движении...»

Был штрих, в который я не поверил бы, если б он не был столь достоверен. Есенин вдруг вспылал любовью к своей бывшей жене, часто навещал ее и детей (которые чурались его). Сам Мейерхольд, разумеется, не смел возражать против его визитов, хотя нередко гость приходил крепко выпивши и громко извещал, что «набьет морду этому Треплеву», укравшему у него жену и детей. Но эти визиты были еще полбеды. Зинаида Николаевна сама взялась устраивать «тайные» свидания с бывшим мужем. Они сходились на квартире Зинаиды Гейман, ее близкой подруги. До Мейерхольда дошла эта новость, и он имел решительный разговор с подругой: «Я знаю, что вы помогаете Зинаиде встречаться с Есениным. Прощу, прекратите это: они снова сойдутся, и она будет несчастна»... При этом ни слова упрека жене не было сказано.

В декабре 1925 года Есенин совершил самоубийство. Его сын Константин вспоминал, что «мать лежала в спальне, почти утратив способность реального восприятия... два раза выбегала к нам, порывисто обнимала и говорила, что мы теперь сироты». Когда тело поэта привезли из Ленинграда в Москву в Дом печати, Зинаида Николаевна в самых растрепанных чувствах помчалась туда — Мейерхольд бросился за ней. Он поддерживал свою Зину около гроба, а она плакала, то шепча, то крича: «Сказка моя, куда ты уходишь?!» Муж лишь беспомощно лепетал ей: «Зина, Зиночка, ты же обещала...»

В тот же день она подарила своей подруге и тезке фотографию с надписью: «Тебе, Зинушка, как воспоминание о самом главном и самом страшном в моей жизни — о Сергее...»

А Мейерхольд не только любил свою подкаблучность, свой мазохизм, но даже бравировал им. Он почитал себя достаточно сильным и самовластным, чтобы не стесняться, едва ли не хвастать им. Мне трудно было поверить в рассказ, который ходил в тогдашних светских кругах.

Рассказ этот озвучил известный искусствовед Эрих Голлербах, недолгий приятель Есенина и очевидец его разрыва с Зинаидой Райх. Он написал в своих воспоминаниях: «З. жила с режиссером (речь, разумеется, о Мейерхольде. — М. К.). У него были громкая слава, большое влияние, значительные средства. К этому прибавилась еще и молодая, не очень талантливая, но пикантная жена. Он полюбил ее «минимум навеки». Правда, его мужские силы стали заметно иссякать. Но это его не очень удручало — он нашел выход: благословил жену на связи с молодыми людьми и стал непосредственным свидетелем ее эротических забав». О дальнейшем я промолчу, поскольку автор выдал пассаж, который мне лично кажется сущим поклепом.

Однако этот слух довольно широко гулял по обеим столицам. Всё остальное, что я читал у Голлербаха, выглядело очень интеллигентно. Все, кого я ни спрашивал про него — Анна Ахматова, Эмма Герштейн, Любовь Васильевна Шапорина, — говорили о нем только хорошее. По их словам, врать он не умел и не мог. (А рассказ этот был им известен.) Уже много зная про Мейерхольда, про его властный эгоизм, про его вызывающее свободолюбие, про его склонность к эксцентрическим поступкам, про его циничное, подчас извращенное толкование общепринятых правил и норм, я могу (не без труда) допустить, что это был не досужий поклеп. (Добавлю к этому фривольную свободу — чтоб не сказать распущенность — нравов в советских интеллигентских кругах в период нэпа.)

Рассказ этот рифмуется с другой историей — веселой и уж точно несомненной. Я знаю из рассказов моего близкого друга Льва Оскаровича Арнштама, известного кинорежиссера, а в прошлом виртуозного концертмейстера Мейерхольда, что Мастер не терпел ни малейшего разврата внутри театра. Когда он случайно застал в мастерской Михаила Жарова и молодую актрису, стоящую перед ним на коленках и совершающую известную операцию, он моментально потребовал выгнать артиста из театра. Все принялись уговаривать Жарова повиниться, просить Мастера о прощении, и когда Жаров начал послушно, чуть ли не слезно каяться, Мейерхольд сжалился — только спросил, подмигнув и чуть понизив голос: «Хорошо хоть сосет?»

...Беспардонный разрыв Мейерхольда с несчастной, безответной женой и тремя дочерьми трудно осудить с ходу. Рубить из жалости хвост по частям — исход сомнительный. Легче допустить, что это был прямой и по-своему честный поступок. Одним кратким деловым извещением он расстался с женой, удостоившись ее растерянного и горестного проклятия, расстался с дочками, которые (все трое), несмотря ни на что, сохранили по

нему добрую память.

При всей непримиримой горести Ольги Михайловны, замечу, что она таки не изменила себе, своей жертвенности, не стала, насколько я знаю, надрывно раздувать и пестовать свою обиду. Не захотела (да и вряд ли смогла бы) влиять на дочек. Скрепя сердце, стоически отнеслась и к той любви, и к тому уважению, которые они неизменно проявляли к отцу.

Младшая дочка Ирина (ей было всего шестнадцать) решила поступать к нему в ГВЫРМ. Она знала, что отец, которого в Москве тогда не было, будет категорически против. Экзамены принимал помощник режиссера — Валерий Бебутов. Но как быть с фамилией? Она посоветовалась с Маяковским, который знал ее и относился с нежностью. Он ей сказал — как всегда остроумно: «Возьмите папин хвостик». И она сдавала экзамены под фамилией Ирина Хольд.

Вместе с ней к Мейерхольду пришли поступать совсем юные Сергей Эйзенштейн и Сергей Юткевич. Сын Ирины Петр Меркурьев-Мейерхольд рассказывал: «Бебутов задал маме этюд — сцена отравления в «Гамлете». Ирина «Гамлета» еще не читала. Она растерянная ходила по коридору и вдруг увидела какого-то взъерошенного молодого человека. Она его спрашивает: «Вы «Гамлета» читали?» Он ответил: «Конечно!» Тогда она спросила: «А что там за сцена отравления? Мне надо ее поставить». Он увидел красивую девушку и сразу загорелся: «А давайте я вам ее поставлю!» Он ее блистательно поставил, и мама блистательно поступила. На первом же занятии она села рядом с этим вихрастым юношей, тут же подсел второй, высокий, и говорит: «Не возражаете, если вы будете сидеть между двумя Сергеем?» И представился: Сергей Юткевич! «Сергей Эйзенштейн», — представился вихрастый. Так началась большая долгая дружба мамы с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном».

Когда Мейерхольд пришел на занятия и стал рассматривать поступивших студийцев, он увидел Ирину. Он не сказал ни слова, но дома устроил дочери страшный скандал. Однако Ирина была сама папиной породы и отбрила его так, что он замолчал. Она стала учиться и сделала потом неплохую карьеру как режиссер. (Через тринадцать лет, после двух неудачных браков, она стала женой известнейшего и замечательнейшего актера Василия Меркурьева.)

Но я отвлекся от главной темы моего отступления. Навряд ли Зинаида Райх чувственно, а тем более страстно любила Мейерхольда. Но уважение к нему (и, наверное, благодарность) питала такое сильное, что его можно было порой уравнивать с любовью. Много раз, приходя с репетиций или занятий, она восторженно бросала: «Он — Бог! Мейерхольд — Бог!»

Служа этому божеству, она неистово ревновала его ко всем артисткам театра, особенно к тем (почти ко всем), кто превосходил ее талантом. Мне рассказывала в Доме ветеранов кино (когда я там жила) Елена Алексеевна Тяпкина: «Мы играли вместе с *нею* в «Лесе» Островского. Я — Гурмыжскую, она — Аксюшу. И вот я чувствую в правом плече, сзади, какой-то укол. Я только чуть поежилась. Но через несколько минут второй укол. Потом другая сцена — я с *ней* говорю, прощаюсь — третий! Я озираюсь украдкой, смотрю, а это *она!* Вижу — *она!* И так несколько раз. Булавкой... На следующем спектакле снова-здорово! Ну что? Жаловаться? Кому? Мейерхольду?! Ну уж нет! Я тогда решила весело обыграть это. Она уколет, я поежусь, передернусь, отмахнусь — как будто так все и надо! Мне больно, а в зале хохот».

Похожее рассказывала Майе Туровской и Мария Бабанова — речь шла о «Ревизоре», где сошлись Зинаида Райх (Анна Андреевна) и Бабанова (Марья Антоновна): «Вы думаете я просто так по роли визжала? Меня Райх так щипала, что у меня потом долго синяки не проходили... Она резала настоящую дыню, подносила Хлестакову, а мне самый махонький ломтик... Знаете, как обидно было? Дыня, зимой!»

Замечаю, как старательно и смущенно обходят биографы вопрос о Зинаиде Николаевне — о ее значимости в жизни и творчестве Мейерхольда. Их можно понять, но все же, все же... Да, Райх, будучи очевидной заложницей своей ограниченности, своих слабостей, своих амбиций, своих капризов и болезней, была нечеловеческим старанием гениального мужа превращена в настоящую и временами даже интересную актрису. В конце концов, она была единственной стопроцентной — с азов — ученицей Мейерхольда, несмотря на то, что он оберегал ее от биомеханики и многих прочих экзерсисов. Все другие — особенно именитые Ильинский, Бабанова, Зайчиков («Иль-Ба-Зай»), Орлов, Тяпкина, Суханова — были его условными учениками. «Мейерхольд не был театральным педагогом, — писал один из лучших критиков-театроведов Борис Алперс. — Он не умел (а может быть, и не хотел) учить своих студийцев и учеников актерскому мастерству... Там, где он мог, Мейерхольд требовал от актера буквального копирования своих показов. Известны его репетиции позднейшего времени, превращающиеся в своего рода спектакль, в котором главную роль выполнял сам Мейерхольд с его импровизациями».

Думаю, это сказано не совсем верно, поверхностно, хотя отчасти не без резона. Я многократно слышал другое. Эраст Гарин, например, говорил и писал, как активно и досконально Мейерхольд натаскивал своих

учеников по части непреложных актерских дисциплин — ритмической гимнастики, акробатики, танца, выразительного движения, слова... наконец биомеханики. В некотором роде феноменом — гениальным исключением — была Мария Бабанова (почти так же, как Ильинский и Зайчиков). Иван Аксенов, правая рука Мейерхольда, говорил, что мэтр публично отрекся от звания учителя Бабановой («учить ее нечему»). Но, будучи всей душой, сердечно и безответно влюбленной в Мастера, она самостоятельно, истово и талантливо училась у него.

Справедливости ради надо сказать, что Зинаида Николаевна всё же добилась успеха на актерском поприще. Конечно, с помощью Мейерхольда. Во многих ролях — мы это еще отметим — она была интересна и неповторима. По-своему несравненна, даже если считать, что Бабанова много интересней, сильнее и несравненней. Райх была другая — и тем была хороша. Если спросите меня, чем конкретно, я не моргнув глазом скажу: качеством темперамента — и это, полагаю, будет сущей правдой.

ВЕЛИКОДУШНЫЙ ТРИУМФАТОР

*Мне нравится, когда каменья брани
Летят в меня, как град рыгающей лозы.
Я только крепче жму тогда руками
Моих волос качнувшийся пузырь.*

Сергей Есенин.

Исповедь хулигана

Мне кажется, что, прежде чем начать рассказ о первых самоочевидных триумфах Мастера в новую, советскую эпоху, стоит оглянуться назад и в двух словах припомнить те его радикальные новации, которые тревожили и обновляли театральную реальность.

Я не буду подробно касаться истоков тех принципов, которые легли в основу его исканий — ни «вмешательства» художников-живописцев, ни «Старинного театра» Евреинова, ни плодотворнейшей идеи народного балагана, ни сценической техники комедии дель арте, ни древних театров Японии и Китая, ни волшебного своеобразия гротеска. Вторя Алексею Гвоздеву, умному критику-театроведу, одному из теоретиков «Театрального Октября», скажу, что главным достижением Мейерхольда в предреволюционный период был «синтетический тип режиссера и актера». Режиссер перестал быть куклой, послушным исполнителем воли писателя-драматурга. Он стал доподлинным творцом спектакля, в том числе и драматургическим творцом. (Универсальность артиста он возродил несколько позже, хотя теоретические попытки, да, впрочем, и практические, делал и ранее.)

Интересно вспомнить его искания в самом начале режиссерской практики, его опыты укрощения сценического пространства. Он «ломал» и рампу, и софиты, двигал просцениум, менял традиционные декорации. В Театре Комиссаржевской он попытался сделать тело актера двухмерным, подчиняя его законам двухмерного пространства сцены. Задний план выдвигался вперед. Тело, лишенное возможности двигаться в глубину — только вдоль сцены, — совмещаясь, сливаясь с фоном заднего плана, заостряло эффект статичности, барельефности, уподобленности фреске. Это было красиво, но всякое движение разрушало гармонию. Такой эффект

был пригоден при постановке иных символических драм (таких как «Сестра Беатриса»), но и только — и Мейерхольд скоро отказался от него. Уже в других работах (особенно в «Жизни Человека») режиссер пытался отказаться вообще от всякого декоративного окружения актера — как и от рамп, и от софитов. Глубинные планы сцены были завешены серыми холстами. Затем последовали разносторонние пробы (уже в Тенишевской студии) скульптурной постановки и первые, еще несмелые пробы конструкций...

Проницательная критика (Гвоздев, Мокульский, Слонимский) схоже уловила главное своеобразие многих мейерхольдовских постановок — стремление сочетать в каждой из них разнородные театральные приемы из разных театральных эпох...

Я закончу эту пеструю оговорку несколько неожиданно: отрывком из стихотворной юморески Эмиля Кроткого под названием «Евгений Онегин» (неизданная глава), «метко» фиксирующей состояние нашего героя как раз перед сенсационным спектаклем. Думаю, что читателю будет любопытно увидеть Мейерхольда со стороны в эту краткую творческую паузу. Вирши описывают воображаемое путешествие Татьяны по московским театрам. (Замечу, что это журнал «Экран», пасхальный номер 1922 года.)

*Кто ж без изъяна, кто ж без фальши?
Бунтарства пламенный герольд
Ее влечет — читайте дальше! —
Октябрь Эмильич Мейерхольд
Герой минувшего сезона,
Он, революцией пугнув,
Вас много дней в театре Зона
Душил «Мистерией-Буфф».
Он безо всяких аллегорий —
Мешал с «Известиями» «Зори»
О, незаконная заря!
Он люб и мне (признаюсь глухо),
Хоть откровенно говоря,
Провозгласил «Октябрь духа»,
Не зная духа «Октября».
Уж он не тот. Смиренно кроток,
Забыв дела минувших лет,
Он, удивив Политпросвет,
«Незлобно» ставит «Двух сироток».*

*По той мне кажется простой
И основательной причине,
Что, как ни грустно, сам он ныне
Глядит казанской сиротой...*

Нужно лишь поправить автора: «Двух сироток» в бывшем Незлобинском театре Мейерхольд не ставил. Путаница объясняется тем, что помещение театра на Садовой было передано незлобинцам и Мейерхольду в совместное пользование. Эта ошибка простительна. А вот то, что Мейерхольд слишком поспешно «провозгласил «Октябрь духа», не зная «духа Октября», сказано в точку. Да, Мейерхольда увлекла разрушительная стихия революции — и ничего кроме. Никакой созидательной энергетики в ней он в то время не усмотрел. (Хотя в жизни он страстно — и даже чересчур — старался на своем поприще строить «новый мир»). Был ли он прав? Об этом можно спорить, но он не мог и не хотел спорить: для него сама тотальная разрушительность была позитивна и созидательна... В дальнейшем, как мы увидим, он попытался приглядеться к другой, созидательной стороне медали — в «Командарме-2», в «Клопе», в «Последнем решительном» — но вышло это не слишком убедительно, на что и указывали хулители, число которых непрерывно нарастало...

Отправясь «пушкинская Татьяна» на месяц-два вперед, увидела бы кое-что поинтереснее «Двух сироток». Повидала бы, возможно, и самого режиссера, отнюдь не глядящего казанской сиротой. Он готовился к осуществлению своего первого триумфа.

...Комедийную пьесу-фарс «Великодушный рогоносец» написал бельгиец Фернан Кроммелинк. Это блестящая пьеса стала известна в Советской России благодаря нэпу. Только нэп с его либеральной цензурой, нетерпимой лишь в отношении лобовой, оголтелой антисоветчины, дал этой *развратной* пьесе возможность воплотиться на сцене. На русский ее лихо перевел Иван Аксенов. Вот в двух словах ее содержание: главный герой, деревенский грамотей и стихотворец Брюно, влюбленный в свою очаровательную молодую жену Стеллу, вдруг преисполняется к ней страстной ревностью. Никаких оснований для нее Стелла, в свою очередь страстно обожающая мужа, ему не давала. И никто из близких и далеких ему земляков не провоцировал его подозрений. Ревность возникла и ослепила Брюно только в его воображении. Он хочет найти и покарать соперника. Чтобы проверить и доказать справедливость своих домыслов,

герой пускается на всякие непристойные и подчас безжалостные придумки. Ничего не помогает. В конце концов Стелла спасает себя, лишь отдавшись с головой пришлому грубияну. Но ревнивец, на мгновение удостоверившись в своей небылице, вновь хватается за нее и остается в своем злосчастном «неведении».

Похоже, Кроммелинк, взявшись за написание трагикомического фарса о ревности, был вдохновлен мудрой старонемецкой поэзией:

Не приведи Господь *ее* познать,
Ее порывы дики и нелепы...
Что удивляться, коль *ее* глаза
Не в меру зорки и не в меру слепы!

Это о ревности. Я пытался разузнать, как попала эта пьеса на глаза Мейерхольду, кто конкретно рекомендовал ее Мастеру, — но ничего в точности не выяснил. Думаю, что «виноват» был Аксенов. Ходили слухи, что пьеса была успешной новинкой парижского сезона. Очевидно, Аксенов заметил текст про нее, бегло прочитал пьесу и с готовностью предложил ее Мастеру. Тот загорелся. Побудительным же началом спектакля стала выставка художников «пространственного конструктивизма» («5x5=25») поздней осенью 1921 года. Конструктивисты в то время были в моде — они создавали метафорические полотна и объемные конструкции, похожие на остовы неземных, фантазийных сооружений. Это были веяния новой индустриальной реальности — знаки ближайшего, якобы недалекого будущего. Идеи социальной инженерии носились в воздухе. Конструктивисты лелеяли мечту обновить городскую реальность, заменить ветхие города-муравейники небывалыми постройками будущего. Это была, конечно, по многим статьям утопическая мечта. Но именно театр — и еще фотография — спасли эту утопию и дали ей возможность проявить себя в публичных формах.

Мейерхольд часто бывал на этой выставке. Он сдружился с Любовью Поповой, женой Аксенова, пригласил ее в свою мастерскую и там предложил сделать эскизы к своему новому спектаклю. Поначалу конструктивисты принципиально отнекивались от таких предложений, считая работу в театре дискриминацией своих «пространственных» амбиций, но в конце концов они не устояли. Любовь Сергеевна Попова, остроумная и смелая фантазерка, в меру поколебавшись, рискнула первой. (К слову, тут не обошлось без усилий ее мужа.) Ее волшебная конструкция

— двухэтажный станок со своими скатами, лесенками, колесами, отдаленным подобием ветряных крыльев, — легкая и подвижная, прочно стоящая на планшете сцены, ни на что не похожая, независимая ни от сценического пространства, ни от каких бы то ни было декораций, стала полигоном спектакля. Полигоном веселой, полоумной, ритмичной — виртуозно-акробатической — актерской игры. Полигоном ярчайшей биомеханики. В нужный момент подвижные части конструкции, как бы подначивая энергетику действия, приходили в движение: вертелись «двери», крутился ветряк, вращались три разноцветных и разнокалиберных колеса.

Машина конструктивизма победила всё: бутафорию, декоративность, живописность и архитектурность.

Та же биомеханика не только учила актера законам сценического движения, но и вырабатывала у него правильные словесные интонации, мимику, витиеватую игру эмоций. Чтобы достигнуть совершенства в движениях, актеры Мейерхольда часами фехтовали, занимались специальной гимнастикой, цирковыми трюками. Спортивно-танцевально-цирковая биомеханика — как органичная часть актерской игры — на глазах зрителей выказывала торжество новоявленной выразительности. Актеры купались в своих ролях, эмоционально и *двигательно* утверждали свою победительную умелость, свою броскую, по-детски смелую эксцентричность. Та же Попова придумала для них однообразную прозодежду: рабочая синяя блуза и такие же синие брюки. Лишь главным исполнителям дарилось маленькое своеобразие: Ильинскому два красных клоунских помпона на... шею, Бабановой — шелковые чулки, Зайчикову в роли писаря Эстрюго — очки и перчатки.

Ильинский был уже опытным актером, звездой (как сказали бы нынче). Мейерхольд признавал его исключительность и даже временами уступал его находкам — сам Игорь Владимирович писал в воспоминаниях, что старался втихую «заземлить» задания режиссера, придать роли «психологическую реальность». Не то было с Бабановой. «Я привыкла выполнять все, что требовал Мейерхольд, — вспоминает она. — Я никогда не задумывалась: больно-больно, опасно-опасно... Он был для меня безоговорочным авторитетом...» «Юная дебютантка, — комментирует ее воспоминания Майя Туровская, — старалась тихо, про себя, никого не посвящая в свои недоумения». Это же ее уникальное своеобразие остроумнейше выразил Аксенов: «Она страдала молча и работала, как мышь, которой поручили вертеть молотилку».

Константин Рудницкий очень точно заметил, что этот трагифарс был поставлен в жанре утопии. Мне, признаюсь, такое в голову не приходило.

Но если это так, то возьму смелость добавить: это был жанр *поэтической* утопии. Мне кажется, что поэтика «Великодушного рогоносца» более чем наглядна. Он и литературно, и сценически внутренне стихотворен — почти как шекспировский «Отелло».

Сделаю еще одно побочное, но важное замечание в связи с «Рогоносцем». Я уже отмечал, и не раз, сколь активно Мейерхольд решал пространственные проблемы на сцене и вокруг нее. Это касалось в основном глубины сцены и ее горизонтального размаха. Но особой его заботой — в советский период — стала вертикаль. Собственно, он и раньше пытался решить эту проблему — первая проба была, кажется, в 1907 году: трехэтажная сцена в «Пробуждении весны» Ведекинда. Но это фактически была случайность, оставшаяся одинокой. Через четырнадцать лет, в 1921 году, он повторил ее. Повторил с размахом — это были те же три неподвижных уровня в «Мистерии-буфф». А затем «Рогоносец» — самая оригинальная и действенная вертикальная установка Любви Поповой. Эта установка была не просто своеобразна. Она была не только *при* действии, а сама была действием — едва ли не главным действующим лицом. Она буквально размагнитила фантазию и художников, и самого Мастера. С тех пор вертикальные акценты стали излюбленным приемом Мейерхольда и в «Доходном месте», и в «Земле дыбом», и в «Лесе», и в «Командарме-2», и в «Озере Люль», и в «Бане». (О других оригинальных пространственных решениях сейчас говорить не будем.)

«Рогоносец» имел сногшибательный успех, хотя, конечно, были и несогласные мнения. И даже очень несогласные. Одно из них — самое агрессивное — принадлежало Луначарскому, который прежде относился к Мейерхольду вполне дружелюбно. Он громогласно выступил против спектакля в «Известиях»: «Уже самую пьесу я считаю издевательством над мужчиной, женщиной, любовью, ревностью, издевательством, простите, гнусно подчеркнутым театром. Я ушел после второго акта с тяжелым чувством, словно мне в душу наплевали... Стыдно за публику, которая хохочет животным смехом над пощечинами, падениями и сальностями... Все это тяжело и стыдно, потому что это не индивидуальный уклон, а целая довольно грязная и в то же время грозная американствующая волна в быту искусства». Заодно, конечно, досталось «по партийной линии» режиссеру-коммунисту и критикам-коммунистам, «расхвалившим этот дешевый мюзик-холльный спектакль». (Я цитирую только обрывки этого разгромного мнения.)

Можно многое сказать о художественных вкусах либерального (без кавычек) наркома, но будем снисходительны к его душевной

консервативности. Известна его демонстративная (чтоб не сказать *агрессивная*) слабость к старомодно-интеллигентному семейному укладу, его неприязнь к малейшему намеку на разврат. Номенклатурный вельможа, не лишенный, впрочем, известной порядочности и полемического дара (а заодно и слабого места — бездумной влюбленности в жену, актрису Наталью Розенель), он не мог снести такого вызова, как «Рогоносец». Ведь не только на патологию ревности замахнулся спектакль — как хотелось бы Ильинскому. Нет, Луначарский был по-своему прав, когда обвинил «уже самую пьесу в издевательствах над мужчиной, женщиной, любовью и ревностью». В своем очевидном подтексте спектакль издевательски замахнулся на жалкий, гнусный, смехотворный и... никем не победимый душевный мир человека. Вот это была уже контрреволюция!

Но оказалось, что выход из этой «контры» предполагался «и больнее, и смешнее». Со слов Аксенова (напомним его роль в этой постановке), «спектакль предполагался строго программным и предпосылочным: в дальнейшем развитии этот внетеатральный спектакль должен был бы, по упразднении сцены, декорации, костюма — привести к упразднению и актера, и пьесы. Театральный спектакль должен был уступить место свободной игре отдыхающих рабочих, проводящих часть своего досуга за представлением, импровизируемым, может быть у места только что прерванной работы, по сценарию, тут же придуманному кем-нибудь из них».

Эти слова можно было бы посчитать издевательскими или фиглярски-шутейными, если бы я не цитировал, ни много ни мало, мейерхольдовский «Театральный Октябрь» 1926 года. Это писалось и говорилось всерьез. Значит, вот чем был и чем должен был обернуться в перспективе прекрасный спектакль, которым восторгались лучшие критики, который Маяковский назвал «высшим достижением Мейерхольда»... Какой же бредовой «высокоумной» пошлостью («свободной игрой отдыхающих рабочих») были отравлены намерения создателей этого спектакля!

(Справедливости ради скажу, что идея *внитеатрального спектакля* давно уже царапала мысль Мейерхольда, но реализовать ее иначе как массовым действием или вынужденной, нарочитой, условной театральностью у него никак не получалось.)

Но стоп... Ловлю себя на грустном факте, хотя его можно оспорить. Этот по-своему совершенный спектакль был, в сущности, единствен и неповторим в своем совершенстве. Развивать, дополнять, варьировать этот театральный шедевр было невозможно. Да, знаю, конечно, что шедевры в

принципе не серийны. Однако вариации порой приносят не меньший успех. «Рогоносец» — не тот случай, и, вероятно, Мейерхольд это ощущал. (В следующей работе, во многом повторяющей «Рогоносца», он был внутренне напряжен и скован.)

«Мейерхольд никогда не чувствовал *сегодня*, но он чувствовал *завтра*», — написал (и должно быть, не раз произнес) Вахтангов в 1922 году. Наверно, это так, хотя царапает вопрос: какое «завтра» чувствовал Мейерхольд? Наверяд ли он чувствовал приход сталинской диктатуры — как и ее последствия для него самого и многих его знакомых. А вот театральное «завтра» он действительно чувствовал — хотя и несколько размыто, приблизительно, как и сам Вахтангов (а также Макс Рейнхгардт, Гордон Крэг, Михаил Чехов). И не просто чувствовал. Он предвосхитил его — в известном смысле осуществил.

...Его очередной спектакль назывался «Смерть Тарелкина». Это, как известно, одна из великих пьес Сухово-Кобылина. Может быть, самая великая. Мейерхольд уже ставил ее почти накануне Октября, но тогда спектакль не очень получился. Это было мрачное, гофманианское зрелище. На сей раз Мейерхольд соорудил с тем же конструктивизмом нечто обратное. Сложный сатирический гротеск он попытался превратить в некую фантасмагорию — некий заумный балаган, лишь условно и призрачно отвечающий исходному содержанию. Фарсово-цирковой и притом мрачноватый акцент стал сутью постановки. На этот раз его художником была Варвара Степанова, также видный конструктивист, но, с моей точки зрения, гораздо более слабый, чем Любовь Попова. Ее алогичная, искусственно-раздрызганная мебель, все ее аллегорические аксессуары (качели, огромная клетка с ручкой, палки с бычьими пузырями и т. п.), ее желто-серая, мешковатая прозодежда создавали суетливую, часто невыразительную пестроту, которую усугубляла трюкаческая, балаганная толкотня актеров.

Вся эта площадная суматоха носила ярко-вымученный характер. Гротеск, как известно, может быть и смешным, и серьезным, и простым, и сложным. Но он не может впадать ни в заумность, ни в рутинность. Этих крайностей Мейерхольд не избежал в своем спектакле.

Зато избежал почти одновременно в другом спектакле его лучший ученик — еще не столь именитый Сергей Эйзенштейн.

На этом я останавливаюсь, чтобы написать отдельную главу об этой личности и их отношениях до и после (да, после!) гибели Мейерхольда.

МАЯТНИК ДУШ

*О, маятник душ строг
Качается глух, прям,
И страстно стучит рок
В запретную дверь к нам.*

Осип Мандельштам

Не помню кто — кажется, Александр Гладков — как-то спросил Мейерхольда: «У вас было много учеников. Назовите самых лучших». Всеволод Эмильевич, не задумавшись, сказал: «Зинаида Райх!» — «А еще кто?» — «Сергей Эйзенштейн. Разве мало?»

Мне очень хочется рассказать об их отношениях — Эйзенштейна и Мейерхольда. Они — реальный сюжет для драматической повести. Ее связующая тема — взаимная дружба, взаимная подозрительность, взаимная неприязнь, взаимное недоверие, взаимное уважение, взаимное почитание. И едва ли не взаимная гибель от одних рук.

«Два непосредственных впечатления, как два удара грома, решили мою судьбу, — написал однажды Эйзенштейн. — Первым ударом была «Принцесса Турандот» в театре Незлобина в Риге в октябре 1914 года... Вторым ударом, сокрушительным и окончательным, уже определившим мое намерение бросить инженерию и отдаться искусству, — был «Маскарад» (Мейерхольда) в бывшем Александрийском театре. Этот удар случился в 1917 году».

«Принцессу Турандот» у Незлобина поставил Федор Комиссаржевский. В одной из предыдущих глав, когда я писал о Комиссаржевском в связи с его обвинительным текстом в отношении Мейерхольда, я невольно акцентировал негативную сторону творчества этого режиссера. Между тем Федор Федорович был режиссером очень сильным и вдобавок, как писал Павел Марков, человеком энциклопедической культуры: «Любой из его спектаклей поражал, неожиданно погружая в особый, каждый раз новый мир. В таком коммерческом предприятии, как театр Незлобина, он делал постановки, имевшие принципиальный характер. «Принцессу Турандот» Шиллера Комиссаржевский ставил в затейливом китайском стиле. «Турандот» включала и элементы комедии дель арте. Это был красивый, богатый

выдумкой и живописным размахом спектакль...»

О мейерхольдовском «Маскараде» мы уже говорили — можно только добавить, что «мистический реализм» Комиссаржевского отдаленно перекликался с трактовкой Мейерхольда, где тема Рока, роковой обреченности была эффектнейшим образом реализована через балаганные (блоковские) мотивы, через грандиозные сновидчески-волшебные декорации Головина, через магический бред картежной игры, через венециански стилизованное сумасшествие маскарада. Возможно, эту неявную связь и почувствовал Эйзенштейн, одинаково чутко отозвавшись на два спектакля двух очень разных режиссеров. Думал ли он тогда, что через три года станет учеником Мейерхольда и, пережив любовную привязанность к нему и сложные, доходящие до ссор отношения, навсегда обожествит его в своем сердце?

Но я не буду писать обо всем этом — это тема для другой книги. К тому же ее подробно, хотя отчасти пунктирно, разработал сам Эйзенштейн. Я отсылаю читателя к замечательной книге-сборнику под названием «Сергей Эйзенштейн. Словесные портреты» — она составлена Наумом Клейманом из портретов, созданных в разные годы самим режиссером. Разумеется, меня и моих читателей прежде всего интересует глава «Всеволод Мейерхольд», которая, что весьма символично, открывает сборник. Этот портрет в сильной степени автобиографичен. Я не буду, конечно, его цитировать целиком, возьму лишь на себя смелость процитировать и подробно прокомментировать отдельные фрагменты. Один из них — некролог, фальшивый некролог. В 1931 году, летом, прошел слух о смерти Мейерхольда. Слух был вздорный, но Эйзенштейн, бывший в этот момент в Штатах, поверил в него и с ходу написал это злополучное поминание. Вряд ли стоит навязывать этой случайности смысл мистического предвидения — это было просто дурацкое недоразумение. Но благодаря ему мы имеем содержательный — и во многом спорный — очерк. Запись его у Эйзенштейна местами разбита на краткие, как бы автономные *лестничные* фразы, но я буду цитировать их традиционно.

«Большого воплощения театра в человеке, чем театр в Мейерхольде, я не видел. Театр — это не режиссер. Режиссер — это кино. Театр же — это прежде всего актер. Мейерхольд — актер... Но театр — это дуализм. И дуалистом Мейерхольд был с ног до головы. От двуликости — до дуализма в обывательской сфере. Не было более коварного интригана, чем Всеволод Эмильевич в вопросах личных. И сколько всегда сменялось ослепленных волшебством его мастерства людей, готовых буквально умереть за него... Люди уходили. Но мастер оставался всегда одиноким. И чем дальше, тем

более одиноким»...

Эйзенштейн говорит правду, но сам же, азартно увлекаясь ею, невольно бросает на нее заметную тень. Неохота придирается к терминам, однако зловердный дуализм (равноправное сосуществование двух принципиально разных начал), якобы свойственный Мейерхольду, не дает Эйзенштейну покоя. Он то и дело поминает его. В результате, по мнению Эйзенштейна, мы имеем у Мейерхольда вместо *диалектики* (единства и борьбы противоположностей) обычную двуликость, то есть дуализм для бедных...

Страстный поклонник кинематографа и рационалист Эйзенштейн отпускает театру лишь условные, временные прерогативы, а творческий опыт Учителя сравнивает с «традицией магов». Мейерхольд — лишь временный революционер, ибо не *диалектик*. Он творил инстинктивно. Он мог показать что угодно, но ничего не мог объяснить. Он не имел научного метода ни анализа, ни синтеза, ни методики. Он не был теоретиком — он был мемуаристом. Вообще, «некролог» сильно напоминает обвинительный приговор. Он написан летом 1931 года. А через месяц, находясь уже в Мексике, Эйзенштейн пишет Штрауху, точно спохватившись: «Ходи больше смотреть работу старика (то есть Мейерхольда. — М. К.). А то помрет, а больше нигде не увидишь. И скажи ему, что кланяюсь ему и очень его люблю». Если бы не было этой оговорки, проблема была бы вообще одноцветной. В дальнейшем автор это не раз подтвердит.

Следующий очерк, написанный двенадцать лет спустя, называется «Учитель». Эйзенштейн вспоминает 1922 год. Нэп. ««Театральный Октябрь» на стадии «Рогоносца», — записывает Эйзенштейн. На ковре под роялем четверо: «Старик» с рюмкой, Зинаида Райх, спящий Аксенов и автор очерка. Вещает Мейерхольд. Память воскрешает эпохальные события: вчера это Кальдерон и осажденная Сеута, сегодня Верхарн и революционно-мистическая Оппидомань. Вчера в гробу готовилась лежать Нина Коваленская (Стойкий принц), сегодня Александр Закушняк (бунтарь Эренъен в «Зорях»). Католическая мистерия и революционный бунт. Экстаз и Пафос. Победоносный, магический принцип театра.

Финал очерка итожат пафос и... истерика. ТЕО Наркомпроса, которое Мейерхольд уже не возглавляет, отказало ему в смете по ремонту театра. Старик требует привезти фотографа — «пусть знают все, как обходятся с Мейерхольдом!» Эйзенштейн всерьез сочувствует Старику. А тот в какой-то драной шинели, ухитряясь не уронить с ног ночных туфель, с юношеской прытью, прыжками одолевая повороты лестницы, слетает вниз и, съжившись, сморщившись — челюсть подвязана тряпкой — принимает

трагическую позу: «Зовите фотографа!» Это яркое воспоминание от 16 октября 1943 года.

Следующий по хронологии очерк написан на год позже — 10 сентября 1944-го. Очерк трагический, называется он «Прощай». Цитирую:

«Последний раз я видел вас так близко»... Почему эта пошлая фраза, предшествующая образу еще более пошлого «лилового негра» и пошлой рифме «Сан-Франциско», приходит на ум, когда хочется записать боль последней встречи с ним? Боль за обстановку этой встречи. Боль, быть может, помноженную на предчувствие, что эта встреча последняя».

Эйзенштейн описывает эту последнюю встречу, и я не решусь далее ни цитировать ее, ни пересказывать. Это слишком сокровенно. Только один крохотный фрагмент — автор описывает, как набрасывал пальто на плечи уходящему Мейерхольду:

«Руки слегка дрожали. От боли. От горечи. От горечи и боли, которые испытываешь за унижение другого. За унижение другого. Глубоко любимого, обожаемого... Руки дрожали. Дрожали еще и от сознания того, что не пальто протягивать первому достоин второй, но недостоин развязать ремни сандалий на ногах его...»

Наверно, этот очерк (читать его без волнения трудно) по праву мог бы стать завершающим в перечне очерков Эйзенштейна, но мы соблюдаем, как и обещано, хронологию.

Следующий, предпоследний очерк написан тогда же, что и предыдущий. Называется он «Сокровище» и описывает поездку на дачу Татьяны Есениной, где она спрятала архив Мейерхольда. Девушка позвонила Эйзенштейну: «Мы боимся за них. Сгорят. Мы боимся и задачу. Сгорит... Все равно нам их не сберечь. Возьмите...» Кажется, Сергей Михайлович оказался единственным из учеников Мейерхольда, который моментально согласился взять и спрятать у себя архив «врага народа» — что он и сделал, перевезя его на свою дачу в Кратово. Это был Поступок! Он ехал по пустой и пыльной дороге, мимо пустующих мертвых дач (война уже кончалась, но разор все еще бросался в глаза). Его встретили молодая хозяйка, усталая, с кругами под глазами, и ее дед, отец ее матери. Дом в беспорядке — заброшенная мебель, рухлядь. Где-то здесь среди трухи валяется памятная автору яванская марионетка. Он не решается спросить о ней...

И последний очерк — почти два года спустя (13 июня — 3 июля 1946 года). Собственно, это фрагмент под названием «Wie sag' ich's meinem Kinde?!». В переводе с немецкого, родного для них обоих: «Как я скажу моему ребенку?!» Эйзенштейн в этом очерке еще раз итожит воспоминания

об учителе. Итожит категорично, нисколько не передумав:

«И должен сказать, что никого никогда я, конечно, так не любил, так не обожал и так не боготворил, как своего учителя... Ибо я недостойн развязать ремни на сандалиях его, хотя носил он валенки в нетопленых мастерских на Новинском бульваре. И до глубокой старости буду считать я себя недостойным целовать прах от следов ног его, хотя ошибки его как человека, вероятно, навсегда смели следы шагов как величайшего мастера театра со страниц истории нашего театрального искусства».

(Последний пассаж вправе вызвать толику недоумения. Однако таково окончательное и бесповоротное мнение ученика: да, конечно — все так — но, однако, и не совсем так — все немного сложнее — нет, много сложнее...)

«Это был поразительный человек.

Живое отрицание того, что гений и злодейство не могут ужиться в одном человеке...

...Счастье тому, кто умел учиться, глядя на него. И горе тому, кто доверчиво шел к нему с вопросом...

...Взгляд стеклянный, потом забегавший вправо и влево, потом ставший бесконечно чужим, потом официально вежливым, чуть-чуть насмешливо сочувствующим, потом иронически якобы изумленным, повисшим над вопросом: «Скажите, пожалуйста, как любопытно! М-да...»...

...На любви и обожании это не отразилось. Только очень большой грустью наполнилась душа...

...Лекции его были, как змеиные песни». (Эйзенштейн снова вспоминает яванскую марионетку. Кукла в его воспоминаниях становится волшебной, оживающей то в Иде Рубинштейн в «Пизанелле», то в «мертвой сцене» из «Ревизора», то в Нине из «Маскарада».)

«...Что говорил Мейерхольд — не запомнить... Неуловимость. Неосвязаемость. Тайна из тайн... Когда же раскроются «тайны»? Когда перейдем к методике?.. Проходит зима сладчайшего дурмана, а в руках ничего...»

(Рационализатор, воспитанник Института гражданских инженеров ждет конкретики. Ждет методики. Ее все нет — но вдруг...)

«...И то, что бережно и блудливо скрывают два семестра, то торжествующе раскрывают три дня репетиций...»

(Далее Эйзенштейн не ленится перечислить в этом месте чуть ли не все, что он повидал замечательного на своем веку.)

«...Но ни одно из этих впечатлений никогда не сумеет изгладить из

памяти тех впечатлений, которые оставили во мне эти три дня репетиций «Норы» в гимнастическом зале на Новинском бульваре... Я помню беспрестанную дрожь... Забившись между штангой и стеной, спиной к окну, затаив дыхание, я гляжу перед собой...»

(И эта волшебная дрожь рождает другое, смежное озарение. Надо...)

«...Копаться. Копаться. Копаться. Самому влезать в каждую щель проблемы... Помощи ждать неоткуда. Но найденное не таить: тащить на свет божий — в лекции, в печать, в статьи, в книги.

А... известно ли вам, что самый верный способ сокрыть — это раскрыть до конца?!»

Называя Мейерхольда своим учителем, Эйзенштейн затрудняется сказать, что же конкретно он почерпнул из его опыта. Называя Эйзенштейна своим лучшим учеником, Мейерхольд никогда не говорил, чему он его научил. Это не случайно: воспринять его уроки творчески (дополнить, развить, обыграть) удавалось лишь единицам. Но это были природно выдающиеся единицы, которых учить всерьез было нечему. Строго говоря, ученики Мейерхольда могли в лучшем случае стать эпигонами, механически что-то заимствуя и варьируя. Мэтр был не особо склонен обсуждать чьи-то творческие проблемы — это было главным изъяном его педагогики. Он был заиклен на себе, на своих проблемах. И не оставил ни своей системы, ни своего театра — разве что легендарную славу и легендарный опыт, сказавшиеся в театральной практике спустя почти 40 лет.

(Замечу попутно, что личная театральная стезя Мейерхольда была все-таки не актерской. Он виртуозно играл на всех репетициях. На сцене — лишь иногда, уступая многим своим современникам. Сам Чехов, очень любивший его, часто называвший его самым интеллигентным артистом, сочувственно помянул в письме к жене еще одно его качество как актера — его *невыразительность*.)

Их отношения учителя — ученика возникли летом 1921 года, когда Эйзенштейн поступил в ГВЫРМ и поселился, как многие студенты, в одном доме с Мейерхольдом. Уже на первых порах юному таланту не терпелось переступить через край, он все более внятно давал понять, что не хочет быть лишь художником (его первая театральная профессия). И эта претензия, постоянно — зримо и слышимо — отражавшаяся в его словах и поступках, отравляла его отношения с Мейерхольдом. Эйзенштейн был, конечно — и не только в молодости — весьма амбициозной персоной, хотя, возможно, и не столь амбициозной, как его учитель.

Гораздо важнее, что столкновение амбиций вызвало драматический

разрыв их творческих и бытовых отношений. Не только оно, но без него уж точно не обошлось. Мы посвятим этому моменту несколько страниц.

Постараюсь соблюдать хронологию вопреки заметному разнобою в датах воспоминаний и писем. В октябре 1922 года Эйзенштейн приступает к созданию собственного спектакля «Мудрец» («На всякого мудреца довольно простоты») — и разрабатывает в связи с этим программу обучения в своем театре — Театре Пролеткульта. Эта теоретическая программа, дающая обоснование «театру аттракционов», впоследствии обернулась первым изложением фундаментальной теории Эйзенштейна под названием «Монтаж аттракционов».

Поскольку споры вокруг теории аттракционов стали одним из камней преткновения в их отношениях с Мейерхольдом, нам придется вкратце осветить суть дела. Собственно, термин «аттракцион» был известен с незапамятных времен, но не входил как нечто значимое в лексику искусствоведения. Первым ему придал некую значимость именно Мейерхольд в своей дореволюционной еще книге «О театре», где он, рассуждая о балагане в его современном виде (кабаре, варьете, мюзик-холл), написал: «В одной трети аттракционов больше искусства, чем в так называемых серьезных театрах, питающихся литературщиной».

Впоследствии, тринадцать лет спустя, в докладе «Чаплин и чаплинизм» Мейерхольд задался вопросом: «Откуда же у Эйзенштейна явилось стремление переложить темы в цепь аттракционов с заранее сделанным конечным эффектом?» На этот вопрос он ответил так: «Это пришло к нему из его опытов в Пролеткульте, а опыты явились результатом его совместной со мной работы в моей лаборатории на Новинском бульваре в Москве».

Так что никакого видимого соперничества ни в этот момент, ни позже — когда уже состоялся «Мудрец» — между Мейерхольдом и Эйзенштейном не было. Кстати, через год Мейерхольд публично объявил, что единственный театр, который он готов поддерживать, — это Театр Пролеткульта.

Мой коллега и друг, киновед Владимир Забродин, скрупулезно изучающий биографию Эйзенштейна, не находит убедительных свидетельств глубоких творческих расхождений в режиссерских концепциях учителя и ученика. Более того, трактовка Эйзенштейном сценического аттракциона фактически полностью совпадает с трактовкой Мейерхольдом излюбленного им приема — гротеска. Гротеск, пишет Мейерхольд, без компромисса пренебрегая всякими мелочами, воссоздает (в «условном неправдоподобии» и резких формах) всю полноту жизни.

То же самое смешение высокого и низкого видит Эйзенштейн в аттракционе. И того же самого воздействия — только много решительней — ждет от него: «Аттракцион (в разрезе театра) — всякий агрессивный момент театра, т. е. всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего» (выражено несколько тяжеловесно, но, перечитавши еще раз, все ясно).

А сейчас напомним, что Эйзенштейн, как и положено пролеткультовцу, сводит функцию театра («наркотического и контрреволюционного явления») к выполнению лишь агитационных задач. Он еще пребывал во власти революционных лозунгов — как, впрочем, и Мейерхольд. Отметим всё же важный нюанс, на который обращают внимание многие свидетельства. Очевидный конфликт самолюбий — точнее даже, честолюбий — был обоюдно присущ обоим мастерам, но в более открытой форме его проявлял все-таки Эйзенштейн. Ему претило ощущать какую-либо зависимость своих новаций от Мейерхольда, он категорически отнекивался от нее, и этой своей позиции держался всю дальнейшую жизнь. Хотя чувствуется — особенно в письмах, — что его явно мучило это публичное, не слишком громогласное, но ясно выражаемое мнение о вторичности его творческих открытий.

Даже похвала его часто содержала язвительную оговорку. Давая мудрый совет начинающим режиссерам «брать не то решение, которое приходит первым, а то, которое вырастает противоположностью ему», Эйзенштейн предупреждает, что тут легко впасть в стилистическую манерность, в механическую контрастность, и приводит в пример Мейерхольда, «этого величайшего мастера неожиданной и противоположной трактовки, с которым это иногда случается... «Словечка в простоте не скажут, все с ужимкой», — цедят сквозь зубы противники этого замечательнейшего театра. Но мастер дает повод. Гениально разворачивая каждую сцену в себе, амплифицируя, он нагромождает их в таком богатстве, что десерт этот под силу разве что зрителю-Гаргантюа».

И это еще очень мирно. Другое гораздо круче: «Мастер не создал ни школы, ни коллектива», «Мейер всю жизнь жил на чужой счет»... И тут же: «Большого воплощения Театра в человеке, чем Театр в Мейерхольде, я не видел».

Пролеткультовский след долго сохранялся в теории и практике Эйзенштейна. Он часто упрощал, схематизировал феномен Мейерхольда, желая доказать обреченность и его Театра, и театра вообще. Парадокс:

психология противостояния, будируемая прежде всего Эйзенштейном, оказалась не в шутку укорененной, но единственный театр, с которым ученику приходилось считаться и даже — вопреки желанию! — любить и почитать, был Театр Мейерхольда.

А фантазировал Мастер и вправду феерически. Результат был, как и положено, часто спорен и противоречив. Но еще чаще рождались неотразимые свершения, обаянию и силе которых Эйзенштейн не мог не поддаться. Само его творчество изобилует следами этих свершений, и потому биограф (Владимир Забродин) делает заключение, с которым трудно не согласиться: «Думается, как ни уверял себя временами Сергей Михайлович, что он не чужд жизнерадостной непосредственности Моцарта, его дневниковые записи и черновики произведений показывают, что в нем постоянно присутствует «искатель Сальери». Можно предположить, что Мейерхольд так сильно тревожил ученика потому, что до конца своих дней оставался по преимуществу творцом («актером» — в терминологии Эйзенштейна), а автор всемирно известных фильмов не только гордился, но и испытывал мучительные переживания, что был по преимуществу теоретиком («инженером», как он сам себя называл).

В основе разрыва Эйзенштейна с ГЭКТЕМАСом лежало немало причин. Тут и ревнивое отношение Мейерхольда к своему слишком уж самостоятельному, бойкому и занозистому ученику, и встречно-обидчивая реакция самого Эйзенштейна, отторгаемого и от школы Мастера, и от его дома. И хотя Иван Аксенов красочно и пространно расписывает сцену их прощания — пишет о слезах, обильно пролитых учеником, и о щедротах учителя, готового «бросить к ногам» новоиспеченного режиссера на выбор любую театральную классику, — мы отнесемся к его «воспоминанию» с изрядной дозой скепсиса. Чьей выдумки тут больше — Аксенова или самого Эйзенштейна, — разобрать трудно, да уже и не обязательно. В этом клубке противоречий Эйзенштейн проявил себя разнообразно — и лукавцем, и спесивцем, и демагогом. Однако не выходя при этом из рамок приличия.

Особенно болезненно им было пережито отлучение от дома Учителя, от его семьи. К сожалению, я не могу представить, как происходило это самое отлучение. Был ли громкий разговор или все решилось келейно и молчаливо, путем взаимной уступки очевидным обстоятельствам? Сам ли Мастер высказал жесткие слова или перепоручил это, как обычно, жене? Известно, что Зинаида Райх давно пыталась выжить Эйзенштейна — возможно, ревнуя и его к роли главной театральной «звезды». Летом 1922 года она написала ему записку: «Серезжа! Люблю Вас. Почитаю в Вас

талант и яркую индивидуальность. Считаю: Вам необходимо уйти от Мейерхольда, как ушел Мейерхольд когда-то от Станиславского. Вы созрели. Советую самому ликвидировать свое учение здесь. Благородно и умно. (Принципиально же я Ваш враг, хотя лично питаю к Вам теплые и нежные чувства)». Не забудем и о другом, устном, выступлении Райх на заседании режиссерского факультета, где она во всеуслышание объявила: «Мы скоро Эйзенштейна выгоним...»

Существенную роль в расставании сыграла дочь Мейерхольда Ирина, срочно отосланная отцом в Петроград. К тому времени между нею и Эйзенштейном возникло что-то вроде романа — столь же болезненное и взаимно-мучительное, как все его отношения с женщинами. В начале 1922 года он ездил в Питер и наверняка виделся там с Ириной. Вдобавок во всех этих перипетиях нежданно возникает тень Григория Александрова. Что реально означает мимоходная фраза в дневнике Эйзенштейна: «Он увел у меня Ирину»? Насколько это было серьезно? Уж не прототипен ли этот треугольник любовному треугольнику в «Иване Грозном»?

Мне кажется, наиболее здоровое и спокойное понимание разлада между Мастером и его учеником выразил Александр Гладков. В своих мемуарах он написал про это так (в небольшом сокращении): «Дело тут, как мне кажется, вовсе не в том, что Мейерхольд жречески сохранял какие-то главные «тайны ремесла» для одного себя, как это можно понять из комментариев Эйзенштейна, а в разности их натур. Высокомудрый интеллектual Эйзенштейн, мне кажется, несколько наивно, а вернее, чересчур догматично относился к тому, что он сам называл «тайнами» ремесла или мастерства. Он верил в абсолютные законы поэтики... верил в правила и рецепты, остроумно и тонко определяя их и блестяще формулируя. Мейерхольд в них мало верил, и чем дальше, тем меньше... Однажды Мейерхольд сказал: «Я могу добиться одного и того же и подняв, и посадив актера». Он обладал виртуозным умением использовать свое огромное знание композиционных, пластических, музыкальных, ритмических, эмоционально-психологических закономерностей в искусстве, знание настолько глубокое, что оно уже стало в какой-то мере бессознательным. Как говорят музыканты, его мастерство находилось в кончиках пальцев. Он был, — во-первых, вторых и третьих — художник, а теоретик «постольку-поскольку». А Эйзенштейн — наоборот: в нем теоретик главенствовал. Из них двоих Моцартом был учитель. Вся художественная практика Мейерхольда — отрицание некоей всеобщей, универсальной системы создания спектакля, «отмычки», равно годной для всех «замков». Эйзенштейн же явно тяготел к созданию такой теории. И

разумеется, вопрос ученика о «тайнах» ремесла мог у учителя вызвать недоумение или настроить его насмешливо».

Гладков пишет, не называя фамилии, что некий сотоварищ Эйзенштейна по ГВЫРМу назвал его «мистиком теории». Забыл ли мемуарист его имя или сам придумал фразу, не важно — определение, если вдуматься, очень точное... Заметим еще, что имя Сальери здесь витает в воздухе, хотя осторожно не называется. Нерешительность законная: пушкинская трактовка личности даровитого итальянца чересчур однозначна. Однако это не помешало Эйзенштейну посвятить в 1938 году свою первую книгу «Монтаж» «бедному Сальери» — «убийце музыки» и «искателю». Никакой отрицательной оценки в этом не содержалось: ведь, по мнению автора, без исканий — и не только в области алгебры, но и интегралов, и дифференциалов — «на стадии киноискусства уже не обойтись».

Тут мы снова остановимся, поскольку именно в этом месте следует рассказать о первом успехе Эйзенштейна на театральной стезе, когда до полного творческого и до неполного личного разлада с Учителем дело еще не дошло. Шкловский назвал «Мудреца» пародией на театр. Да, пожалуй, это можно назвать пародией. Хотя скорее это была мнимо-вызывающая пощечина театру — классическому провинциальному «театру Островского». Пощечина в самой что ни на есть веселой и отнюдь не обидной, эксцентрически-гротесковой форме.

Все элементы театра — все авторские тексты, все эмоции, все состояния от комизма до мелодрамы, от лирики до отчаяния — непринужденно переливались в клоунаду, шутовство и акробатику. При этом сохранялось оригинальное, то есть авторское, сочиненное Островским сюжетосложение, которое путем клоунадных «врезок», путем совмещения разных, полярно разных игровых кусков, путем скоморошеских шуток, смехотворных одеяний и грима, путем карикатурных и злободневных политических подначек превращалось в веселую тарабарскую карусель — что по идее должно было осмеивать исконно-театральное (а по сути мещанское) зрелище. Здесь ходили по проволоке молодые Григорий Александров (Голутвин) и шутовски размалеванный Иван Пырьев (Городулин), здесь выделявали кульбиты карикатурные генерал Жоффр и Милюков-Проливной (они же Крутицкий и Мамаев), здесь «порхала» на перше очаровательная Вера Янукова, сыгравшая немалую роль в жизни Эйзенштейна.

Источником «Мудреца» наверняка были московские впечатления: Камерный театр, «Зори» и «Мистерия-буфф» Мейерхольда, но первый

резкий толчок к такому решению, по всей видимости, запал в память Эйзенштейна в 1921 году, когда юный реалист увидел в Художественном театре «На всякого мудреца довольно простоты».

Почти все рецензенты отметили в спектакле очевидные реминисценции, вызывающие к Радлову, «Синей блузе», «фэксам», Фореггеру, но в первую очередь — к Мейерхольду. В дневнике за 1934 год Эйзенштейн написал: «Меня в искусство ввел Октябрь, перевернув мою карьеру инженера. Предоктябрьским в искусстве я себя не знаю... Мейерхольд переходит из эпохи в эпоху тараном Театрального Октября. Мы же зарождаемся внутри эпохи новостройками советского кино... Для меня театр — это Мейерхольд. За пределы театра — вырос я уже сам».

Еще один аспект — частный, но очень интересный. Мне казалось, что «сальеризм» в отношениях Эйзенштейна и Мейерхольда свойствен исключительно первому. Но оказалось, что им грешили оба, и это, как часто бывает, оказалось не самым плохим стимулом для творчества. Как раз в начале 1934 года Мейерхольд приступил к постановке спектакля, ставшего его блистательной удачей — «Дама с камелиями». На одной из репетиций он описывает сцену в деревне, куда приезжает героиня Маргерит (Зинаида Райх): «Она распускается здесь, как цветок... Маргерит возьмет стакан и наливает молоко, дает парное даже Гюставу и сама дует молоко... В новом здании, когда мы будем показывать этот спектакль, мы выведем настоящую корову и Маргерит будет сама доить молоко — этот акт я посвящу Эйзенштейну». Тут ядовитый намек на «деревенский» фильм своего бывшего ученика «Бежин луг», который он показал Мастеру перед своим отъездом за границу. В то время (1934 год), когда шла работа над спектаклем, Эйзенштейн переживал приступ острой неприязни к Мейерхольду («мой период острого Эдипа к нему»). Чуть позже последовало примирение.

(У покойного ныне киноведа Леонида Козлова есть интересная гипотеза, что «психологической моделью» главного персонажа «Грозного» был не кто иной, как Мейерхольд, «любимый учитель Эйзенштейна и предмет его самой страстной и безжалостной критики». Гипотеза в высокой степени убедительная. Во всяком случае, очевидно, что «на протяжении всей своей работы над «Иваном Грозным» Эйзенштейн не расставался с Мейерхольдом».)

...Я завершу эту главу письмом Ирины Мейерхольд — некогда возлюбленной Эйзенштейна, возможно, любимой им до самой смерти (если верить его откровенному признанию Эсфири Шуб, одной из ближайших его друзей). Это письмо военных лет. В нем трагическое

напоминание о сокровенном: о том, что их навечно связывает, об их общем учителе (и ее отце): «Прошли слухи о старике (называть его имя, как вы помните, было небезопасно. — М. К.). До тебя, очевидно, они тоже дошли. Я несколько раз попадала на след... Я была год в Нарыме, командированная с Васей (Меркурьевым, ее мужем. — М. К.), организовался театр, встречала там людей... но все напрасно. Давно в душе, где-то очень глубоко, полное убеждение, что он умер. Ты хранитель души его! Родной!»

Напомню еще одну примету тех лет: родственникам казненных ничего не сообщали об их судьбе — в лучшем случае выдавали фальшивую, издевательскую справку, что такой-то осужден на «10 лет без права переписки». Такую справку получили и дочери Мейерхольда — приемная, Татьяна, и родная, Ирина, много лет верившие, что он, возможно, жив и находится в каком-то северном лагере, хотя в глубине души знали, конечно, страшную правду...

За три или четыре года до гибели Мейерхольд подарил Эйзенштейну свой фотопортрет. Подписал его: «Горжусь учеником, уже ставшим мастером. Люблю мастера, уже создавшего школу. Этому ученику, этому мастеру — С. Эйзенштейну мое поклонение. Вс. Мейерхольд, Москва, 17.VI.1936».

...Вспоминается античная пословица: из двух друзей всегда один — раб другого. У всех пословиц, конечно, бывают исключения, но в данном случае это не суть важно. А вот были ли друзьями Мейерхольд и Эйзенштейн? Не уверен. Но они были *поклонниками* друг друга, это уж точно.

В ОБЪЯТИЯХ ВЛАСТИ

*Не унижай себя. Стыдися торговать
То гневом, то тоской послушной
И гной душевных ран надменно выставлять
На диво черни простодушной.*

Михаил Лермонтов.

Не верь себе

«Смерть Тарелкина» была, конечно, неудачной работой. Авторитетные очевидцы спектакля почти единогласно это подтверждают. Они увидели натужный перебор *циркизма*, плакатно-плоскую идейность и к тому же хлипкую сценическую технику. Дело довершали неуклюжие балахоны Степановой и редкие самоигральные актерские удачи на общем унылом фоне.

На очереди (кроме очередного спектакля) были перемены — деловые, скандальные, склочные, перспективные... В конце 1920 года был создан один из первых советских драматических театров «Теревсат» («Театр революционной сатиры»). Он не был особенно популярен, существовал ни шатко ни валко — средне. В 1922 году было принято решение переименовать его в Театр Революции, и возглавить его выпало Мейерхольду — главному театральному революционеру. При этом он сохранил за собой свой театр, который годом позже стал называться Театром имени Мейерхольда — сокращенно ТИМ, а позже ГосТИМ. Примерно тогда же он из-за склок (в которых отчасти был сам повинен) покинул ГИТИС, и мастерская Мейерхольда превратилась в техникум под названием ГЭКТЕМАС. Мастер предполагал, что в своем театре он будет пробовать, искать, экспериментировать, а в Театре Революции создавать нечто для масс.

2 апреля в Большом театре торжественно отметили 20-летие режиссерской и 25-летие артистической работы Мейерхольда. Хотя актеры и руководители академических театров на юбилей не пришли, были деятели «левого фронта», представители профсоюзов, комсомольская молодежь, красноармейская рота. Эйзенштейн, еще неразлучный с учителем, показал на юбилейном просмотре своего уже популярного

«Мудреца». Молодой турецкий поэт Назым Хикмет читал стихи, их тут же переводил полиглот Сергей Третьяков: «И когда прожекторы с аэро РСФСР осветят тракторы, обгоняемые автомобилями, пусть красная конница мчится по сцене. В этот день, ты, Мейерхольд, нашими губами целуй накрашенные щеки спортсменов-артистов!» Звучали и другие стихотворные посвящения Мастеру. Авиатор-футурист Василий Каменский читал со сцены:

*Вперед двадцать лет
Шагай, Мейерхольд!
Ты — железобетонный атлет —
Эдисон триллионов вольт!*

А синеглазники Московского университета, приветствуя юбиляра, скандировали хором:

*Левым шагаем маршем
Всегда вперед, вперед!
Мейерхольд, Мейерхольд наш товарищ!
Товарищ Мейерхольд!*

За несколько дней до торжества Мейерхольду было присвоено звание народного артиста Республики. Но он принимал поздравления и почести без особой охоты — они мешали заниматься театром. «Теревсат» достался Мейерхольду со всем содержимым — то есть с режиссерами, с актерами, с идущими уже спектаклями. Это были модные спектакли, поставленные по зарубежным экспрессионистским пьесам Эрнста Толлера («Человек-масса» и «Разрушители машин») и Марселя Мартине («Ночь»). Пьесы были революционно-анархическими, не без мистики, с умеренным метафизическим подтекстом. Пьесы, как и спектакли, не глянулись Мейерхольду, но он оставил их — хотя тут же стал жестко править. Во-первых, он хотел выявить возможности труппы. Во-вторых, у него не было под рукой современных советских пьес. И он, прощупав, проглядев все эти спектакли, нехотя остановил свой взгляд на «Ночи».

«Ночь» была уже поставлена в Театре Революции режиссером этого театра Александром Велижевым. Теперь ей предстояло воплотиться в ТИМе. Для переделки пьесы по своему вкусу Мейерхольд пригласил своего

друга и единомышленника Сергея Третьякова. Интересно, что пьеса Мартине была опубликована в Москве за год до этого в переводе поэта Сергея Городецкого и с предисловием Льва Троцкого. Пьеса была в стихах, но Третьяков заменил их грубоватой агитпрозой. Мейерхольд усилил это монтажной схемой действия: все эпизоды «кричали» плакатами. «1. Долой войну. 2. Смирно 3. Окопная правда. 4. Черный интернационал. 5. Вся власть Советам. 6. Нож в спину революции. 7. Стригут баранов. 8. Ночь».

Поскольку пьеса Третьякова — теперь она называлась «Земля дыбом» — прокламировала военно-революционный пафос, режиссер решил вывести на сцену настоящее оружие и военную технику. Для этого Мейерхольд и Аксенов перед началом работы обратились к Троцкому — тогда председателю Реввоенсовета — и попросили о встрече. Троцкий принял их и распорядился дать театру все, что можно: разумеется, во временное пользование. Этот контакт родил официальное посвящение спектакля: «Красной Армии и Первому красноармейцу РСФСР Льву Троцкому работу свою посвящает Всеволод Мейерхольд». (Конечно же, это стало одним из обвинений Мейерхольду, когда он оказался рядом с Троцким в списке «врагов народа».)

Режиссер получил в свое распоряжение автомобиль, винтовки, пулеметы, велосипеды, полевые телефоны, походную кухню, военные прожектора, сотни патронов и прочее. Через зрительный зал на сцену по широкой дороге с грохотом, шумом и треском врывалась военная техника, и это, конечно же, создавало сильный эффект.

Спектакль шел без занавеса, без рампы, без грима, без подсветки софитов. А главное, без декораций — они заменялись громоздкими метафорическими формами и огромной конструктивной штуковиной, отдаленно похожей на мост, которую сработала та же Любовь Попова. Истинная контруктивистка, она четко следовала правилу: ни одна часть не имеет права на существование, если она не работает, а только исполняет декоративное назначение. Вещественная сторона спектакля ни в какой степени не отвечала декоративному заданию — только агитационному комментарию.

Рецензент журнала «Зрелища» Александр Абрамов писал по горячему следу: «Герои пьесы — только схемы. Их страсти — партийные лозунги. Ее аксессуары — только необходимейшие атрибуты революции. И то, что мы видели в театре Мейерхольда, не театральное представление. Это театр-плакат. В костюмах натурализм. Солдаты в обычных френчах, обмотках и сапогах. Генералы в мундирах. Сестры милосердия в униформе... Солдаты строятся колоннами, шеренгами, маршируют, стреляют и кричат «ура»...

Но были в спектакле и живые интермедии — веселые, фарсовые и трагичные. Они разбавляли действие (иногда даже удачно), но не делали погоды. Погодой была агитка. Мейерхольд учел тяжеловесный и неудачливый опыт изображения «митинга» в «Звездах» и данный спектакль облек в смотрибельные формы (не гнушаясь порою сортирным юмором). Спектакль был относительно популярен, громогласен и шуму таки наделал. И, как водится, родил «могучую кучку» пародий — практически каждая из них обыгрывала часть названия: «Москва дыбом», «Палата № 6 дыбом», «Утопленник дыбом», «Риголетто дыбом» и т. д.

Не забывая про опекаемый Театр Революции, Мастер в 1923 году сделал в нем два неожиданных и любопытных спектакля. Первый был особенно неожидан. Как бы во исполнение лозунга Луначарского «Назад к Островскому», он поставил «Доходное место». Поставил внешне скромно, подчеркнуто традиционно — чуть ли не музейно. Левый фронт, естественно, возмутился, большинство малообразованной молодежи скептически оценило спектакль. Однако стихийные поклонники нэпа, среди которых было немало старой интеллигенции, оценили спектакль высоко. Больше того, спектакль — как и нехитрая вроде бы его проблематика — оказался на редкость живучим. Почему?

Прежде всего потому, что это «Доходное место», с моей (заочной, конечно) точки зрения, было каллиграфически грамотным по всем статьям. Прежде всего спектакль был тонко и точно осовременен. При этом он практически удержал и традиционную форму пьесы, и ее идейную подоплеку. В пьесе все ясно и четко. Доходное место — обманный, лицемерный, жульнический способ обогащения, характерный знак преуспевания в годы царизма. Против него выступают молодые, честные и подчас героичные люди, хитроумно и жестко подвергаемые искушениям низменных (и популярных) желаний. Казалось, что после революции эта проблематика ушла в прошлое, но нэп снова вернул ее на повестку дня, как показали суды над проворовавшимися партийцами и их отражение в литературе (например, нашумевшая в те годы повесть Тарасова-Родионова «Шоколад»). Но вопрос о «доходном месте» не ушел никуда ни в годы нэпа, ни в дальнейшем. Это была идеология человеческого естества — лукавая, хитрая, умеющая прятаться и приноравливаться. Живучая и, наверно, бессмертная.

В спектакле Мейерхольда на фоне глухой фанерной стены царила аскетичная обстановка. Ничего лишнего. Художник Виктор Шестаков, надолго ставший верным спутником режиссера, все предметы, все декоративные формы сделал служебными — только теми, что напрямую

обыгрывались действием. В четвертом акте, где предполагалась сцена между Полинькой (Бабановой) и Жадовым (Горским) он соорудил «скворешник»: высокую лесенку в два десятка ступеней, на верхушке небольшая площадка и условная дверь. Каждый шаг по этой «прозрачной» лестнице был мастерски отыгран двумя актерами (но, конечно, прежде всего Бабановой). «Прозрачная» витая лестница присутствовала и в третьем акте. Там Белогубов (В. Зайчиков) поднимался вверх, встречая чуть издали, на каждом витке, лицо своего благодетеля Юсова (Д. Орлов) и кланяясь ему. Конструктивизм сказывался и тут, но уже подался назад, уже не главенствовал.

Мейерхольд четко расставил все акценты. Жадов выходил на сцену в современном свободном костюме — белая рубашка, узкие полуспортивные брюки, пиджак нараспашку. Лишь в последнем акте, когда он, уже сдавшийся, выходит к дядюшке, на нем чиновничий вицмундир. Бывалые зрители увидели в этом намек на то, что страсть к наживе, к «доходному месту» напрямую угрожает завоеваниям революции, отбрасывает воспитанных ею людей во времена «проклятого царизма».

Ударное место в спектакле законно (и согласно с Островским) заняла гульба чиновников в трактире. Дмитрий Орлов блестяще играл Юсова — пронзительно, широко, гротесково. Сам он точно определил свое амплуа в этой роли: «Юсов — самая страшная фигура. Он страшен своей живучестью... Трактровка Мейерхольда помогла мне увидеть в этом образе то, что делает его в наше время социально насыщенным». Золотые слова! Именно «социальная насыщенность» делала этот спектакль современным, и все актеры работали в этом направлении. Орлов-Юсов пристрастно оттенил непобедимую живучесть своего героя. Он и разгуляться может (но среди своих), и «барыню» лихо сплясать (опять же среди своих), и даже хватить через край (чего стоит злобное аутодафе ненавистной газеты), и слезно сокрушаться по поводу отставки своего «благодетеля» — вроде бы ничто человеческое ему не чуждо... кроме самой бескорыстной человечности. Образ расхожий — гоголевский, сухово-кобылинский, обворожительно-страхолюдный.

И хрупкая, прелестная, в меру глупенькая, но внутренне добрая и трогательная Полинька оттеняла ту же социальную насыщенность. Обаятельная простушка и немного... ведьмочка. Сама Мария Бабанова то ли наивно, то ли лукаво признавалась: «В «Доходном месте» *он* мне ничего не показывал. Принимал то, что я сама делала. Я ведь не разоблачала этот мещанский быт — просто играла, — и он не требовал ничего другого. Потом даже похвалил. Помню, долго разбирая этот спектакль, кого

критиковал, кого как, а обо мне ни слова. Сижу, дрожу, ни жива ни мертва — ну, думаю, все, провал. А он вдруг в самом конце говорит: «Хорошо Полину играет Бабанова». И всё. Одна фраза — а счастье какое!» Счастье, добавим, было таково, что 22-летняя актриса, уже имевшая к тому времени немалый опыт, на всю жизнь сохранила пиетет перед Мастером — несмотря на его строгое, а временами и жестокое (поистине «карабасовское») отношение к ней.

Многие нюансы этого спектакля перешли потом и в «Лес», и в «Ревизор» — как вариации, как развитие... Но об этом немного позже.

Мейерхольд не случайно преуспел в Островском: как-никак он был детищем многократно проклятого им Художественного театра. Он любил великого драматурга, хорошо его чувствовал и всегда интересно ставил...

Другая пьеса в том же театре называлась «Озеро Люль». Ее автора Алексея Файко Майя Иосифовна Туровская называет «драматургом милостью божьей». Пожалуй, это сказано слишком лестно — Файко и сам позиционировал себя скромнее, хотя сделал неплохую советскую карьеру. А первая его пьеса, та, что взялся ставить Мейерхольд, была совсем слабой, но бойкой и очень современной. В духе моды. В духе нэпа. В духе гремучей смеси мелодрамы, детектива, революции и фантазии. Не буду подробно пересказывать ее содержание, вкратце его изложил сам автор: «Место действия где-то на далеком Западе. Много действующих лиц. Массовка. Белая, желтая, черная расы. Отели, виллы, магазины. Рекламы и лифты. Революционная борьба на острове. Подполье. Конспирация. В основе сюжета — карьера и гибель ренегата Антона Прима». Туровская кратко уточняет: это была «наивная мелодрама из миллионерской жизни, завершавшаяся абстрактным революционным переворотом».

На время постановки пьесы — летом 1923-го — Мейерхольд уехал с женой отдыхать в Европу, оставив вместо себя режиссером молодого Абрама Роома — того самого, что спустя несколько лет стал известным, а потом и знаменитым кинорежиссером. Эта была шикарная постановка, которую оформил тот же Виктор Шестаков. «Центр сцены, — вспоминал Файко, — занимала трехэтажная конструкция с уходящими вглубь коридорами — клетками, лесенками, площадками и лифтами, бегущими не только по вертикали, но по горизонтали. Светились транспаранты с надписями и рекламами, сияли внутри серебристые экраны. На этом фоне, несколько контрастируя, мелькали разноцветные пятна не совсем привычных костюмов: нарядные туалеты женщин, сверкающий крахмал пластронов, аксельбанты, эполеты, золотом шитые ливреи».

Кроме «изячной» буржуазной жизни на сцене «Озера Люль» было

немало других приметных и приманчивых нюансов. Прежде всего Бабанова, игравшая небольшую роль Жоржетты, маленькой певички варьете, соперницы и победительницы удачливой кокетки Иды. Бабанова — вспоминают современники, — была восхитительна, особенно когда с поразительной точностью и артистизмом повторила за Мастером — седоватым, сутулым, сухопарым и жилистым — танец Жоржетты. В этом танце — равным образом у обоих! — была и воздушность, и грациозность, и лукавое кокетство, и нежный каприз... Танец этот, поставленный именитым Касьяном Голейзовским, оказался, хоть и ненадолго, роковым для героини: Мейерхольд твердо определил амплу Бабановой — нежная гризетка, капризница, кокетка. (В подобной роли ей выпало трижды играть у Мейерхольда, дважды у Алексея Грипича, преемника Мейерхольда в Театре Революции, и даже в немом кинофильме «Сердца и доллары».)

Удачным был и финал, придуманный исполнителем главной роли Борисом Глаголиным. Мейерхольд обожал экспромты и азартно поощрял встречные предложения актеров. Главный герой — как вспоминал потом Файко, — не лишенный романтизма предатель революции Прим, взбирался по веревочной лестнице на самый верх, и здесь его доставала пуля. «Он падал вниз головой и так повисал в воздухе, держась лишь одной ступней за веревочную петлю. Он раскачивался в воздухе вниз головой и действительно срывал бурю рукоплесканий». (Привет Гарри Пилу и западному кинематографу. — М. К.)

Конечно, «Озеро Люль» был несколько спекулятивный спектакль. Смесь революции и кафешантана с примесью детектива, он был по душе тайным и явным помыслам публики, дразнимой и манимой нэпом. Революция только придавала зрелищу остроты. Это был популярный спектакль, и держался он довольно долго.

Мейерхольд решил повторить и развить успех спектакля. Следующим его увлечением стал сатирико-фантастический роман Ильи Эренбурга «Трест Д. Е.» — «Даешь Европу». Сюжет романа — гибель Европы в результате злокозненных интриг и американского супертреста и ее возрождение посредством пролетарской революции. Не буду пересказывать этот наивный, претенциозный и безвкусный роман — не в пример другим романам Эренбурга того же времени. Не буду пересказывать и спектакль, названный агитскетчем — он был поинтересней за счет неплохого романа Бернгарда Келлермана «Туннель», частично внесенного в спектакль, но больше за счет остроумной режиссуры.

К тому времени Мейерхольд, охладевший к конструктивной установке, отказался от станка. Конструктивную установку заменил монтаж

беспредметных деталей — эти переносные и самодвижущиеся предметы свободно перемещались в пространстве сцены. На сей раз художником был выбран разносторонне даровитый Илья Шлепянов, с подачи Мастера применивший подвижные стены. Девять горизонтальных и вертикальных щитов — они именовались в афишах *les tours mobiles* (подвижные башни) — моментально меняли планировку пространства, двигаясь по сцене на колесиках. Стены расступались, наклонялись, давали место действию, двигались в разных направлениях — переносили актеров то в зал заседаний, то в мюзик-холл, то на городскую улицу, то в каюты океанского парохода... Все стены передвигались самими актерами, которых было почти девяносто.

В театр все смелее вторгались приемы кино, эстрады, цирка. С прозодеждой было покончено — ее заменила броская эффектная костюмерия. Критик Алексей Гвоздев, страстный поклонник Мейерхольда, назвал это бурное перемещение актеров — на глазах у зрителей, среди приводимых в движение стен — «дерзким вызовом кинематографу».

Социальная сатира в спектакле являла себя в контрастном противоборстве двух лагерей — западного (буржуазного) и советского. Как водится, в советском лагере бал правила однотонная, однообразная плакатная стихия — ее жирно отчеркивали броские статьи сильных, здоровых, красиво-открытых, радостных или грозных людей. Молодые актеры, обнаженные до пояса, не особо мудрствуя, выдавали этюды биомеханики и весело танцевали нехитрую акробатическую польку. Зато западная цивилизация выражала себя эксцентрично, пародийно, даже карикатурно — тут доминировала техника трюка, гротеска, насмешки, издевки.

Эраст Гарин в одном из эпизодов играл подряд в семи ролях — играл, моментально меняя костюмы и гримы, семерых изобретателей, являвшихся с сумасбродными проектами к владельцу треста, причем последним изобретателем оказывалась женщина. Ильинский играл в шести ролях, оставаясь во всех неузнанным.

Советские эпизоды публика смотрела со скукой, зато западные глотала жадно и благодарно. Разбегались глаза, тайком гасились охи и ахи при виде шикарных господ в пластронах, подтянутых морских офицеров, полураздетых (по последней парижской моде) красавиц, юных эстрадных *girls* в длинных чулках и коротеньких штанишках. Зрение и слух дразнили волшебные ритмы иноземного джаза.

Бабанова, как всегда, была в ударе. В этом спектакле она впервые встретилась на сцене со своей будущей роковой соперницей. Это было

первым, пробным выступлением Зинаиды Райх на сцене — отнюдь не в «Лесе», как считают многие критики. У Райх была эпизодическая роль — Гвоздев (похоже, чуть покривив душой) отметил в своей рецензии «искусно проведенную Зинаидой Райх сцену у Версальского фонтана». Но была еще одна сцена, и притом очень броская, вспоминать которую, видимо, постеснялась Бабанова (или уже Туровская): «Лесбийский танец», поставленный для двух упомянутых дам все тем же Голейзовским. Райх была в широких бархатных брюках, скрывающих ее нижнюю, несколько тяжеловесную половину. Бабанова-шансонетка была, как обычно, полуголой. (Жаль, что некому уже рассказать про этот танец — видимо, он был очень интересен: я нашел мимолетное упоминание о нем в мемуарной книге Гарина.)

С этим спектаклем связана злосчастная случайность, родившая у Бабановой вспышку ревности и неприязни к любимому Мастеру. Во время репетиции танца «Чонг» (с партнером Давидом Липманом и, конечно, с Голейзовским) — Мейерхольд наблюдал за ними из зала — на сцену внезапно рухнула чугунная балка. За секунду-две до падения скрип балки услышал хореограф и, схватив танцоров за руки, спрыгнул вместе с ними в зал. Балка с грохотом пробила в настиле дыру — как раз в том месте, где работали танцоры. В этот момент в зал вошла Зинаида Николаевна. Мейерхольд первым овладел собой и взволнованно воскликнул: «Зиночка, как хорошо, что тебя здесь не было!» «И это всё! — возмущенно говорила потом Бабанова Майе Туровской. — Сердце сжалось — а мы, что, собаки? Хоть бы ради Голейзовского не говорил...» Ну что тут сказать? Разве что развести руками и лишний раз напомнить себе: оборотная сторона театра, его закулисы, всегда отличается от его парадной стороны. И всегда к сожалению...

ЕГО ПОБЕДНАЯ «ПЯТИЛЕТКА»

*Вперед себя выстраивая ширмы,
он проплывает боком среди нас
в прибежища убивших по ошибке...
Кого проткнул он конусом — в анфас.*

Алексей Парщиков.

Бумажный змей

А теперь речь пойдет о самом, пожалуй, популярном спектакле в мейерхольдовском ТИМе — он держался «на плаву» дольше всех. Спектакль назывался «Лес» и делался практически одновременно с «Трестом Д. Е.». Его премьера состоялась 19 января 1924 года. Это был второй подряд Островский, поставленный в театре Мейерхольда — еще более новаторский и актуальный, чем первый. Мастер вознамерился создать социально-классовый гротеск, театр социальных масок. Для этого следовало прежде всего распорядиться типажностью — распорядиться просто, как бы незатейливо и вместе с тем хитро, остроумно, смешливо. (И это касалось не только актеров. Это касалось сценографии, костюмерии, музыкальной части. Все эти аспекты подлежали прямому, почти лобовому, осовремениванию.)

Режиссер поделил персонажей пьесы на два враждующих лагеря — фарисеев-эксплуататоров в лице деспотичной Гурмыжской, Алексиса, Бадаева, Милонова, Восьмибратова, Улиты и, так сказать, борцов против эксплуатации: Аксюши, Петра, Несчастливцева и Счастливецва. Действие открывал парад отрицательных героев во главе с Милоновым, превращенным волею режиссера в попа — «отца Евгения». Той же волей Бадаев был превращен в майора-исправника, а для эксцентрического колорита была придумана целая вереница бессловесных прихвостней Гурмыжской: урядник, гость, попадья, конюх, садовник, дворовая челядь — француз-парикмахер, турок в красной феске, девки-служанки и т. п. Прозодежда была забыта, Мейерхольд вернулся к костюму, гриму и парикам. Одну из важнейших ролей в спектакле играл цвет: Гурмыжская появлялась в ярко-желтом платье и шокирующем парике огненного цвета; священник представлял с золотыми волосами и золотой бородой, Буланов

разыгрывал роль в зеленом парике, а у купца Восьмибратова борода переливалась алым цветом. На лицах актеров был яркий контрастный грим, подчеркивающий типический характер персонажа. Только Аксюша и Петр не участвовали в этом маскараде. У них не было ни вычурных, буффонных следов грима на лице, ни смехотворных одежд, ни причудливых париков.

Спектакль, разбитый вместо пяти актов на тридцать три эпизода (позднее их число то и дело менялось), выглядел как эстрадное представление, динамичное и темпераментное. Каждый эпизод фиксировался экраном над аркой действия — на экране сменялись названия, придуманные Мастером: «Алексис — ветреный мальчик», «Объегоривает и молится. Молится и объегоривает», «Пеньки дыбом», «Аркашка-куплетист», «Аркашка и курский губернатор» и т. д.

Сценографом фактически был сам Мейерхольд. Ему помогал его разносторонний ученик, художник, актер и режиссер Василий Федоров. Конструкция получилась лаконичной, в духе пародийного конструктивизма. Справа была легкая, ступенчатая, изогнутая полумесяцем деревянная конструкция: якобы дорога. Слева — на небольшом постаменте — такая же небольшая хрупкая арка с надписью «усадебка пеньки помещицы Гурмыжской» и... турникет (!). Никакого «леса» на сцене, разумеется, не было.

Конструктивизм уже ломался, но строго соблюдалось его главное правило: оформление было не декорацией, оно целиком включалось в действие и включало его в себя. Все перестановки совершались на виду у зрителей — как в цирке.

Резко разделяя персонажей на положительных и отрицательных, Мейерхольд упрощал пьесу — такова и была цель агитспектакля. Но не просто упрощал. Он приближал пьесу к народному зрелищу, русскому балагану. Притом — что особенно важно — этот спектакль был актуально, злободневно народен. Мастеру удался редкостный синтез: изысканность фантазийного гротеска он соединил, перемешал, намертво склеил с простонародной мелодрамой и народным балаганом. Это путало критиков и лишь немногие — практически один Павел Марков — уловили в спектакле шекспировский стиль и размах.

Ильинский-Счастливец, комический Санчо Панса, имел оглушительный успех в этом спектакле, хотя гениальный Игорь Владимирович недопонял свой образ в спектакле. Ему хотелось сделать своего Аркашку человечней, несущим душевную горечь и «свою благородную частицу актерской души». После он каялся, что, увлекшись комизмом и кунштюками, упустил эту сторону образа. Между тем ни о

какой сложной характерности в этих персонажах речи быть не могло. Положительность персонажей была так же однозначна и прекрасна, как и отрицательность. Аксюша (Райх), служанка Гурмыжской (Тяпкиной) была исполнена революционного презрения к своей хозяйке. Внятно подчеркивала свою независимость — могла хоть и не грубо, но твердо отодвинуть ее (мол, не мешай работать!), говорила с ней свысока. Как бы в доказательство ее прогрессивности на ней было красное платье.

Любовные сцены Аксюши и Петра (Коваль-Самборский) стали неповторимой классикой театральной истории. Посередине сцены стоял зеленого цвета столб с подвесными «гигантскими шагами» — на них и разыгрывались эти любовные сцены. Владимир Яхонтов пришел в восторг от этой картины: «Летит Акси́нья в красном платье, за нею Петр летит, и на лету упоенно говорят друг другу любовные речи. Если нет *выхода*, остановятся, а чуть забрезжил *выход* — снова полетели... И дух у меня занимает от радости, от такого режиссерского мастерства». Прав Рудницкий: это была лирика — высокая лирика «удали и надежды... с оттенком бесшабашности, риска и вызова». Добавим еще оттенок нежной эротики, не замеченный критиками, но внятный зрителям.

Особенным успехом пользовался знаменитый «эпизод с гармошкой». Под таким названием приобрела широкую известность чудесная ночная сцена между Петром и Аксюшей. В этой сцене Петр, ведя печальный диалог с любимой девушкой, время от времени наигрывал на гармошке задумчивую, грустную мелодию старинного вальса «Две собачки». Сочетание текста с удачно найденной музыкой рождало эффект необычайной силы: мало кто в зрительном зале удерживался от слез.

Не забыть, с каким восторгом пересказывал мне этот спектакль Алексей Дмитриевич Симуков. Как живые вставали перед глазами картины: вот Аркашка с ключницей барыни Улитой (Варварой Ремизовой) как бы пародируют вышеупомянутый дуэт. Оба, оседлав разные концы бревна (доморощенные качели), взлетают то вверх, то вниз... вот ключница наверху... подол у нее задирается... она страстно взвизгивает... потом протяжно стонет... и дурным басом выдает убойный романс... Аркашка закуривает... Перед нами полная аллегория страстного, животного соития...

А вот Восьмибратов (Борис Захава), купчина, напуганный переодетым в черта Аркашкой, впадая в раж, вынимает из всех карманов купюры и пачки денег, бросает их наземь, затем бросает в ту же кучу шапку, полушубок, рубаху, штаны, сапоги, приказывает то же самое сделать и сыну... Мейерхольд, конечно, искажил Островского: у того Восьмибратов,

лукавый купец, устыженный Несчастливцевым, гордо отдает все «объегоренные» деньги — и ничего кроме. Но это Островский. Восьмибратов у Мейерхольда не старинный, не *правильный* купец, а скоробогач, спекулянт, нэпман — что легко добыто, того и потерять не жаль!

Еще эпизод: Гурмыжская, страдая от ревности, пытается удалить Аксюшу. Та откровенно смеется над ней: «Встаньте на колени!» Гурмыжская достает один платок, другой, третий... суетливо расстилает их на сцене, чтобы не испачкать платье. Аксюша, не дожидаясь, презрительно бросает ей в ноги какую-то тряпку и гордо уходит.

Интересна версия (она до сих пор в ходу), что одна из самых популярных «дворовых» песен «Кирпичики» родилась именно в связи с постановкой «Леса». В этой постановке сцена любовного свидания Петра и Аксюши сопровождалась мелодией вальса «Две собачки» композитора С. Бейлинзона. После этого мелодия стала так популярна, что известный поэт-песенник Павел Герман сочинил для нее «Песню о кирпичном заводе», часто называвшуюся «Кирпичики». «*На окраине где-то города, где всегда непролазная грязь*» — этот вариант пел Петр в спектакле.

Сближение этой песенной версии с «Лесом» показательно. Как и сама сверхпопулярность спектакля, этот лихой шлягер лишний раз доказал его своеобразную эксцентричную народность — лукавую и добродушную, в меру ядовитую, но при этом теснейше связанную с краткой, временной, почти сиюминутной исторической реальностью — живой и почти утопической вместе. Ибо никогда — ни в прошлом, ни в будущем — русский народ не был так мирно, бесстрашно и безоглядно раскован, как в недолгие годы нэпа. Трагичные последствия войны и разрухи возмещались новым, невиданно быстрым ростом, гибель старой культуры — рождением новой, лишенной прежнего изящества и лоска, но сильной и свежей.

Само собой, вышесказанное не означало идиллической гармонии. Были и протесты, и возмущение, и растерянность, но власть старалась держать себя в рамках. Не поощряла в открытую ни «левый фронт», ни РАПП, ни цензурные крайности, привечала старые кадры, гуманно решала крестьянский вопрос. Многие надеялись, что это приведет к перерождению большевистской диктатуры во что-то более цивилизованное. Но партийные ортодоксы думали иначе — терпеливо пережидая «временное отступление», как Ленин назвал нэп, они хранили фанатичную преданность революции и ждали только приказа, чтобы прижать к ногтю разгуливающую частную стихию, а с ней и чересчур вольных, чересчур самостоятельных мастеров искусства.

Следующая постановка ТИМа называлась «Учитель Бубус». Оригинал назывался мелодрамой, автором снова был Файко, действие происходило в некой западной стране, содержанием снова стала классовая разборка. Герой, скромный учитель, случайно замешавшийся в рабочую демонстрацию, оказался в доме олигарха-банкира. Поощряемый последним, он пытается стать политическим миротворцем, соглашателем, примирить враждебные классы, но... поворот сюжета, и вчерашний бунтовщик, «представитель народных масс», оказывается среди сегодняшних властителей. Еще один поворот, и вот уже Бубуса хотят ввести в правительство. Однако болтун и трус Бубус не может принести никакой пользы правящей партии. Ему опять «стало страшно», он снова «заколебался»... Происходит революция, но трусливый Бубус не нужен революции, и революция от него отворачивается. Результат — позорное трагикомическое поражение.

Пьеса была слабая, некое подобие игривой политической комедии, но Мейерхольда эта слабость устраивала. Он попытался преобразить пьесу «с головы до ног» и преобразил — создал тягучее зрелище с оттенками мелодрамы, с «комизмами» и «на музыке». И с так называемой *предыгрой* — когда действия актеров заранее объяснялись в коротких, часто биомеханических пантомимах.

Постановка началась со скандала и дальше проходила уже в сплошных скандалах — один серьезней другого. Сначала Мейерхольд огорошил автора, отдав главную женскую роль Зинаиде Райх. Файко предназначал эту роль Марии Бабановой, о чем та заведомо знала. В утешение огорченной актрисы Мастер попросил ее сыграть в спектакле небольшую эпизодическую роль. Естественно, Бабановой пришлось, страдая и плача, согласиться. (Строптивый характер ее касался всех, кроме Мейерхольда — он для нее навсегда остался непогрешимым божеством.)

Хуже окончился скандал с Игорем Ильинским. Его, игравшего главного героя, изначально раздражали неуклюжесть и дилетантство Зинаиды Николаевны, и однажды во время репетиции «Бубуса» это выплеснулось наружу. Он вдруг увидел, что освещение падает не на него, произносящего монолог, а на актрису. Он спросил Мастера: таким ли будет освещение в дальнейшем — на самом представлении? Мастер невозмутимо подтвердил это. Ильинский тут же подал заявление об уходе из театра.

Дальше все пошло еще хуже. Мейерхольд принялся драконить пьесу.

Он нервно сокращал текст, вытаскивал наружу отсебятину, состоящую из политических и социологических комментариев. Файко написал простенькую комедию, почти фарс, переходящую в конце концов в мелодраму. Но такая пьеса не подходила Мейерхольду. Ему было скучно, тягостно в ее скромных масштабах. Он попытался придать ей привычную монументальность, которая и раздавила легкую комедию. По сути, главным исполнителем этого странного и холодного представления выступал не Артист, а... пианист — незабвенный Лев Оскарович Арнштам. Он сидел у рояля и мастерски аккомпанировал медлительному действию, без перерыва играя классику (Шопена, Листа, малоизвестного Лорцига). Он же подарил мне шутку Мейерхольда — когда тому в скором времени пришлось везти спектакль на гастроли в Ростов и он увидел приготовленные афиши, то сказал: «Знаю я этот Ростов! Там «Учитель Бубус» не пройдет — там нужен по крайней мере «Профессор Бубус».

Как видим, головы Мастер не терял, но самый громкий скандал разразился после премьеры. Драматург в газете «Вечерняя Москва» заявил публичный протест против «бесцеремонного режиссерского произвола». Мейерхольду пришлось отвечать. Все ведущие актеры (в том числе и обиженная Бабанова) ответили через ту же газету, что купюры в пьесе действительно значительны, но режиссер-постановщик вправе так поступать — тем более что все эти купюры не оказали негативного влияния на спектакль. Но избежать серьезной и долгой ссоры с Файко не удалось.

*

Завершая рассказ о «Лесе», я нарочно не сделал важной оговорки — дабы перекинуть мостик к еще одной, как бы смежной теме. Ее воплощением стал знаменитый спектакль «Мандат».

Я уже говорил, что несколько лет нэпа были, в общем, счастливым временем для российского населения, краткой эпохой почти полной свободы. Передовой рабочий, крестьянин, солдат и творческий интеллигент распорядились этой свободой, как и положено в их статусе — без надрывных проявлений, без роковых поступков. Популярный шлягер «Кирпичики» стал негласным гимном этих людей — любой из них мог душевно и бодро пропеть радостные (хоть и корявые) строки: «*После Смольного, счастья вольного, развернулась рабочего грудь*». Но не так было с другой частью населения, также многочисленной и по-своему влиятельной — с городским мещанством. Ему тоже хотелось если не стать

властью, то хотя бы быть причастным к ней — к любой власти, хоть большевистской, хоть монархической. Об этом комедия Николая Эрдмана «Мандат».

Эту великолепную пьесу пересказывали многие, поэтому я лишь вкратце напомним ее сюжет. Некий Павел Гулячкин, оборкот и свинтус, ищущий партийных родичей из рабочего класса, самолично выправляет себе «мандат» — фальшивку, дающую право этому фанфарону выглядеть в глазах его окружения полноценной и даже номенклатурной личностью. Вместе с ним в коммунальной квартире живут сестра и мать, такие же амбициозные и неприкаянные. Сестра хочет замуж. Те же проблемы — поиски партийных родичей — и у другого персонажа по имени Сметанич (Сергей Мартинсон), патриота кондовой, сермяжной, старой России. Но он не прочь женить сына и на сестре Гулячкина, поскольку в виде приданого им обещаны родичи-коммунисты. Еще в героинях некая дама из «бывших», прячущая у Гулячкина в сундуке платье «бывшей императрицы» — талисман, помогающий ей с нетерпением дожидаться желанного конца советской власти.

Эти три линии пересекаются, словесно и физически взаимодействуют — поют, горюют, радуются, морочат друг друга, дразнят, заискивают, надувают, трусят, подхалимствуют и завидуют. В этом прогнившем кавардаке витают мелкие страсти и постоянный страх — а временами скулеж и лирические грезы. В минуту торжества Гулячкин кидает сестру (Зинаиду Райх), одетую в подвенечное платье, в разогретую мужскую массу: «Варька, иди, выбирай любого!» И Варька, сама не своя, полушепчет-полукричит: «Хочу, чтоб в пенсне и страстный!» (Эта сцена у Райх выходила особенно хорошо.)

Сметаничи и толпа ждут чуда из «коронованного сундука», и оно таки случается: из сундука появляется тупая кухарка Настька (Елена Тяпкина), одетая в платье великой княжны и в силу этого принимаемая за престолонаследницу. В конце пьесы из того же сундука вдруг вылезает сосед по квартире, стукач Широнкин (Василий Зайчиков), свидетель всей этой фантазмагии. Он миглом утихомиривает толпу: «Граждане! Соблюдайте спокойствие и не расходитесь, потому что вас всех повесят». Он выхватывает у Сметанича фальшивый «мандат» и с криком «Милиция!» бежит вон. Общее смятение. Павел признается в подлоге. Но Широнкин возвращается. Он растерян и подавлен — милиция отказывается арестовывать всех этих оголтелых дураков. Потрясенный Павел, обняв мать, идет с нею на авансцену: «Как же нам жить, мамаша, если нас даже арестовывать не хотят? Как же нам жить?»

Пьеса у Мейерхольда была привычно разбита на эпизоды. Динамика сцены, придуманная Мастером и Шлепяновым, довольно остроумна. Сцена неподвижна, но подвижны — и вращаются — два внутренних ее кольца, одно на другом. Два тротуара. При смене картин на них выезжают вещи, демонстрирующие стихию мещанского быта. На них же актеры: хозяева, хозяйки, прислуга, гости, родня, барыня на сундуке и т. д. Такая динамика спектакля позволяла замедлять или ускорять движение — именно то, что эффективно работало на публику в кинематографе. Блистали актеры — особенно Гарин и Мартинсон. Благодаря им эксцентриада, их главный внешний и внутренний движитель, выглядела в высшей степени стильно. Умно и изящно — нигде не сбиваясь в трюковое хохмачество.

Да, мещанство в пьесе и в спектакле было заклеено и опозорено. Но с одной оговоркой, не воспринятой, к сожалению, тогдашней публикой. Да и сегодня, пожалуй, она для многих спрятана промеж строк талантливой пьесы Эрдмана. Мне кажется, что публика не уловила в этом вихре гротеска одной немаловажной и показательной ноты (сужу по газетным, журнальным и личным отзывам). Взрывчатый гомерический смех, скрупулезно подсчитанный дирекцией театра — 350 раз! — заслонил эту ноту. Искуснейший артистизм, с которым Мейерхольд и его актеры обратили весь этот талантливый бред в захватывающее зрелище, вызывает не только к осуждению и осмеянию этих «отбросов общества» — он говорит еще о праве их на одобрение и ободрение, на живую терпимость и справедливость. Невольно любясь ими, мы так же невольно прощаем их. И уже не невольно — сознавая, что без них, без этих смехотворных мещан жизнь была бы неотесаннее, скучнее, тусклее.

Мещанство... Упаси бог наделить неприязнь к ним газетным, публицистичным гражданским пафосом или карикатурной издевкой над ними. Да, они глупы, они далеко не безобидны, но ведь они не однородны, ведь мы различаем, воспринимаем их по отдельности, разнообразно — одних такими, других сякими, — а значит, они в принципе не безнадежны. Их даровитая, экспансивная, по-своему заразительная витальность тому порукой.

Об этом говорил режиссер в своем спектакле, не расходясь — в этот раз — с замыслом драматурга. Третий акт пьесы кажется неожиданным. «Атеиста и циника», как назвал Эрдмана Мейерхольд, сменяет лирик. Лирическое начало захлестывает спектакль. Уже в отдельных сценических образах первой части проскальзывало это увлечение лиризмом (особенно заметное в исполнении Гарина). Маски оживают, плакатные образы преисполняются радостью, страданием, смехом. Явление «принцессы»

Настьки неожиданно переходит в щемящую тоску и безмятежную радость. Свадьба торжествующе сметает препоны. Толпа, окружая Гулячкина и Варьку, кричит, плачет, радуется и обнимается. Мейерхольд достигает потрясающей внутренней силы в этой сцене. Несется по сцене Гулячкин со своим смятенным и сокрушительным монологом. Сундук с Иваном Ивановичем летит в зрительный зал. Гармошка щемяще аккомпанирует монологу Гулячкина.

Тут уместно вспомнить про странный рассказ Рудницкого по поводу одного премьерного просмотра «Мандата», который невольно чуть-чуть перекликается с моим постулатом. Прочитую его, немного сократив. Однажды во время представления «Мандата» в зрительном зале послышался словно бы гоголевский «смех сквозь слезы» — какой-то хохот на высокой почти визгливой ноте, вздох и навзрыд. Зинаида Райх, которая играла Варвару Гулячкину, сразу догадалась, в чем дело, и бросилась к Мейерхольду.

«Севочка, там Сережа пришел... Успокой его, прошу тебя!»

Всеволод Эмильевич, нахмурясь, поспешил в зал, проскользнул между рядами партера, поманил к себе Есенина. Через минуту они уже прохаживались вдвоем по пустому темному фойе. Есенин был мрачен и взвинчен, но с Мейерхольдом разговаривал кротко, уважительно:

— Всеволод, пойми, грешно смеяться над ними, чем же они виноваты? Люди маленькие... А ты смеешься, и я смеюсь, и злюсь на тебя за это. Нехорошо получается, стыдно. Ты вот что послушай...

Есенин остановился у окна, в желтом луче уличного фонаря, осветившего его напудренное лицо, и начал вполголоса хрипло, надрывно:

*Где ж ты? Где ж ты, бывлая мощь?
Хочешь встать и рукою не можешь двинуться.
Юность, юность! Как майская ночь,
Отзвенела ты черемухой в степной провинции...*

Тут он прервал себя и спросил:

— Плохо ли? А ты обманул, Всеволод, не поставил!

Он имел в виду своего «Пугачева», к которому Мейерхольд, по словам Рудницкого, даже и не примеривался...

Признаться, я в недоумении. Что за странная беллетристика? Кто сочинил эту встречу в полутемном фойе театра? Кто рассказал Константину Лазаревичу эти подробности? Может, Мейерхольд сам

поведал их кому-то, но кому? Каким-то очень близким друзьям? Таких у него как будто не было. Или самой Зинаиде? Но ни она, ни друзья об этом не сказали ни слова. Откуда же у Рудницкого такие подробности? Остается предположить, что биограф просто-напросто выдумал эту сцену (возможно, частично)...

Но гадать не буду. В принципе такая встреча была возможна. Реальное отношение Мейерхольда к Есенину было сдержанным, осторожным, старательно дружелюбным, хотя друзьями-приятелями они не были и быть не могли...

В декабре того же 1925 года поэт покончил с собой.

ДРУЗЬЯ И ВРАГИ

*Я люблю ваш нескладный разvaleц,
Жадной проседи взбитую прядь.
Если даже вы в это выгались,
Ваша правда, так надо играть.*

Борис Пастернак.

Мейерхольдам

В моей обширной коллекции театральных плакатов есть два, которые я люблю особенно неравнодушно. Первый — плакат сотого представления «Мандата». Внизу не сразу заметное примечание: «Лица, фамилии которых подчеркнуты красным, играют в сотый раз». Мужчины — почти все, из женщин — одна лишь Серебряникова (ни Райх, ни Тяпкиной, ни Сухановой, ни Ремезовой). Адрес — Триумфальная площадь, 20. Второй плакат — «Премьера. Рычи, Китай». Адрес — Садовая, 20 (хотя театр тот же самый). Красным шрифтом — по алфавиту — написаны все актеры. Черным: «В ролях фигурантов занята вся труппа и студенты ГЭКТЕМАСа».

В начале января 1926 года Мейерхольд пребывал в рабочем ожидании трех событий. Первое — премьера агитпьесы Сергея Третьякова «Рычи, Китай». Второе — его собственный 50-летний юбилей, который театральное руководство и представители власти готовились отметить с помпой. Третье — давно задуманный спектакль «Ревизор».

«Рычи, Китай» ставил ученик Мейерхольда Владимир Федоров, но Мастер внес в него свою лепту, которая не осталась незамеченной. Это было обычное политобозрение в духе опусов Третьякова — одномерных, безо всякого подтекста очерков-репортажей о китайских коммунистах и их борьбе за счастье народа. Третьяков, знавший Китай не понаслышке, помог Федорову, свел его с китайскими студентами, дал несколько граммофонных пластинок с китайскими песнями, кое-чему научил артистов и артисток. Бабанова, у которой роль была небольшая, создала проникновеннейший образ — так, что его заметили и отметили практически все рецензенты. Она играла мальчика-китайца, который обслуживает английских морских офицеров. Роль трагическая: мальчик в финале пьесы кончает собой —

вешается на нее. Мастер персонально работал с Бабановой, и она, чуткая, пластичная, музыкальная (ей пришлось петь), довела эту сложную роль до совершенства. И без того затихший зал театра с ее появлением становился буквально мертвым — я слышал об этом от очевидца.

Еще одна деталь. Первый и второй планы на сцене были залиты водой (художником был Сергей Ефименко, также ученик Мейерхольда), а дальний третий план являл собой конструкцию канонерского судна, орудия которого глядели прямо в зал. Когда я рассматривал макет постановки, то сразу увидел прямое сходство с «Потемкиным» Эйзенштейна. Но это, конечно, совпадение — оба творения вышли почти одновременно.

Негласное соавторство с Федоровым кончилось неприятностью — он стал публично обвинять Мейерхольда в присвоении его работы. Афиша премьеры, где Федоров (сбоку и в уголке) обозначен как «автор постановки», отчасти подтверждала это. Последовали открытые письма в прессу — например, в журнал «Жизнь искусства». Труппа практически целиком поддержала Мейерхольда. Бабанова написала еще и отдельное письмо по «пункту № 5», то есть по своей роли. В результате Федоров ушел из театра, забрав с собой Илью Шлепянова и еще нескольких актеров — еще один из многих скандалов и расколов, сопровождавших всю театральную жизнь Мейерхольда...

Понять молодого практиканта можно. Зная болезненную амбициозность Мейерхольда, нетрудно понять и его — хотя досадно, что время и опыт не излечили его от подобных несуразностей (назовем это так). Увы, женитьба на Зинаиде Райх этому способствовала — как уже говорилось, она весьма ревниво относилась к наличию в театре актеров — и особенно актрис, — превосходивших ее талантом. В конфликтах с коллегами Мейерхольд всегда становился на ее сторону, что порой тоже приводило к уходу из театра обиженных актеров. Некоторые, правда, потом возвращались, как Игорь Ильинский, — любовное преклонение перед Мастером заставляло их терпеть не только его сложный характер, но и вздорный нрав Зинаиды Николаевны.

В апреле 1926 года было с помпой отмечено пятилетие ТИМа. Юбилейный комитет возглавила авторитетная немецкая большевичка Клара Цеткин, ее заместителем был Луначарский. Среди членов комитета и гостей были представители власти, высшие командиры, виднейшие поэты, драматурги, композиторы. Были даже представители «аков» (академических театров), искони враждебных Мейерхольду. Говорилось много восторженных слов, юбиляр с достоинством принимал их. Торжества продолжались три дня.

Но кроме меда похвал в это юбилейное пиршество влилась и изрядная ложка дегтя. Мейерхольд давно уже замыслил помириться со Станиславским — впрочем, он всегда, вопреки своим громким охулкам, глубочайше почитал своего учителя. И вот появился предлог — «Мандат». Мейерхольд знал цену этому спектаклю — знал, с каким восторженным энтузиазмом принимают его зрители. И пригласил на него Станиславского, Книппер и Качалова. Заботливо усадил их на места, потом проводил к выходу.

Случилось так, что премьера «Рычи, Китай» почти совпала с премьерой «Горячего сердца» во МХАТе. Его ставил Станиславский. Мейерхольд восторженно принял спектакль (действительно, прекрасный) и публично огласил свое мнение. Это была пощечина его прежним соратникам — тем, что остались по-собачьи преданы «Театральному Октябрю». Воинственный критик Владимир Блюм в дни юбилея окрестил позицию бывшего друга «Театральным термидором». У других соратников — Бескина, Тихоновича, Загорского — также нашлось для Мейерхольда немало беспощадных словечек.

А Мейерхольд тем временем создавал «Ревизора».

Мне нужно было бы выделить для этого спектакля отдельную главу (Гарин посвятил ему чуть ли не четверть своей небольшой книги), но чувствую, что рассказать о нем нужно именно здесь. В продолжение темы юбилея, вознесшего режиссера на вершину официальной и народной популярности. Другой его вершиной стал «Ревизор».

Есть некоторые основания думать, что Мейерхольд задумался о постановке «Ревизора» еще в 1908 году. В одном из писем «О театре» он пишет о «проникновенной» статье Мережковского «Гоголь и черт» — вполне возможно, что эта небезызвестная статья, запомнившись, подтолкнула его к трактовке своего Хлестакова — что не преминули заметить и раздуть иные критики (а за ними и Демьян Бедный). В этом тут же усмотрели криминал. Ага, Мережковский — модернист, декадент, эмигрант!

...Об этом спектакле написано много. Очень много — и критиками, и коллегами, и актерами, и просто мемуаристами. Я прочитал всё это, и теперь постараюсь своими словами суммировать те подробности, которые считаю особенно интересными и важными. И сделать свои выводы.

Прежде всего самое главное: «Ревизор» Мейерхольда — итог, и он же — начало. Он твердо зафиксировал многое из предыдущих исканий режиссера — в том числе и дореволюционных. И он же обозначил «новинки», которые он будет пробовать в дальнейшей работе. В «Ревизоре»

различимы аспекты его «условного театра» с его специфическими посылами в виде гротеска, балагана, образных стилизаций, просцениума, отсутствия занавеса и рампы, старинного западного театра, метафорических ассоциаций, биомеханики, смелых изобразительных реалий, эксцентрических контрастов, световых и музыкальных эффектов. В «новинках» же... но пока их оставим — сначала поговорим о самом спектакле.

Совершенно ясно, что Мейерхольд изначально не собирался конкретно, досконально инсценировать великую пьесу. Не для того он старательно изучал социальную, политическую и нравственную атмосферу «Ревизора». Он думал о «Ревизоре», думая в первую очередь о России — о тогдашней России. Понятно, что в этом не было ничего особенно оригинального — весь вопрос в том, что он думал и как. Это пылко прокомментировал Луначарский:

«Любовь, во всяком случае мещанская любовь, взята здесь в такой крутой переплет, прожжена такой азотной кислотой, что невольно волнение охватывает внимательного зрителя. Тут есть все — сладостная музыка, танцы, влюбленность и ревность, непостоянство мужской любви, женское кокетство — те элементы, из которых соткана постоянно возобновляющаяся ткань любовной игры. И посмотрите, каким ужасом веет от всего этого! Этот посоловелый, пьяный капитан, бречащий на пианинах, это сентиментальное пение, этот угар, эта фривольность, где скот так близко».

Итак, веет ужасом! Это верно, но боюсь, что Луначарский несколько упростил посыл «автора спектакля» (так называл себя сам Мейерхольд). Был ли это «весь Гоголь»?

Да, режиссер — как написал Рудницкий, подтверждая слова Маркова, — «переплеснулся» за края пьесы. Он стремился раздвинуть пределы спектакля, чтобы «Ревизор» разыгрывался как бы на фоне «Мертвых душ» и прозвучал сценической поэмой о России. Кроме того, он хотел стереть с «Ревизора» пыль захолустья, показать не мертвую и тухлую провинцию, а столицу империи, «ее фарфор, бронзу и парчу, ампирную мебель красного дерева и карельской березы, секретеры, бюро, клавикорды, мерцающий хрусталь». Идея была показать «не замызганных Акакиев Акакиевичей, а... «свиное» в эффектном и красивом, найти «скотинство» в изящном облике брюлловской натуры... расширить масштаб до раскрытия пакостей столичных верхов».

Все верно, добавлю лишь, что Мейерхольд проштудировал не только «Мертвые души», но и множество других произведений Гоголя — вплоть

до его черновиков и набросков, до критики и публицистики, до «Отдельных сцен и драматических отрывков». И не просто проштудировал, но и внес в диалоги. Идейный и постановочный размах спектакля он предполагал воплотить на сцене, «как говорят на языке кино, крупным планом». Я писал про это в главе «Кинематограф» — о полукружии стен с дверями, о фурках и т. п. — так что повторяюсь кратко. Сцена овальной формы была придвинута к зрительному залу. Стенка на заднем плане раскрывалась, оттуда навстречу зрителям выезжала площадка с полной обстановкой и персонажами. Общий цвет, как выразился Эйзенштейн, был бутылочно-зеленый от казенного мундира до обоев дома городничего. Такого же цвета была завеса над сценой, цвета болотной зелени — «в ключе ощущения болота николаевской России».

Выдвижные площадки дали возможность строить каждый эпизод как живописную картину. Былой конструктивизм был отторгнут без остатка.

В конце спектакля, в знаменитой «немой сцене» — вольно цитирую Татьяну Есенину — «актеры заменялись их скульптурными изображениями (куклами в человеческий рост. — М. К.)... подходили к своим изображениям... затем, покидая сцену, спускались по ступенькам в зрительный зал и, взявшись за руки, двигались цепочкой вдоль стены, заворачивали в центральный проход, затем исчезали в фойе».

Я не буду, как уже говорил, подробно пересказывать спектакль — это хорошо сделали и критики, и ученые-театроведы и очевидцы. Постараюсь обобщить самые разумные и красочные их впечатления и сказать что-то свое.

Прежде всего Хлестаков. Станный, как бы отстраненный от живой реальности, весь в черном (хотя порой щеголяет в чужих одеяниях), нездорово медлительный и столь же нездорово бойкий, робкий и наглый, трусливый и надменный — в нем есть что-то гофманианское, что-то даже дьявольское. Мелкий бес. Хамелеон. Нелюдь. Единственно живое в нем — жадность и грубое вождение. Он многообразнее гоголевского Хлестакова, но в каком-то смысле и проще. Он порождение стоячего болота — в данном случае Петербурга и всей чиновной иерархии, традиционно ненавистной обществу. (Известный персонаж Сухово-Кобылина резюмирует в сердцах: «Было на нашу землю три нашествия, набегали татары, находил француз, а теперь чиновники облегли...»)

Мейерхольд не любил монологов — особенно произносимых вслух и как бы «про себя». Справедливо считал, что они отдают вялостью и театральщиной. Знал, что они под силу только опытнейшему артисту, но у него таких не было. Поэтому он дал им в пару (ради оживляжа) других

персонажей — Осипу трактирную поломойку, Хлестакову... тут дело обстояло интереснее. У Хлестакова было аж два спутника, два карикатурных типажа: один назывался «заезжим офицером» (он был картежным партнером героя, слонялся за ним и все время молчал), другой тоже в офицерском мундире (не очень понятно, зачем он и для чего — что-то вроде бродячей пустоты).

Демонстрируя разные ипостаси Хлестакова, Гарин и Мейерхольд словно подчеркивали его повсеместность, неуловимость и победительность. И это при том, что он, хвастун и жуир, не прятал, не таил своей ничтожности. Этот парадокс, само собой, приоткрывал известную загадочность персонажа — и загадочность самой России.

Замечено, что сцена взятки в спектакле решена фронтально. Открываются двери по всему полукружию полированных стен, оттуда тянутся руки чиновников, Хлестаков механически, равнодушно обходит их, беря из рук деньги. Вдруг движение нарушается: Хлестаков зажат между двумя раскрытыми дверями. Но никакой паники. Герой даже не пытается освободиться, ведет себя как робот, как автомат — глаза пустые, равнодушные.

Мне кажется, интересна, логична и справедлива версия, что весь кавардак в городе N Хлестаков учинил сам, что за этим его намерением стоит некое глобальное, издевательское плутовство. Больше того, скажу, что в двух странных, молчаливых спутниках Хлестакова, внешне никчемных, но надежно скрытых офицерской униформой, я подозреваю намерения на их реальную, подлую — и разрушительную — миссию.

...Не удержусь, чтобы не представить читателю две полярно разные — и не очень точные, по-моему, — восторженные трактовки спектакля и его героя.

Первая принадлежит Луначарскому: «Взмахом волшебной палочки гениального режиссера Мейерхольд вдруг показывает страшную автоматичность, ужас наводящую мертвенность изображенного Гоголем все еще живущего рядом с нами мира... Разложив этот мир на покой и движение, Мейерхольд властным голосом художника-ясновидца говорит: вы мертвы и движение ваше мертвенно». (Полагаю, что Мейерхольд говорит нечто большее, нечто извечное, но об этом позже.)

И другая трактовка, предложенная Юрием Елагиным. Он не видел в спектакле никаких глобальных обличений — ни социальных, ни гражданских, ни исторических. «Когда Хлестаков менял обличия на глазах у публики... это был, в сущности, всё тот же Арлекин, меняющий маски, — старинный Арлекин из милых сердцу времен его молодости, из

«Балаганчика» и «Шарфа Коломбины». (Это занятная, но уж слишком забавная, легковесная и надуманная трактовка.)

Вторым главным персонажем стала в спектакле Анна Андреевна, жена Городничего. Мейерхольд заведомо предназначил эту роль своей жене (никаких попыток отдать ее Бабановой не было — это, вероятно, просто почудилось на момент юной актрисе). И, конечно, мимо критиков не прошло, что героине досталось восемь эпизодов из пятнадцати.

Это была одна из лучших ролей Зинаиды Николаевны. Вообще, я подозреваю, что за «Ревизора» он взялся именно потому, что узрел жену в городничихе с ее властностью, честолубием и развратом. Он выделил ей эту роль как практически сольную партию. Здесь старания Мастера дали, наконец, доподлинный эффект. Но старания жены тоже стоили много. Она была хороша в этой роли — красивая, хитрая, ревнивая, соблазнительно-блудливая и абсолютно свободная. Это была именно та дама, что «приятна во всех отношениях», как выразился Гоголь.

Сцена в будуаре Анны Андреевны была отдельным шедевром. В ней виртуозно сыграли обе актрисы: Райх и Бабанова (Марья Антоновна). Они были соперницами и в жизни, и в ролях спектакля. Отдельная тема, почему Мейерхольд не любил Бабанову — ценил, хвалил, понимал ее уникальность, но... не лежала душа. А Бабанова, меж тем, его обожала — как учителя, разумеется, да, но был, был в ее обожании, безусловно, и лирический акцент...

Однако в «Ревизоре» всё складывалось на редкость гармонично. Мать ревновала подростковую дочку (Бабанова была на три года младше Райх), бранила ее, покусывала, но дочка тоже была не ангел — язвила и давала при случае окорот мамаше. Все было в рамках правил, Мейерхольд строго оберегал комфорт Зинаиды. Бабанова рассказывала Майе Туровской: «И еще у нас была там переброска платьями. Помните, мать приказывает Марье Антоновне надеть голубое, а она не желает: «И Ляпкина-Тяпкина ходит в голубом, и дочь Земляники тоже в голубом». Я не просто спорила, но швыряла ей платье — не надену! — а она мне швыряла обратно — наденешь! — а ей снова — не надену... Это была изумительная сцена, я обожала ее играть! Потом ее сняли. Роль мою все убрали, задвигали на задворки...»

Настоящий конфликт разгорелся на премьере. Гарин, у которого сел голос, попросил Льва Арнштама чуть *притишить* музыку в сцене вранья. Дальше было вот что, как пишет Лев Оскарович в своей книге: «И я *притишил* вальс, ну, самую малость... В очередном антракте за мной был послан «вестником» помреж Паша Егоров... Мастер бушевал. «Арнштам,

вы (не «ты» уже!) сорвали лучшую сцену спектакля! — кричал он. — Вы сознательно, да-да, сознательно приглушили оркестр! Вас подговорили на это враги театра... А может быть, подкупили?!.. Да, да, подкупили!». Но добрый Лев Оскарович кое о чем умолчал в своей книге. Мейерхольд кричал ему: «Вас подкупила Бабанова!» — хотя Арнштам послушно по грозным приказам Мастера сокращал и сокращал куплеты романсов, которые пела в спектакле Мария Ивановна. Лев Оскарович не снес обиды и покинул ТИМ. А Бабанова не ушла... тогда. Ушла чуть позже.

Вспоминать все подробности этой драмы я не буду. Только вкратце. В мае 1927 года театр Мейерхольда гастролировал в Тифлисе. В местной газете «Заря Востока» вдруг появилась статья В. Сутырина со странным названием: «Д. Б. Б. Н.», что значило: «Даешь Бабановой Большую Нагрузку» (подтекст был ясен — как и текст). Через два дня, выступая там же на диспуте о проблемах советского театра, Мейерхольд не говорил ни о чем другом, как только об этой статье. Выступал он пристрастно, плохо, ругательно. В запале сказанул, что его труппе эта актриса вообще не нужна, что с Бабановой невозможно работать, что она «окунулась в мир сплетен» и т. д. Несчастной Бабановой фактически ничего не оставалось, как заявить о своем уходе.

В какой-то момент он понял, что его занесло, и он добавил, что этот уход не навсегда, что она, возможно, «вернется, как вернулся Ильинский». Но она ушла, написав трогательное письмо Всеволоду Эмильевичу и Зинаиде Николаевне — ушла и уже никогда не вернулась. Ни одного дурного слова ни тогда, ни потом о Мейерхольде не сказала: это была влюбленность навеки...

Виктор Борисович Шкловский (не премину лишний раз упомянуть на этих страницах моего старшего друга и наставника, которому спектакль решительно не понравился), назвал свою статью, как всегда, остроумно — «Пятнадцать порций городничихи». «Она мимирует на всех блюдечках. Остальные реагируют на нее жестами и нечленораздельными воплями... Переодевания, танцы, пение, слезы — все это есть у городничихи. Одним словом, это она написала «Юрия Милославского».

Я не могу разделить мнение Виктора Борисовича о том, что это был не «Ревизор» Гоголя, а «Ревизор» Райх. Это, конечно, оскорбительный перебор. Однако были и другие даровитые критики, которые авторитетно осудили новый спектакль. Мейерхольд не жалел в их адрес бранных слов, а Шкловского вообще обозвал «фашистом». За скандалом, как обычно, скрылась суть, и никто не задал главного, на мой взгляд, вопроса: зачем было так старательно, так несмешно (ибо трагедийный регистр спектакля

был намного сильнее комического) разоблачать *мертвый труп* — николаевскую эпоху? Или Мастер имел в мыслях крамольное — что эпоха все еще в силе, что труп жив? Что трагедия чиновничьего засилья в России извечна и бесконечна?

Оно так и есть. Гофманианскую загадочность Хлестакова — его вызывающий бублик в петлице — можно счесть недвусмысленным намеком на последние события. Вспомним слова Мастера о нем — «принципиальный мистификатор и авантюрист». Вспомним и то, с какой готовностью, с каким истерическим умопомешательством общественность города N — сверху донизу — обманулась этой иллюзией. Нет, не случайно появились у Сергея Радлова, известного петербургского режиссера — в крошечном абзаце! — разом и «сомнамбулическое движение», и «зачарованные вещи», и «загипнотизированные слуги». Это о нем — о мертво-живом трупе...

Спектакль построен довольно сложно. Глобальную тему Гоголя он воплощает в ряде разрозненных сцен, притом что ощущение катастрофичности пронизывает весь спектакль. Эротика, избыточно и броско воплощенная в роли Анны Андреевны, звучит недвусмысленно-издевательской насмешкой над фальшивой, развратной любовью. Эта тема, как и все прочие, поначалу скрыта под холодной роскошью столичного города — здесь под флером внешнего шика звучат и обманное великолепие «Невского проспекта», и мертвенная жуть «Шинели», и странная фантазмагория «Носа».

Но при всей мертвенности и обманности это было тревожное, беспокойное великолепие.

Да, Мейерхольда обвиняли в искажении текста Гоголя, в кощунственном к нему отношении. Конечно, его «Ревизор» не походил на те спектакли, которые мы все видели в детстве и молодости. Казалось, классический текст раздвинут, но в нем не было отсебятины — все шло от Гоголя. Можно ли хоть на одну минуту поверить, что обличение провинциальных чиновников эпохи Николая I — единственное содержание гоголевской пьесы? Как всякое гениальное произведение, она пережила стадию злободневности, она волнует людей сто лет спустя после того, как исчезли с лица земли николаевские городничие и почтмейстеры.

Как же метко почувствовал Пушкин, сказав о другом произведении того же автора: «Боже, как грустна наша Россия!» (Этот вздох адресовался «Мертвым душам».) Он не назвал время, эпоху — он увидел вопрос глобально. Недаром эта его реплика как бы предвосхитила в «Театральном разъезде» самого Гоголя: «Но отчего же грустно становится моему

сердцу?» Почему грустно? Потому что «никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе... Это честное, благородное лицо был — смех». Однако, судя по тому же «Театральному разъезду», в зале смеялись многие. Другой вопрос, какого смеха жаждал Гоголь? Ведь не щекоточного, не заурядно-добродушного?

Пушкин родил «просто-напросто» крылатую фразу. Но была ли эта самая крылатая глобальность в «Ревизоре» Мейерхольда? Был ли в его избыточной и точной предметности Смех? Несомненно — только смех в основном не смешной, а ядовитый, злой и даже мрачный. Гофманианский. Болезненный. И поэтичный, конечно, но это была грустная поэзия. Этот смех провоцировал беспокойство и страх, вызывая ассоциацию не с «Мертвыми душами», а с петербургскими повестями — и прежде всего с «Записками сумасшедшего».

Это понял Андрей Белый, вспоминая слова Гоголя, что Хлестаков — фантазмагорическое лицо, которое, как лживый обман, унеслось вместе с птицей-тройкой. «Хлестакова мы видели в незабываемом образе Чехова (Михаил Чехов играл Хлестакова в Художественном театре. — М. К.), ну а фон, из которого он вышел? Где была показана гипербола этой жути — до вздрога и до горячечной рубахи «Записок сумасшедшего»? Где бред и вопль на постановочном фоне театра Гоголя? Я их не видел и не слышал. НЕТ — видел и слышал в постановке Мейерхольда».

ПРОДОЛЖЕНИЕ «ПЯТИЛЕТКИ»

*«Для нас и в августе наступит май!» —
Так думал я, надеждою ласкаем.
Своей судьбы мы, глупые, не знаем:
Поймал минуту, рук не разнимай.*

Михаил Кузмин

Частная жизнь Мейерхольда в этот период была крайне непохожа на ту, что он вел до революции. Тогда он не был «домашним человеком», теперь многое изменилось. Его биограф Елагин колоритно и подробно описал эту новую жизнь — я, забегаю немного вперед, вкратце и вольно повторю его описание. Действительно, перемены были серьезны, и даже очень. В 1928 году режиссер получил трехкомнатную квартиру в новом «Доме артистов», построенном по проекту знаменитого Ивана Рерберга. Дом находился в Брюсовском переулке — три шага до Кремля, три шага до театра на Садовой. Кроме самого Мейерхольда там поселились Зинаида Николаевна и двое ее детей, Таня и Костя Есенины.

Квартира стала одним из самых модных московских салонов, где перебивала вся самая видная, самая изысканная элита художественного мира. Кроме знаменитых писателей, актеров, музыкантов (почти всегда с женами), популярных певцов и балерин здесь охотно проводили застольные вечера представители власти (кроме самых наивысших), командиры Красной армии с «генеральскими» ромбами в петлицах, главные чины ГПУ, иностранные корреспонденты. Столы ломились от шикарных блюд и бутылок. Иногда, в торжественных случаях, приглашали официантов из «Метрополя». Атмосфера была свободная, порой даже слегка фривольная — в стиле нэпа.

Никто, кроме Юрия Елагина, не писал так подробно и откровенно о Зинаиде Николаевне (разве что Рудницкий со слов Татьяны Сергеевны Есениной). Елагин не отрицает ее обаяния, ее привлекательности, ее живого и острого ума, но строго судит ее грехи и огрехи. Да, она всегда была окружена поклонниками. Да, нет оснований утверждать, что она была верной женой: «Скорее есть данные думать совершенно противоположное». Но допустить, что она вряд ли «осталась не запутанной в сетях лубянской агентуры» — по-моему, явная натяжка. Она была

слишком нервной, склонной к припадкам и выходкам, болтливой и богемной — таких привлекать к агентурной «работе» было опасно. Что касается «фантастической ревности» Мейерхольда, в результате чего возникали «постоянные ссоры» и «бурные сцены», которые он устраивал, «не стесняясь присутствием друзей и знакомых», — то это, по-моему, тоже чистый домысел. Ужасающие примеры, которые приводит Елагин, явно недостоверны (автор, работавший тогда в Театре Вахтангова, был не вхож в дом Мейерхольда и мог знать о происходящем там только из сплетен, ходивших в около-культурной среде). Всеволод Эмильевич был свято предан и покорен жене и нисколько того не стеснялся — напротив, всегда демонстрировал эту преданность.

Что давала ему эта странная, беззаветная любовь? Что помешало ему оставаться таким, каким он был чуть ли не три десятилетия, — упрямым, порой болезненно честным и независимым? Усталость? Азарт? Или... загадка? Любовь любит загадки — это ее стихия. Все же возьмусь предположить, что виной всему были его роковая ущербность и его божий дар. Между этими двумя «точками» была заметная и непреодолимая пустота. Он не был ни гармонично сложен, ни душевно уравновешен — работа, репетиции, которым он отдавался с бешеной страстью, успокаивали его лишь на время. Свою нервность он побеждал еще большей нервностью. Зинаида была именно той, в ком он нуждался, — капризной, смелой, поверхностно неглупой, умеренно послушной, скромно даровитой, но незаурядной. Особенно она бывала такой, когда физически нуждалась в нем, — когда болела, страдала, теряла сознание. Когда он мог открыто ее любить, жалеть, гладить, суетиться и хлопотать вокруг нее. Да, это была в известном роде патология — но именно она спасала их взаимную связь. Конечно, она его не любила в обычном смысле, но охотно терпела и была благодарна ему. А он был счастлив работой с *нею* — трудной и неподатливой — и ее благодарностью...

Следующей постановкой Мейерхольда стала комедия Грибоедова «Горе уму». Но прежде чем рассказать о ней, я попытаюсь в двух словах обрисовать ту политическую и культурную обстановку, которая в те годы сложилась вокруг ТИМа и его руководителя. Обстановка была довольно скверная и, к сожалению, имеющая тенденцию к ухудшению. Установилась она в середине двадцатых годов — точнее, в январе 1925 года, когда была созвана Всероссийская конференция пролетарских писателей, положившая начало РАППу — Российской ассоциации пролетарских писателей. Это агрессивно-воинствующая организация, взявшая на себя миссию диктовать литературе (а заодно и театру, тесно связанному с драматургией) свои

якобы пролетарские принципы — хотя ни один из лидеров РАППа, кроме Ставского, не был рабочим по происхождению. В том же 1925 году рапповцы инициировали совещание с высшими представителями ЦК партии, где были Троцкий, Бухарин, Сталин, Каменев, Луначарский, Бубнов, Крупская и другие. Все они довольно резко осаждали активистов РАППа, призывающих к жесткому партийному контролю над «чуждыми» литераторами — образно требуя приставить к каждому писателю (в качестве наблюдения за ним) красноармейца с винтовкой. Резолюция ЦК фактически не охладила вожakov РАППа — они продолжали поучать, одергивать, разоблачать.

Хотя авторитет Мейерхольда был по-прежнему на высоте, уже появились первые признаки его конфликта с ортодоксальными ревнителями партийного благочестия. Этот конфликт впоследствии углубился. Пьесы «Клоп» и «Баня», поставленные режиссером, «удостоились» самой оголтелой рапповской ругани — и пьесы, и спектакли (об этом немного позже).

Но вернемся в 1928 год. В конце ноября предыдущего года Мейерхольд поставил спектакль «Окно в деревню» по пьесе Родиона Акулинина. У автора удивительная биография: он начинал как деревенский писатель, был известен, попал в плен под Москвой в первый год войны, писал во власовской прессе, потом бежал в США, где под псевдонимом Березов сочинял умильно-ностальгическую прозу о России и умер в 92 года. И пьеса его, и спектакль были малоинтересны — серия небольших агиткартинок. Мейерхольд их «красочно» перечислил: механизация, многополье, работа школ, электрификация, деревенские комсомольцы, октябрины, ярмарка, ликвидация безграмотности, крестьянка-общественница, пережитки патриархального уклада, красноармейцы и рабфаковцы в деревне, радио в деревне, здравоохранение, деревенский театр, отрицательные стороны нашего волостного аппарата, разнообразные интересы крестьян, крестьянство и оборона СССР, постепенное преодоление собственнических инстинктов.

«В представление вмонтирован показ отрывков из кинофильм, — хвастался он. — Кино помогает наглядно показать огромную разницу между методами старого культурно-хозяйственного уклада и высокими достижениями новейшей техники».

Как и в «Земле дыбом», режиссер вовлек в действие технику: по сцене проезжают доподлинный трактор, автомобиль, работают настоящие качели, карусели... Видимо, зрелище было не без занятости — но в целом скучное, механистическое, откровенно лубочное. Мейерхольд практически

предоставил режиссуру своим ученикам. Итогом стал провал — зрителей набиралось не больше трети зала.

Дальше было «Горе уму». Начнем с конструкции основной установки. Это было не просто слабое место спектакля — это была наглядная помеха спектаклю, что видно даже по фотоснимкам. Сама по себе конструкция была никакая. Никакого настроения, никакого ассоциативного смысла в ней не было. К тому же она была не доделана и появилась с опозданием — спектакль был уже поставлен. Все мизансцены были отрепетированы — и теперь они со всеми деталями, с историко-бытовыми подробностями, с костюмами персонажей, конечно, не монтировались с этой нелепой конструкцией. Из-за этого образ роскошного, всесторонне комфортного фамусовского дома был наполовину утрачен. Переделать всё было уже накладно, решили играть так. «Среди своих, — пишет Гарин, — Мейерхольд признал это тотчас же, а впоследствии прямо говорил об этом».

Теперь о самом содержании. Верный своему обычаю править оригинальную пьесу, добавлять в нее куски других текстов, Мастер принялся за дело и выдал новый вариант комедии. Посыл был один: произведение Грибоедова устарело, его нужно осовременить. Почти все ремарки, все указания драматурга, подчиняясь режиссерскому хотению, подверглись переделкам и дополнениям — далеко не всегда уместным. Как обычно, пьеса в этом варианте разбита на эпизоды по названиям комнат в доме Фамусова: «Диванная», «Портретная», «Каминная» и т. д.

Уже первая сцена была полной отсебятиной. Известно, что Софья провела с Молчалиным ночь — он играл на флейте, она на фортепьяно. Зритель их не видел — возможно, только слышал отчасти. Но это по пьесе, и это скучно. Теперь они проводят ночь в развратном загородном кабачке (возможно, с отдельными кабинетами), как настоящие любовники. Им весело: вино, цыганки, кутеж.

Опираясь на реплику Чацкого о том, что он попал к Фамусову «проездом издалека», режиссер заставил его ввалиться в дом ранним утром в полной походной экипировке: в тулупе, валенках, меховой шапке, с баулами и сумками. Он приводит с помощью слуг себя в порядок, потом раздает подарки: Лизе, камердинеру, Фамусову и прочим. Старик Фамусов перед этим «жмет» к Лизе самым буквальным образом: бежит за ней, хватается, обнимает, она отбивается, он валит ее на диван, пробует схватить за грудь, задирает платье (каков крепостник!).

Первый диалог Чацкого и Софьи происходит... в домашнем тире. Обмен выстрелами — аллегория. Ее смысл — да-да! — перестрелка, бой

ядовитых реплик. Но это еще цветочки. А вот и главное: Чацкий нахватался на «гнилом» Западе крамольных идей, и теперь он, будущий декабрист и Любомудр, расточает перлы свободы, равенства и братства в другом апартаменте фамусовского дома. Пока Фамусов играет в бильярд с полковником Скалозубом, тесная группа молодых вольнодумцев листает запрещенные книжки, читает стихи Пушкина и Рылеева. (Кстати, точнее были бы Веневитинов с Хомяковым.) Этот демонстративно-социальный протест отдает затрепанным шаблоном. Сам Мейерхольд потом признавал, что эта сцена мертва — даже «очень мертва». Судя по всему, такой же мертвечиной несло и от других мест спектакля — особенно тех, где герой раздражается протестными монологами (недаром они так часто переходят в неслышное бормотание). Еще мертвее наверняка выглядела едва упомянутая автором музыкальность Чацкого, когда он, оставшись в одиночестве, ходит от одного фортепиано к другому (благо они чуть не в каждой комнате) и вдохновенно играет Баха, Бетховена, Моцарта, Шуберта. Музыкальность он демонстрирует так щедро, что зрители недоумевали — не попали ли они на концерт? Хотя очевидно, что в этой самой музыкальности спрятан лирический протест — так сказать, «конек» всего конфликта.

Несколько живее выглядит кульминация — сцена под названием «Сплетня». Она открывается композицией... «Тайной вечери» Леонардо да Винчи, как бы даже пародирует ее: зрители почти всегда после открытия сцены разражались аплодисментами. Гости сидят в ряд за длинным столом — все, как один, лицом к публике. (Хотя шедевр Леонардо сам отчасти себя пародирует: крайний слева апостол как бы спрашивает соседа: «А чего это мы сидим все с одной стороны?») Тем более эксцентрично появление этой композиции в доме Фамусова. Гости, услышав сплетню о Чацком, не толкуются в смятении, не рассыпаются там и сям, а, сидя за длинным — во всю сцену — столом, дружно поглощают еду и озвучивают поклеп.

Что же хотел сказать Мейерхольд, выбирая в карбонарии такого актера, как Гарин — меланхоличного, странного, одинокого? Более или менее ясно, что режиссер задался целью свести счеты с фамусовщиной, со всем окружением Фамусова — Софьей, Молчалиным, Хлестовой, Скалозубом и прочими. Мысль благая, но Гарин всей своей фактурой, своей «не от мира сего» характерностью — «немецкой романтичностью», как это называли, — и так слишком далек от мира Фамусовых. Насколько можно судить, многие его монологи звучали блекло и однообразно. Единственное, чем он мог смутить и даже напугать своих врагов, — это

сумасшествием. Фактически так он и поступает — невольно, разумеется.

Вообще, фамусовщина выглядела в этом спектакле отнюдь не пугающе. Скорее уж забавно, фарсово, почти опереточно. Порой чудилось, что она, хитрая, лишь поддельно, притворно — на публику! — изображает испуг. Даже где-то радуется возможности отвести душу. Кажется, что и герой прекрасно понимает весь смехотворный подтекст скандала. Сам мается, не зная, чего он хочет, — «смутить веселость» всех этих скалозубов и молчалиных или просто попугать.

Действительно, только извечные апологеты Мейерхольда — такие как Алексей Гвоздев — могли со скрипом похвалить этот спектакль. Как ни крути, а был-таки повод для ехидного экспромта Демьяна Бедного: «Белинским было сказано давно, *Что «Торе от ума» есть мраморная глыба*, А Мейерхольд сумел, чего другие не смогли бы. / Он мрамор превратил в г...но». Хотя интеллигенция кривилась от имени Демьяна, куплетец повторяли с удовольствием.

Но тут моя не слишком авторитетная память диктует нечто обратное. «Ведущим режиссерским мотивом спектакля, — как выпренне написал Марков, — стала борьба героя за право быть самим собой, за право свободы слова и мысли». Вольно или невольно, но Марков зрел в корень. Как же боролся герой Мейерхольда? Чем боролся? А *ничем и никак*. Сам собою и боролся (в этом и заключалось серьезнейшее значение спектакля). Да, его одиночество, безнадежность, а заодно и некая неврастеничность заданы с самого начала. Он — пассивное инородное тело. Его борьба отдает прямым донкихотством. Сводить счеты с фамусовщиной? Старо, да и мелко. Ругать в ее лице проклятое крепостничество? Банально. Срывать на них злость за измену девицы, за то, что она, увы, не юная скромная умница, а зрелая развратная самка? Вообще глупо и пошло. Делать ему, по существу, нечего. Но в этом «нечего» и есть человечность. Есть смущение и одиночество. Есть любовь к музыке, любовь к «вольным стихам», любовь к доброте. Чацкому нечем колоть и побивать своих врагов, но он ЧЕЛОВЕЧНО чужд фамусовщине — поэтому он всегда в проигрыше. И всегда остается победителем — для тех, кто мыслит и чувствует так же. Вот что имел в виду режиссер, вот ради чего он обновлял старомодный текст...

*

Почти три года Мейерхольд не ставил современных пьес. И это было

замечено зрителями. Вообще, кроме «Мандата» и «Ревизора» в ТИМе не было ходких спектаклей. Зрительский интерес к театру заметно поубавился. Мейерхольд видел и чувствовал это — потому, быть может, и увлекся пьесой Сергея Третьякова «Хочу ребенка». Эта утопическая пьеса написана на тему пола и брака, но не в том общеизвестном смысле, который муссируют классики и экзальтированные дамы. События развивались в условиях нового революционного быта. Кстати, это был достаточно болезненный вопрос — особенно в мозгах и душах передовой советской молодежи. Имеет ли право член партии на секс, на раскрепощенную эротику? Где граница между высокой любовью и похабщиной? Автор пьесы дерзнул откровенно заговорить о ревизии людских инстинктов, осуждал случайность и неразумность половых связей как помеху коммунистическому строительству. Третьяков, видимо, искренне верил, что селекционная работа должна быть проведена в самой сфере чувств, что общество нуждается в «научном контроле» над человеком не только во время воспитания, но и во время зачатия. Если срочно не принять меры, в будущее уйдет «порченное» поколение, не способное создать идеальное общество, построить всемирное счастье. Наивно? Да, но вместе с тем в этом стремлении есть нечто актуальное. Это — боязнь того, что дело, начатое революцией, будет погублено стремлением к простым человеческим удовольствиям. Недаром эта проблема так волновала художников. Можно припомнить немало интересных творений на эту тему, в том числе популярный не только в СССР фильм Абрама Роома «Третья Мещанская» (шедший в зарубежных странах под названиями «Диван и кровать» и «Любовь втроем»).

Пьеса Третьякова была, мягко говоря, несовершенно — но любопытна. Это был насмешливый драматургический очерк, разоблачавший одну из ранних большевистских завиральных идей, когда молодые энтузиасты горели желанием покончить с традиционным браком и превратить обычное рождение и воспитание детей в их искусственное выращивание. Мейерхольд буквально загорелся этой пьесой, ее долго обсуждали в Главреперткоме, но никак не осмеливались дать ей зеленый свет. Мейерхольд при помощи своего авторитета добился отмены запрета (исключительно для ТИМа), но в дело вмешался Сталин, и спектакль, доведенный практически до генеральной репетиции, был закрыт приказом ЦК. А жаль, он обещал быть интересным...

В начале мая Мейерхольд телеграфировал из Свердловска (он был на гастролях) Маяковскому: «Последний раз обращаюсь твоему благоразумию, театр погибает, нет пьес, от классиков принуждают

отказаться, репертуар снижать не хочу, прошу серьезного ответа, можем ли мы рассчитывать получить твою пьесу течение лета, телеграфь срочно». Поэт ответил: «Если договориться, обсудить тобой предварительно. думаю хорошая пьеса выйдет». Он как раз думал о сатирической комедии «Клоп».

Летом 1928 года Мейерхольд уехал за границу и надолго — до декабря. Уже оттуда он попросил разрешения остаться еще на год, мотивируя это своим нездоровьем (ясно, что таково было желание Зинаиды Николаевны). В Москве это вызвало серьезные подозрения. Правда, он тут же обратился с ходатайством, чтобы театру его разрешили долговременные заграничные гастроли. Что усилило подозрения. Они были тем более серьезны, что как раз в это время за границей остались Михаил Чехов — глава МХАТ-2, — и Алексей Грановский — руководитель еврейского театра ГОСЕТ. (И еще у всех на памяти был известный вояж в Америку Театра-студии Немировича-Данченко, когда там осталась половина труппы во главе с самим режиссером.) Атмосфера накалилась. Луначарский публично объявил, что театр Мейерхольда будет расформирован. Решением Главискусства была учреждена ликвидационная комиссия, московские театры уже начали втихую бороться за здание ТИМа. Мейерхольд всерьез испугался. Из Франции полетели панические телеграммы всем ответственным лицам: «Не допускайте разгрома театра и уничтожения меня как художника».

Луначарский отреагировал в своем духе, то есть либерально. Отдал должное таланту Мейерхольда, пожурил его (и правильно!) за никудышное руководство театром и самой труппой, из которой уходят лучшие актеры (он имел в виду не только Бабанову и Ильинского), обещал театру долговременные зарубежные гастроли, но строго потребовал от Мейерхольда срочно явиться в Москву для личного обсуждения всех проблем.

Сдержанная (чтоб не сказать деликатная) реакция наркома не понравилась радикально настроенным драматургам и журналистам. Появились статьи, осуждающие уже не только Мейерхольда, но и Луначарского. Страсти разгорелись такие, что сверху особо рьяных и непримиримых борзописцев пришлось одернуть. Все же это был еще нэп, хотя уже сдающий позиции. И Сталин только готовился еще к своему «великому перелому».

Ходатаем за Мейерхольда выступил его старый знакомый Платон Керженцев, лицо номенклатурное — чуть ли не каждый год переходящее из одной авторитетной должности в другую. В то время он был заместителем заведующего агитационно-пропагандистским отделом ЦК ВКП(б). Он

выступил в прессе, объявил о выделении ТИМу солидной суммы в 30 тысяч рублей, пообещал новое помещение, ободрил приятеля и тем самым как бы закрыл тему. Вторично он открыл ее в другое время и уже по-другому.

2 декабря Мейерхольд вернулся в Москву.

ВИДИМОСТЬ И РЕАЛЬНОСТЬ

*Я снова петь готов «вперед!»
Иным, грядущим поколениям,
Но страх в груди моей живет,
И мысль отравлена сомненьем.*

Дмитрий Минаев

Незадолго до возвращения Мейерхольда Сталин написал письмо — притом «закрытое» — «Ответ писателям-коммунистам из РАППа». Письмо это стало прелюдией к расправе над ассоциацией два года спустя, хотя само оно было мирным и даже разумным. Он защищал от заушательской критики РАППа драматурга Владимира Билль-Белоцерковского и одновременно Мейерхольда — да! — от неприязненной критики того же драматурга. Поделюсь сокровенным воспоминанием. Много раз я подростком, выводя прогуливать свою собаку, встречался с Биллем (так называли писателя в нашей семье), сидел с ним на лавочке в скверике, разговаривал почтительно (я уже посмотрел в Театре Моссовета его «Шторм»), и ни разу во время наших встреч он не произнес имени ненавистного ему Мейерхольда. Позднее я заметил (правда, с большим опозданием) несколько отчужденное отношение к Биллю в нашем лаврушинском ковчеге. Не у всех, разумеется, но у многих уважаемых мною литераторов. Признаюсь, такое отношение меня царапнуло — это не было характерным явлением в нашей корректной и в общем-то добрососедской среде...

Должен сказать, что в письме Сталина прозвучали, хоть и с оговорками, весьма благожелательные слова в адрес режиссера (сейчас в это трудно поверить). Вот такие слова: «Насчет Мейерхольда он (то есть Билль-Белоцерковский. — М. К.) более или менее неправ — не потому, что Мейерхольд коммунист (мало ли среди коммунистов людей «непутевых»), а потому что он, то есть Мейерхольд, как деятель театра, несмотря на некоторые отрицательные черты (кривляние, выверты, неожиданные и вредные скачки от живой жизни в сторону «классического прошлого»), несомненно связан с нашей советской общественностью и, конечно, не может быть причислен к разряду чужих».

Полагаю, что, сочиняя эти строки, Сталин вовсе не лгал, не лицемерил

— как, возможно, хотелось бы думать иным толкователям. Полагаю, что он писал искренне, не кривя душой, но легко забыл свои слова, когда в его изъеденном подозрительностью мозгу родилось иное мнение. Что о РАППе, что о Мейерхольде.

Между тем Театр Мейерхольда стал одной из главных мишеней критиков РАППа. Хулу на него и на самого режиссера они возводили постоянно — и Леопольд Авербах, и Владимир Ермилов, и прочие столпы ассоциации. В 1931 году РАПП выпустил «Театральный документ», где рукой блестяще эрудированного Авербаха были изложены идейные претензии к Мейерхольду и Станиславскому. В отличие от последнего, в театре которого все-таки шли пьесы именитых рапповцев Киршона и Афиногенова, Мейерхольд игнорировал эти имена. Но это не помешало обоим режиссерам дружно не реагировать на «Документ». Тогда Александр Афиногенов сам написал Мейерхольду. Письмо это было подробным, строгим и снаружи уважительным. Они, конечно, были знакомы, даже близко знакомы, но дружеских отношений у них не было.

Прежде всего Афиногенов уведомляет адресата, что никто в РАППе не собирается идти на него, коммуниста и большого режиссера, войной. Но тут же предупреждает, что «мы всегда... будем критиковать и впредь ту Вашу линию, которая уводит Вас... от генеральной линии нашего развития». На полях письма Мейерхольд вопрошает: «Какая именно Ваша генеральная линия нашего развития?» Популярный драматург, один из видных деятелей РАППа, учительским тоном одергивает режиссера — настаивает на необходимости признания «ошибок», упрекает и сводит всё к «необходимости совместной работы с нами».

Всё это писал не бессовестный карьерист, вроде Авербаха, а очень порядочный, хотя и без меры наивный человек и очень неплохой драматург. «Он стремился, по выражению Маркова, «догадаться о корнях человека, о его сокровенных пристрастиях, о тех глубоко скрытых мотивах, которые определяют его поступки». Притом что последнее слово в этих скрытых мотивах всегда было за «классовой обусловленностью». Чуть поправлю умнейшего театроведа: не всегда классовая обусловленность этих поступков была у нашего драматурга непременно победительна. Порой, отдаваясь лирике, Афиногенов переходил грань, за которой была уже бессильна «классовая обусловленность». Он прославился как автор «Страха» — крамольной пьесы, написанной в 1931 году. Она с успехом шла во МХАТе и во многих других театрах. Монологи ее героя о всеобщем страхе вызвали в умах публики немалое брожение. «Мы живем в эпоху великого страха», — звучало со сцены. Но Сталин, только-только ставший

главным вождем, стараясь привлечь на свою сторону творческую интеллигенцию, демонстрировал либеральность, терпимость и дружелюбие. Посмотрев «Страх», он выражал громкое одобрение спектаклю, Афиногенов ходил в фаворитах. Но через год вождь, никогда ничего не забывавший, лично забраковал его новую пьесу «Ложь», запретил ее к постановке, и драматург сам познал опалу и страх. (Почти зеркально выглядела предыдущая история с Булгаковым — как известно, Сталин буквально влюбился в «Дни Турбиных», а потом запретил «Бег».)

Бенедикт Сарнов очень точно написал в своем очерке, посвященном Афиногенову: «Он подавлял свой страх перед системой любовью к ней». Точно так же, как множество известнейших лиц — как Таиров, как Лесь Курбас, как Эйзенштейн и Довженко, как Шостакович. Как Мейерхольд. И я знаю — об этом легко догадаться: стоило власти сменить гнев на милость, прекратить гонение и опалу, ободрить орденом или званием, как все они тут же забывали страх и загорались любовью и благодарностью к этой самой власти.

И было не важно, что подумал Афиногенов, страстный поборник партийности, так уверенно поучавший Мейерхольда, пять лет спустя, когда читал «Литературную газету», где его упрекали в отсутствии «партийного огня, пролетарской зычности, биения индустриального пульса». Конечно, он обиделся, огорчился, внутренне возразил (я читал его дневники). Только одного не позволил себе — пренебречь, презрительно отмахнуться. Ибо глас системы давно уже затмил для советских творцов глас своей совести...

Но не будем забегать вперед. Сейчас перед нами роковое рубежное трехлетие: кончаются двадцатые годы и начинаются тридцатые. На дворе год «великого перелома», ускоренно сворачивается нэп, готовится коллективизация. Мейерхольд с трудом улаживает скандал из-за своей заграничной поездки — и читает злополучное письмо Афиногенова. Мнения рапповских авторитетов и их писания Мейерхольд презирал, хотя и не скрывал испуга. Часто повторял: «РАПП всех нас прикончит». (Ему казалось, что сильнее РАППа да Главреперткома зверей как бы и нет.) И действительно, ситуация в эти годы накалилась серьезно. Его близкий друг Маяковский совершил сенсационный поступок — вступил в РАПП, поливавший его грязью почти так же усердно, как Мейерхольда. Он мало выиграл от этого шага — больше проиграл. И РАПП, хоть чуть-чуть и поубавил нападки на него, а все равно не признал своим. Да и *стихотворные* друзья Маяковского дружно встали на дыбы. Хладнокровнее всех отреагировали Брики — невольно подозреваю их поощряющую роль: за спиной РАППа было и спокойней, и выгодней... Но

застрелился он не только из-за рапповских пакостей — об этом многое известно.

А Мейерхольд в то самое время клял РАПП и думал об очередных планах. Летом 1928 года Зинаида Райх написала секретное письмо Горькому, в котором намекнула, что единственный выход для них — эмиграция: «Дело в том, что Мейерхольд устал бороться в безвоздушном пространстве... Чтоб делать эти годы то, что делал Мейерхольд, надо было иметь запас громадной, нечеловеческой энергии. Но хорошо, если эта борьба чем-то кончается или есть хоть передышки. А их у него нет»... Я не уверен, что Мейерхольд знал об этом письме (сама З. Н. просила адресата уничтожить его, но он ослушался).

В 1932 году Сталин был настроен уже куда решительней. Впоследствии многие полагали, что расправа с РАППом была инициирована письмом Станиславского (не Сталину — правительству СССР), где великий режиссер писал, что если будет продолжаться такая политика в отношении МХАТа, то он должен будет своей рукой повесить замок на дверях театра и написать на них слово «Конец». В этом письме РАПП прямо не упоминался, но были перечислены все драматические коллизии в отношениях театра с ним. Однако вряд ли Сталин узнал о всеобщем враждебном отношении к РАППу от Станиславского. Он всё и так знал — просто дождался удобного момента и разом устранил нахалов, осмелившихся присвоить себе диктаторские полномочия. Когда в апреле постановлением ЦК ВКП(б) РАПП был распущен, многие деятели культуры не могли сразу в это поверить. А когда поверили, сочли это великим, чуть ли не божеским откровением. Я знаю, что дома у Мейерхольда это событие праздновали как... нельзя даже сказать как!

20 октября на квартире Горького на собрании писателей-коммунистов Сталин произнес речь по поводу развенчания РАППа. Это была хорошая, спокойная речь — пронизанная логикой, здравым смыслом и терпимостью. Ее выслушали сочувственно, а порой и восторженно. Ее прочитали и Мейерхольду в театре; концовка речи вызвала в нем почти истерический восторг. Вот этот фрагмент сталинского выступления: «Ни роман, ни повесть, ни рассказ, ни очерк не будут так действовать на восприятие читателя, как будет действовать на зрителя пьеса, поставленная в театре. Кроме того, при ограниченных бумажных ресурсах книга не может охватить всех желающих ее прочесть, и, наконец, после восьмичасового рабочего дня не всякий трудящийся может прочесть хорошую, но большую книгу. А ведь мы заинтересованы в том, чтобы хорошее художественное произведение, помогающее строительству социализма, помогающее

переделке человеческой психики в сторону социализма, было доступно миллионам трудящихся».

Когда Мейерхольд услышал это, он вскочил, потребовал немедленно принести шампанского и почти истерически выкрикнул: «Первую фразу (о театре. — М. К.) написать афишей и повесить сюда... наверх!»

*

По возвращении из Франции он получил в течение года сразу пять интереснейших и перспективнейших предложений. Особенно порадовали Маяковский и Эрдман. Правда, «Самоубийцу» Эрдмана Мейерхольду не удалось поставить — только довести до «генеральной репетиции». И никому не удалось, даже Станиславскому. Пьеса не понравилась ни Сталину, ни Главреперткому. Но поскольку Сталин персонально разрешил Станиславскому попробовать, пьеса была немедленно принята к постановке. После этого Павел Александрович Марков, страстный поклонник пьесы и автора, был «подвергнут Всеволодом Эмильевичем публичному избиению». Он колоритно и очень по-доброму рассказал об этом конфликте:

«Театр Мейерхольда играл в это время уже в том помещении, где теперь Театр имени Ермоловой, так как здание театра Зона, где он играл обычно, реконструировалось. Было начало сезона, и я хотел посмотреть «Список благодетелей», который не успел увидеть прежде. Позвонил Мейерхольду, к телефону он почему-то не подошел, и я разговаривал с Зинаидой Николаевной Райх. На спектакле меня посадили в ложе. Вдруг перед началом действия на авансцене появился Мейерхольд и сказал импровизированную речь о том, что его театр затравили, заставляют играть в неудобном помещении; затем он как бы случайно увидел меня в ложе и продолжал свою речь совершенно озверело: «Почему в зале оказываются такие лица? Вот в ложе сидит один из главных преступников, готовых погубить наш театр, Марков, который перехватывает наши пьесы для МХАТ». После этого он обратился к присутствовавшему в той же ложе автору «Списка благодетелей» Юрию Карловичу Олеше: «Олеша, дайте слово, что не станете давать пьес Маркову». Что было делать? Встать и уйти? Но спектакль хотелось увидеть, и поэтому я стал аплодировать всему, что ни скажет Всеволод Эмильевич. Я аплодирую, а он все больше распаляется и впадает в раж. Во время антракта в фойе я слышал, как спрашивали: «А кто этот Марков?» — такое впечатление произвела эта

речь. После спектакля я по обычаю пошел за кулисы к Зинаиде Николаевне, игравшей главную роль. Всеволод Эмильевич посмотрел на меня и произнес: «Вы не то делаете, вы бы «Кармен» ставили...». (Понять этот «совет», разумеется, трудно. — М. К.)

Всё это очень в характере Мейерхольда и было бы забавно, когда бы не было так грустно. И Станиславский (вместе с Марковым), и Мейерхольд, как говорится, делили добро без хозяина, то есть Сталина (ну и Главреперткома). В итоге пьеса не досталась никому, автор ее вскоре угодил в ссылку, а его сочинения снова стали печататься и ставиться на сцене только в конце 1980-х.

Маяковскому тоже сильно доставалось от Главреперткома и его председателя Гандурина, следствием чего была его злая эпиграмма: «Подмяв моих комедий глыбы, Главрепертком сидит, Гандурин, а вы ноктюрн сыграть могли бы на этой треснувшей бандуре?». Но Сталин промолчал о пьесах Маяковского, не захотел трогать «лучшего и талантливейшего поэта», и «Клоп» с «Баней» (своего рода диалогия) были разрешены к постановке и отданы Мейерхольду.

Это были эффектные пьесы — в самом прямом, самом лучшем смысле слова — рожденные живой и, увы, непобедимой реальностью. Герой «Клопа» отчасти похож на Гулячкина из «Мандата», но он иной. Он уродливое порождение революции и нэпа, новоявленный мещанин. Молодой человек пролетарского происхождения, мечтающий со своими хамскими манерами и вкусами об «изячной жизни» и перекрестивший себя из Присыпкина в Пьера Скрипкина. Мнение критики (в том числе и дружелюбной), что пьеса не дает материала для солидного и цельного спектакля, что это вообще не столько пьеса, сколько обозрение (тот же упрек относился к «Бане»), я не могу разделить, хотя и не считаю такую оговорку принципиальной. По-моему, это полноценные пьесы с яркими комедийными персонажами, с остро-конфликтными ситуациями, с неизбежными финалами. Плакатный акцент несколько не снижает острого посыла, адресованного не только двадцатым годам. Когда Присыпкин (Ильинский), размороженный через полвека, страстно кричит в зал: «Граждане! Братцы! Свои! Родные! Когда ж вас всех разморозили? Чего ж я один в клетке? За что ж я страдаю?» — этот крик рождал уже не хохот, а чуть ли не «мировую скорбь».

Да, Маяковский не столько разворачивает образы, сколько их демонстрирует, но это ведь естественная «слабость» остросатирической, гротескной комедии. Мейерхольд честно признался, что обе пьесы настолько мастерски-сценичны («до мельчайшего»), что он не смог

позволить себе никакой отсебятины. Правда, в первой части спектакля он увлекся — выразительно увлекся — и своей визуальной выдумкой несколько подавил словесное мастерство Маяковского, но затем, после бравурной интермедии Шостаковича (за ней следовала вторая часть), он укротил свое режиссерское воображение — что не помешало ему с шиком продемонстрировать фурорные, эксцентричные сцены: фарсовые, бурлескные, мюзик-холльные. Игорь Ильинский блестяще симитировал от имени Клопа жестокий романс (с нарочно перевранным началом: «На Луначарской улице я помню старый дом...») и вольготную уличную серенаду («Покусай меня, потом я тебя, потом вместе мы по-кусаемся»).

Первую часть (в основном костюмную) оформляли Кукрыниксы, вторую — Александр Родченко. (Признаюсь, мне очень не нравятся Кукрыниксы — и вообще, и в частности: даже дружеские шаржи их физически неприятны, грубо-карикатурны.) Очевидно, что у Родченко задача была сравнительно скромная, и он привычно не подкачал. «Баню» оформляли другие художники, Сергей Вахтангов и Александр Дейнека, и задачи у них были посложнее. Главный эффект пьесы — машина времени, противостоящая советской бюрократической машине. Создать такую машину в буквальном и переносном смысле было непросто, и оформители ее так не создали — не хватило ни времени, ни фантазии, ни средств. Конструкция вообще была довольно шаткая и невзрачная. (Хотя Маяковский предполагал «невидимую машину», что было бы, конечно, и более простым, и более интересным.)

Персонажи пьесы, говорил сам автор, не характеры и не типы. «Баня» — вещь публицистическая, поэтому в ней действуют не так называемые «живые люди», а «оживленные тенденции». А следовательно, «похожесть» оказывается моментом вторичным, она — результат «оживления тенденции». Маяковскому, конечно, виднее, однако трудно согласиться, что знакомые нам персонажи — «не характеры и не типы». Но мы не будем сейчас обсуждать пьесу, что, конечно, было бы увлекательным занятием — неплохо было бы подробно сопоставить ее с «Ревизором» Гоголя (особенно с финалом), а еще со схожей-несхожей комедией Евреинова «Самое главное». Однако не будем отвлекаться — книга, как и жизнь героя, быстро движется к финалу, хотя сам он об этом еще не подозревает...

«Баню» большая часть критиков сочла полной неудачей. Тема, проблематика, исполнение — все казалось неактуальным, упрощенным, мелким, одномерным, не отвечающим насущному историческому моменту. Публика также не проявила энтузиазма. Время явно заботило советских людей другими вопросами — вопросами, подчас трескучими, лживыми и

попросту непонятными для нас, но с временем — с его мифотворческими причудами — не поспоришь. А Маяковский именно к этому и стремился.

«Клоп» также имел скверную прессу. Но это было очень демократичное, очень уличное искусство — с явственным балаганным оттенком, — отчего публика и ломилась на спектакль. А «Баня» подняла планку — подвергла охаиванию номенклатурную столичную публику, псевдознать с ее интеллигентской болтовней, с ее капризными вкусами и страстишками. Это было уже не так узнаваемо, не так по-свойски забавно. Рапповская критика в лице Ермилова вообще договорилась до обвинения Маяковского в «увеличивании победоносщины». Недовольны остались и высокие начальники — в величественном «главначпупсе» Победоносикове (его играл Максим Штраух) некие сверхответственные товарищи углядели самого Сталина, в речистом Бельведонском — Луначарского. После состоявшейся в марте 1930 года премьеры спектакль продержался на сцене недолго.

Маяковский пребывал в это время в разбродном состоянии. Он метался между родиной и границей, планировал разные варианты женитьбы, не гнушался попутными романами и мимоходными связями. Много писал, но чаще всего оставался недоволен написанным. Георгий Шенгели нарисовал его меткий портрет: «Талантливый в 14-м году, еще интересный в 16-м, — теперь, в 27-м, он уже безнадежно повторяет самого себя, уже бессилён дать что-либо новое и способен лишь реагировать на внешние раздражения вроде выпуска выигрышного займа, эпидемии растрат, моссельпромовских заказов на рекламные стишки». Косвенно Маяковский подтвердил этот тезис. Встретив на юге Франции старого знакомого, художника Юрия Анненкова, в доверительном разговоре он спросил, когда тот вернется в Москву. Анненков вспоминает: «Я ответил, что об этом больше не думаю, так как хочу остаться художником. Маяковский хлопнул меня по плечу и, помрачнев, произнес охрипшим голосом: «А я возвращаюсь... так как я уже перестал быть поэтом». Затем произошла поистине драматическая сцена: Маяковский разрыдался и прошептал едва слышно: «Теперь я... чиновник...».

Как-то, как раз в это время, он разговорился с Иосифом Юзовским о своей поэме «Хорошо». Юзовский стал упрекать его за лживую разудалость: «Где вы всё это узрели?» Маяковский напрягся и после паузы сказал: «Слушайте, Юзовский, через десять лет будет везде и всюду именно так, как я описал. А если не будет, значит всё, за что мы боремся, есть дерьмо!»...

С горечью констатирую, что, в отличие от Маяковского, никакие

откровения дома и за границей не могли поколебать самомнение Мейерхольда (а они исходили не только от Михаила Чехова) — он навсегда остался и в душе, и публично преданным солдатом большевистской революции.

...Одновременно с «Клопом» ТИМ репетировал другой спектакль — эпическую драму Ильи Сельвинского «Командарм-2». Пьеса была несовершенная. Сам автор назвал ее трагедией — это было весьма спорным определением, хотя Мейерхольд сделал со своей стороны всё, чтобы подтвердить этот жанр.

Само содержание этой «трагедии» было изначально весьма запутанным. Действие происходит в начале Гражданской войны. Тема близкая, памятная для Мейерхольда — она воскрешала память о его первых революционных спектаклях, о «Театральном Октябре». У пьесы был военный сюжет: взятие красными города Белоярска. Своих главных героев, красных командиров Чуба и Оконного, автор сталкивает на конфликтном противоборстве их стратегических планов. Конфликт упрощается автором: одного из главных героев, Оконного, Сельвинский делает самозванным командармом (отсюда и название пьесы — «Командарм-2»). Между тем реальность подобного самозванства отдает натяжкой и так же туманна, как и стратегические планы обоих командиров. Поэт Сельвинский, не заботясь о реальной подоплеке конфликта, написал лирико-героическую поэму, где Гражданская война предстает как некая фантастическая эпоха. В известной мере она и была таковой. Это был период стихийного, легендарного формирования Красной армии, когда командирами становились авантюристы, случайные выскочки из среды полуинтеллигентов, тщеславных мечтателей, подобных Сорокину, Шорину, Миронову, Сиверсу, Котовскому и так далее. Чуб и Оконный в равной мере претендуют на роль вождя революции. Однако Чуб — потомственный крестьянин, бывший каторжанин, здравый и трезвый. Оконный же — фразер, провинциальный интеллигент, штабист, честолюбец, жаждущий славы и подвига. Хотя и тот и другой схожи в своей цели, в своем понимании революционного «вождизма», в своем диктаторском руководстве рабоче-крестьянской массой.

Мейерхольд был режиссерски — более того, идеологически — прав, отсекая многие авторские неясности, отступления, ища твердой опоры и динамичности в едином действии. Отсекать приходилось многое. Сценическая редакция расчленила драму на отдельные картины, ища для каждого эпизода наиболее характерное выражение. Мейерхольд, как заметил один из критиков, как бы монтировал спектакль, подобно тому, как

монтируют хорошую кинокартину.

Чуб и Оконный — вроде бы не враги в прямом смысле. Они оба красные. Но стратегически они противостоят друг другу. Чуб, когда-то выдвинутый массами в командармы, знает путь к победе — пусть этот путь не отвечает сегодняшним мечтам и желаниям массы. Его воля не знает предела, и эта воля в конце концов победительна. «Попутчик» революции, провинциальный интеллигент и фантазер Оконный видит в революции выход своим личным амбициям. Типичный демагог и честолюбец, начитавшийся возвышенных книжек, он решает пробиться в вожди. Заменив отбывшего на время Чуба, он самозванно берет на себя задачи командарма. Его авантюра терпит крушение. Отрицая линию Чуба и совпадая в этом с боевым пылом красноармейцев, он развязывает стихийное напряжение масс и ведет их в наступление. Он захватывает город. Однако вернувшийся Чуб здраво расценивает эту победу как фальшивую и вредную и, учитывая перспективу, требует оставить завоеванный город, а самозванца, прежнего боевого товарища, — казнить.

Мейерхольд говорил, выступая в художественно-политическом совете ГосТИМа: «Нам интересно показать тип Оконного, чтоб имя Оконного сделалось нарицательным. Оконный — это нарицательное имя для такового рода колеблющихся людей, вечно подводящих философский базис, у каких теория в полном разладе с действием. Оконный в течение пьесы так себя дискредитировал, что единственное ублажение — это его расстрелять. Некие думают, что расстрел демонстрировать на сцене не эстетично. Здесь нам нужно обучаться у японского театра Кабуки. Японский театр не считает зрителя слащавым человеком, который может вздрогнуть от выстрела на сцене».

Нужно, однако, заметить, что, снижая, разоблачая и, наконец, уничтожая Оконного, Мейерхольд упростил главный конфликт спектакля — конфликт двух командармов — и лишил его остроты и силы. К тому же актерские возможности Коршунова-Оконного были далеки от возможностей (и прежде всего от темперамента) Боголюбова-Чуба: игра по сути велась в одни ворота...

Конструкция в спектакле «Командарм-2» была одной из лучших в истории ТИМа. Полукругом, упираясь одним концом в зал, а другим теряясь в высоте, поднимается в глубине лестница; две плоские колонны пересекают ее в центре; между ними выдаются две площадки, где играется то или иное действие; неширокий просцениум образует основную игровую площадку; серо-свинцовый тон конструкции придает действию строгость и четкость; лестница существенно диктует ритм игры. Конферансье типа

балаганного Петрушки сопровождает действие — так же как многоголосый хор. Таков жанр — не очень простой и несколько неуклюжий. Возможно, спектакль целиком не сложился, однако несколько сцен выказывают образцовую режиссерскую руку. Прежде всего это сцена под названием «Митинг в степи». Грандиозная массовка: густая и тесная толпа красноармейцев, импровизированная трибуна, на которую поднимаются ораторы, ежеминутная угроза расправы, в конце концов толпу укрощает Чуб... Очевидцы вспоминают еще один момент: интермедию, где все бойцы в едином порыве выражают готовность погибнуть за дело революции. Режиссер выстроил полукругом всю труппу, включая женщин, вручил хору серебряные трубы, и хор загремел трагично и горделиво.

Особенно эффектной получилась финальная сцена. Сельвинский завершает пьесу повторением первоначальной ситуации: на местах казненных Оконного и Веры новый бухгалтер (с образной фамилией Подоконный) и новая машинистка. Они заняты прежней работой — повторение ситуации обещает новый взрыв. Точку ставит чтение «Рапорта о гибели красных борцов». Список читается по алфавиту: «Агишев, Алексеев, Акопов, Анпилогов, Аршавин... Андреев, Андреев, Андреев...» и в зале медленно загорается свет.

Маяковский, прочитав пьесу, возмутился: «Что это за телефонная книжка у Сельвинского?» Великий Поэт не понял, не оценил великолепную находку. Можно было бы, конечно, просто назвать цифру и... что? Никакого эффекта! Именно в перечислении — дежурном, невозмутимом, без надрывной интонации — заключена вся истая трагедийность сюжета...

Не могу удержаться, чтобы не привести уничтожающий отзыв о спектакле Лидии Гинзбург, которую я уже упоминал и которая, несмотря на приверженность к МХАТу, всегда высоко ценила творчество Мейерхольда. Она писала из Одессы 4 сентября 1929 года: «Здесь гастролирует Мейерхольд, я была на «Командарме-2»... Мейерхольд сделал второсортный любительский спектакль с аттракционами (напр., киномультипликация), оперной сутолокой, конструктивными трюками восьмилетней давности и актерской бездарностью, от которой невозможно устоять на ногах».

Другим, не менее спорным спектаклем театра стал «Последний решительный» по одноименной пьесе Всеволода Вишневского. Автор, бывший политработник на флоте, принес в театр живые страсти революционных советских моряков. Его чтение, как вспоминает Гарин, произвело огромное впечатление, а он сам — впечатление гениального самородка. В первый раз он читал черновик пьесы. Потом тезки

Мейерхольд и Вишневский добавили в пьесу диалоги из рассказов автора. Вообще-то пьеса была крайне неровная, растрепанная, с перепадами и пустотами. Спектакль сделал ее чуть более цельной. Начиналась она зубоскальными танцами — нарочито (и заразительно) хулиганистыми отсылками в адрес классического балета, оперы, джаза, чарльстонистых «многоножек». Здесь же сверкнул в пародийном танце Сергей Мартинсон в роли американского матроса — в необъятных брюках, в белой панамке, с трубкой в зубах. Все эти издевки были смотрибельны и по-своему увлекательны, хотя имели целью высмеять нэповскую моду и всякую анархическую романтику. (Так часто бывает с пародиями — они становятся самоценными, более популярными и долговечными, чем то, что пародируется.)

Практически все острые интермедии здесь и далее являли собой продолжительный и разнообразный гротеск, который Ведущий оценивал со сцены в своих кратких комментариях. После пародийных сцен *настоящие* моряки, как бы опровергая балетно-оперную фальшь, дешевую морскую романтику, дружно, хватко и вдобавок акробатично помогают грузить пароход. Дальше следуют похождения двух разгульных матросиков (Ильинский и Гарин) на приморском бульваре. Чередуются сцены разгула с девицами (Райх и Серебренникова), пьянка, пляска, подзаборная драка. А под конец боевая тревога. И коронная сцена: на страну нападает враг. Режиссер сделал зрительный зал как бы полем между заставой наших моряков-пограничников (они на сцене) и захватчиками, начавшими войну (они где-то за зрительным залом). В разгар боя пулемет пограничников стреляет поверх голов партера — как бы по врагам. Эта сцена ошеломляла зрителей.

Только в самом финале показана устрашающая реальность войны, где застава в числе двадцати семи матросов героически принимает на себя первый удар врага. Матросы гибнут один за другим — последним погибает главный герой, старшина с картинной фамилией Бушуев. Смертельно раненный, он, шатаясь, выводит на простой классной доске: 162 000 000—27 = 161 999 973... Ведущий в этот момент громко бросает возмущенный вопрос: «Кто там плачет?!» Этот эффектный вопрос адресовался залу, на который моментально откликнулись рыдания плачущих зрительниц. Эти рыдания были вполне натуральны, хотя режиссер не стеснялся делать «подсадку», то есть сажал в зале актрису, которая в должный момент громко всхлипывала, тем самым заражая публику. Многим критикам этот прием казался, мягко говоря, неблагоприятным, но Мейерхольд самоуверенно полагал, что цель оправдывает средства. А цель была, само собой,

благодарная и благородная... Кстати, Бушуев (Николай Боголюбов) был единственным носителем положительного и более-менее зрелищного характера: одноцветного, простого и героического — точнее, героически жертвенного.

После спектакля режиссер продолжал какое-то время дружить с Вишневским, даже намеревался ставить его очередную пьесу, но пьеса оказалась малоудачной и непоправимо фальшивой, и драматург сплавил ее в Театр Революции. В результате Мейерхольд заметно охладел к Вишневскому, и тот ему этого не простил. И месть его, помимо публичных разносов в писательском кругу, выразилась довольно злокозненно: свою новую пьесу он отдал Таирову, которого Мейерхольд считал едва ли не главным своим врагом. Пьеса называлась «Оптимистическая трагедия», и этот таировский спектакль стал сенсацией своего времени. Настолько очевидной, что Зинаида Райх, особа прямая и объективная, в присутствии мужа горячо поздравила режиссера. Всеволод Эмильевич послушно поддакнул, а на первомайской демонстрации сам подошел к «врагу» и лично поздравил его с успехом.

...На очереди был «Список благодеяний» Юрия Олеши. Но прежде чем рассказать об этом спектакле, я позволю себе не очень длинное отступление. Прошу читателя простить меня, если буду в чем-то и где-то повторяться.

СУМБУР С МУЗЫКОЙ

*Блажен! Кто может веселиться
Беспеременно в жизни сей;
Но редкому пловцу случится
Безбедно плавать средь морей...*

Гаврило Державин

Начиная с первых дней революционного переворота житейский и творческий потенциал Мейерхольда испытал сильнейшую встряску. Революция реально окрылила его, раскрепостила, преисполнила неудержимой отваги. И, как нередко случается с интеллигентными, архиталантливыми и архисамолюбивыми людьми, ему, умеющему и знающему многое, стало подчас казаться, что он умеет и знает всё. К тому же окрылился и характер — трудный, капризный: доброта в нем часто сочеталась с истерической нетерпимостью, широта духовных притязаний с фанатизмом, своеволием и болезненной подозрительностью, терпимость и дружелюбие с ревностью. Малейшие сомнения и колебания, исходящие от близкого окружения, он подчас грубо обрывал, упрекая соратников в неверии в него, а то и в предательстве. Подобно Маяковскому, он был одержим своего рода иконоборчеством. В эти дни и годы он почитал себя носителем самой передовой, самой актуальной театральной культуры, провозвестником театра будущего и, не считаясь ни с чем, старался утвердить свою прерогативу. (Невольно вспоминается фильм Феллини «Репетиция оркестра». Для меня нет более выразительной ассоциации, чем дирижер в этом фильме и Мейерхольд.)

Все репертуарные дерзания режиссера пытались темпераментно — иногда надрывно — воочию и громогласно предъявить свою революционность. Будь то классика, будь то смелое поэтическое слово, будь то наивная сиюминутная агитка, будь то даровитая проба пера — везде ощущался мейерхольдовский темперамент, его властная бескомпромиссная рука. Для этого он придумал «Театральный Октябрь». Для этого он переписывал тексты, которые выбирал для постановки, для этого искажал авторские оригиналы, для этого воевал с Главреперткомом. В либеральные годы нэпа он всегда мог рассчитывать на покровительство высокого начальства. Его спасали своим авторитетом Троцкий,

Луначарский, Бубнов, Бухарин, Рыков, Енукидзе, Ягода... Но вот пришли другие годы и другие люди. Годы пятилеток и «великого перелома», годы других предпочтений, других претензий, других авторитетов...

Но все же эпоха несколько притушила его беспременную революционность. И он сам это признал. В 1930 году он издал небольшую книжку, которую назвал «Реконструкция театра». Это было откровенное (хотя и не вполне категоричное) отступление от «Театрального Октября»: «Театр, опирающийся на риторику резонеров, театр сугубо агитационный, но антихудожественный, уже вскрыт как вредное явление... Показ событий из гражданской войны не вызывает в нас бодрости. И мы не удивились бы, если б зрительный зал по окончании спектакля хором сказал: «Как хорошо, что прошло это тяжелое время... Довольно! Давайте хоть на время отойдем от этой идеологии, дайте хоть немного музыки, света, что хотите, только ободрите же нас, черт возьми, искусством вашим!».

Конечно, эти категоричные призывы не привели к тотальному обновлению сценического искусства. Многие из перечисленных им реконструкций были попросту голословны. Да и вообще зазор между его статьями (а тем более выступлениями) и сценической практикой бывал нередко очень велик — не в пользу статей (и выступлений). Однако для самого Мейерхольда эти тексты и выступления часто оказывались достаточно действенными.

Он часто срывался на публичных диспутах и собраниях, где задорно полемизировал с коллегами, где ему приходилось отвечать на острые вопросы. Эти полемике редко имели прямое отношения к политике — в основном к театрально-эстетической доктрине, но политическая подоплека их была очевидна — если не самому режиссеру, то другим, более знающим людям. Один из таких горячих срывов особенно резко пометил эту самую агрессивную революционность — тем более страстную, что произошел он в самой что ни на есть дружелюбной среде.

У Мейерхольда всегда были особенно теплые, дружеские отношения с Евгением Вахтанговым и его театром. После смерти Вахтангова он считал его театр как бы подопечным себе. В один из вечеров осенью 1930 года театр пригласил Мейерхольда на премьеру постановки пьесы Шиллера «Коварство и любовь», поставленную Николаем Акимовым. Мейерхольд пришел вместе со своим другом и биографом Николаем Волковым. Этот спектакль, изящный, трогательный, романтический, поставленный в стиле гравюр XVIII века и знаменитых мейсенских фигурок, которым вахтанговцы по праву гордились, возмутил режиссера революционного театра. (Я сейчас почти цитирую единственного из известных биографов

Мейерхольда, который решился на описание этого скандала, — Юрия Елагина. — М. К.) Не стесняясь зрителей, он буквально с первых же сцен стал возмущенно и громко комментировать спектакль, злобно выражая негодование. На него начали шикать зрители. Он почти орал на весь зал. «Какая гадость! Пошляки, слюнтяи! Какое мещанство! Патока!» В антракте вахтанговцы подошли к нему и попросили пройти с ними за кулисы и поделиться своим мнением с актерами и режиссером. Мейерхольд поднялся, прошел за кулисы, где обрушил на артистов и режиссера град ругательств. Они слушали молча, пока одна из ведущих (и лучших) актрис театра Елизавета Алексеева не выдержала. «Что же вы стоите и молчите? — обратилась она к своим товарищам. — Тут оскорбляют вашего режиссера, хамят нашим актерам, а мы стоим и молчим? Да как вы смеее, — обрушилась она на скандалиста, — так себя вести? Да еще в нашем театре? Убирайтесь вон и не приходите к нам никогда!» Смертельно обиженный Мейерхольд, ни слова не говоря, удалился. И все отношения с театром были разорваны.

Разумеется, я не возьмусь сказать, что этот инцидент был судьбоносным намеком Мейерхольду опомниться и задуматься над подступающей страшной эпохой, над ждущей его судьбой. Конечно, нет. Но задним числом, по-моему, не грех пожалеть, что закосневший характер режиссера со всеми его нестерпимыми крайностями не внял ни этому, ни многим другим подобным намекам, пока не раздался свыше глас диктатора, пока «сумбур вместо музыки» не был поносно сопряжен с «мейерхольдовщиной», пока его ТИМ не был назван «чужим театром», пока не родилось «вдохновенное» и «дружеское» письмо Москвина, пока не произошло режиссерское судилище, пока... и так далее. Легко судить задним числом.

Тем легче, что ближайшие годы были годами его несомненных успехов. Успехов разных и по-разному убедительных. В начале тридцатых Мейерхольд приступил к созданию проекта нового здания театра. Проект делал он сам совместно с молодыми архитекторами Михаилом Бархиным и Сергеем Евгеньевичем Вахтанговым (свою «Смерть Тарелкина» Мастер посвятил ему, юному сыну Вахтангова). Через несколько лет театр на углу Садовой и улицы Горького вчерне был почти готов, и дальнейшие переделки уже не изменили бы ни зрительный зал, ни фойе, ни красивые широкие лестницы. Зрительный зал имел форму, напоминавшую амфитеатр древнегреческого театра. Сцены как таковой не было. Внизу вместо нее была устроена яйцевидная арена. Острая часть этой арены подходила к первому ряду амфитеатра, а тупая замыкалась стеной с

несколькими дверями, предназначенными для выхода актеров на публику. За дверями был полукруглый коридор, через который актеры должны были попадать в свои гримировальные комнаты. Мейерхольд по-детски радовался своему детищу. Часто ходил с женой на стройку, мечтал открыть сезон в новом театре постановкой лучшей из пьес, которую давно носил в душе и мечтал поставить — этой мечтой был «Гамлет»...

А пока, в 1931 году, он поставил пьесу, в которой также одним из главных героев был Гамлет — причем в исполнении Зинаиды Райх. Я говорю о пьесе Юрия Олеши «Список благодеев». Этой постановке предшествовало трагическое и знаковое событие — судебный процесс над Промпартией. Пресса топорно живописала суд над Рамзиным, Ларичевым, Черновским и другими «членами подпольной контрреволюционной вредительски-шпионской организации верхушечной части буржуазной технич. интеллигенции, действовавшей с 1926 по 1930 по заданию фр. разведки». На трибуну общественного обвинения один за другим выходили писатели: Виктор Шкловский (самое горестное пятно на его биографии), следом за ним Абрам Эфрос, Ефим Зозуля, Николай Адуев, Илья Сельвинский, Борис Ромашов. За этим последовала кровавая «Резолюция писателей», положившая начало повальному грехопадению советской интеллигенции. И как раз в это время Юрий Карлович Олеша, едва ли не честнейший и наивнейший из даровитых писателей своей страны, сделал неуклюже-талантливую попытку разобраться в главном комплексе советской интеллигенции.

Я совсем не уверен, что именно этот судебный процесс способствовал созданию «Списка благодеев» (в чем не сомневались иные поклонники писателя). Однако совпадение двух этих событий было — или стало — очень показательным. Само же знакомство с Мейерхольдом писатель посчитал судьбоносным: «Я видел, как он показывал смерть матроса в драме Вишневского «Последний решительный». Эта сцена похожа на танец. Мейерхольд танцевал странный, требующий особой легкости и гибкости, близкий к акробатике танец. Он повторил его несколько раз. Как ни в чем не бывало он спустился в зал, чтобы посмотреть, как будет исполнять ту же сцену актер. Он ходил по залу, то приближаясь к рампе, то удаляясь вглубь, кричал «хорошо!» и вновь вбегал на сцену и вновь показывал. Мейерхольд любит молодежь. Еще тогда, когда он стал в ряды революционеров, определился навсегда его союз с молодежью. Он на «ты» с молодыми. Его восхищают летчики, краснофлотцы».

В этих словах весь Юрий Карлович — талантливый и наивный, трогательный в своем умении удивляться и восхищаться «чужим»

эстетическим совершенством. Так же как в этих: «Через некоторое время Мейерхольд поставил мою пьесу. Я горжусь тем, что мои мысли нашли отклик в этом гениальном артисте. Когда он начал работать над пьесой, я понял главное: он — поэт. Во время репетиций он вдруг сказал мне шепотом на ухо: «Это — Золушка». То есть он увидел в моем замысле то, что ускользало от меня самого, увидел то, что я хотел вложить в замысел, но не смог. Я считаю, что пьеса («Список благодеяний») не удалась мне. Я создал очень трудные условия для главного актера. Зинаида Райх вышла из них с честью, но мне кажется, что если бы я раньше понял, что схема, по которой я строил пьесу, есть неосознанная мною схема Золушки, то, может быть, пьеса получилась бы лучше».

Вряд ли пьеса получилась бы лучше, ибо это была бы просто другая пьеса. С пьесой, кстати, была заметная накладка — она существовала в двух вариантах. Первый вариант (точнее, две сцены из него) были напечатаны в журнале «30 дней» за восемь месяцев до публикации второго варианта в журнале «Красная новь». Разница в размышлениях героини и в ее поступках была весьма заметна. Хотя преступление героини, актрисы Елены Гончаровой, в обоих вариантах было одинаково, первый был серьезнее. Преступление состояло в мучительной раздвоенности героини, в ее вопросительном сомнении, где же все-таки лучше быть человеку искусства: в Советской России или на Западе? Она подозревает, что именно на Западе — истинная *свободность* искусства. Об этом говорят западные фильмы, вся западная культура. И уж во всяком случае, именно там она надеется играть свою коронную роль — своего Гамлета. Роль, которая не нужна, не интересна публике Советской страны. В ее руках тетрадь, разделенная на два списка: список благодеяний советской власти и список ее преступлений.

Надо сказать, что пьеса — ее драматичные сцены, ее конфликтные ситуации, ее персонажи (особенно негативные, с гротесковым оттенком) — дали режиссеру немало возможностей для создания живой постановки, и он эти возможности в общем и целом не упустил. Иные диалоги, которые ведет героиня с друзьями или с врагами, исполнены неувядаемой заразительности. Другое дело, что в итоге всё сводится к плоскому советско-патриотическому пафосу. Иллюзия героини быстро рассеивается: прогневший Запад не хочет никакой высокой культуры (только пошлого развлечения), героиня тянется к восставшим пролетариям и гибнет на баррикаде, заслонив собой коммунистического вождя. Умирая, она произносит соответствующий монолог. Таким образом, «Список благодеяний» одерживает победу.

Преимущество второго варианта пьесы было очевидным, и многочисленные друзья-приятели Олеси объяснили неподобающий результат кознями Мейерхольда и в первую очередь его жены — она же играла главную роль. Лев Славин, один из ближайших друзей Олеси, писал, что пьеса была искажена постановщиком: «Помню, как жаловался мне Олеша на то, что Мейерхольд портил ему пьесу, выбрасывая одни сцены, перемонтируя другие, чтобы исполнительнице роли Гончаровой, малоодаренной актрисе З. Райх было легче и удобнее играть. Легко ли это было переносить писателю, который каждое слово вбивал как устой моста!» Аркадий Белинков, один из лучших «олешеведов», издеваясь над этим откровением, пишет: «Если Юрий Олеша был такой замечательный герой, то зачем он позволил Мейерхольду выбрасывать одни эпизоды, перемонтировать другие?» Это резонное замечание выглядит убедительно. Да и сам Белинков тут же его подтверждает: «Вс. Мейерхольд никогда не смог бы заставить Юрия Олешу сделать плохой пьесу «Список благодеяний»».

Олеша очень хотел видеть пьесу на сцене. Он уважал Мейерхольда (и его жену). А еще — это, по-моему, особенно важно — он считал должным несколько покривить своим талантом в угоду времени (оно было смутным, но всё более определенным и безнадежным). И страх уже начал говорить в нем. Речь, которую он произнес на писательском съезде, а затем чтение приветствия Центральному комитету Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков) — великая честь! — увенчали эту капитуляцию.

А что же спектакль? Что же голос критиков? Из всех рецензий мне больше всего понравилась сдержанно-дружелюбная статья Владимира Голубова в ленинградском журнале «Рабочий и театр». Вот отрывок из нее: ««Список благодеяний» в Театре имени Мейерхольда не соответствует обычным стилевым особенностям театра. Он идет вразрез со всей прежней линией театра и вклинивается инородным телом в содержание его творчества. Мейерхольд, всегда критически относящийся к драматургическим произведениям, не посягнул на значительное переосмысление пьесы Олеси, сведя свое режиссерское вмешательство к игровой расцветке отдельных сцен и к небольшим изменениям текста... «Список благодеяний» — в достаточной степени эклектичный спектакль, объединивший в себе разноречивые элементы условного театра, психологического и даже натуралистического театра. И примитивного агиточного представления. Стиль спектакля противоречив, как идея пьесы».

16 июня 1931 года прекратились спектакли в здании на Садово-

Триумфальной площади: должен был начаться ремонт запущенного театрального помещения. Вернуться туда Мейерхольду уже не пришлось. «Список благодетелей» стал последним спектаклем прежнего ГосТИМа. Театр после этого играл в разных помещениях в центре Москвы, и «Список» собирал полные залы на протяжении трех сезонов. Строительство нового здания на Большой Садовой затягивалось, а потом и вовсе прекратилось (позже на его месте появился Государственный концертный зал им. Чайковского). Старое здание «ремонтировали» так, что оно фактически развалилось. Театральному реквизиту, декорациям, костюмам угрожала гибель, и все это разобрали по домам сотрудники ТИМа, прежде всего сам Мейерхольд.

В его же квартире на время поселился Олеша, у которого не было тогда московского жилья. Немного странная запись в дневнике писателя: «Они меня любили, Мейерхольды. Я бежал от их назойливой любви». Это можно расценить как шутку (или полушутку). Чуть позже он пишет жене, Ольге Густавовне Суок: «Между прочим, предложение есть написать сценарий на тему «Списка» — Мейерхольд будет ставить и, конечно, Райх — играть. По-моему, сценарий можно сделать замечательный...» Никаких следов разногласия по поводу пьесы.

Комментируя исследование Виолетты Гудковой о совместной работе Олеси и Мейерхольда над текстом «Списка», Евгений Соколинский справедливо замечает: «При этом (то есть при полном гражданском и творческом благополучии Мейерхольда. — М. К.) особенно разительным выглядит пророчество, высказанное им неоднократно Олеше: *«Меня расстреляют»*. Сначала мне показалось, что в голове режиссера засел провидческий совет Михаила Чехова, данный ему в Берлине («Не возвращайтесь в Россию, вас там расстреляют!»). Но нет — как видно, что-то глубокое, тревожное, прозорливое вдруг пробилося и осело в его беспокойном мозгу. Спустя два года Александр Афиногенов, сам издерганный неудачами, записал в своем дневнике: «Мейерхольд лежит в санатории, одинокий, больной раком печени, разочарованный в жизни и людях до предела, он умирает и видит, как распадается его театр, как будто не только он, но и театр его — болен раком». Верен или нет был этот его больничный диагноз, не имеет сейчас значения. Речь о другом: о мрачном душевном состоянии Мейерхольда — что было, по мнению Афиногенова, следствием «разочарования до предела в жизни и людях». Зная воспаленную гражданственность режиссера, мы можем трактовать это разочарование как предчувствие им своей гибели.

Мы вправе задать злобещий вопрос: насколько лицемерил Мейерхольд

и другие интеллигенты, принявшие революцию? Гудкова апеллирует к авторитетному мнению Лидии Гинзбург: «Люди 20-х годов наговорили много несогласуемого. Но не ищите здесь непременно ложь, а разгадывайте великую чересполосицу — инстинкта самосохранения и интеллигентских привычек, научно-исторического мышления и растерянности». Чересполосица, конечно, была, но Гинзбург говорила о романтических двадцатых годах. В тридцатые ситуация совсем иная — тогда правда уже со всей очевидностью грозила смертью. Таким образом, считает Соколинский, слепота иных из наших интеллигентных предшественников была притворна, фальшива. По его словам, правоверная демагогия, на которую то и дело натыкаешься, читая газетные комментарии Мейерхольда к своим последним спектаклям, явно нарочита, поддельна. Мейерхольд был великим актером, «вживаясь в роль общественного деятеля (читай: верноподданного коммуниста. — М. К.), он был искренен». Логично как будто — но признаюсь, что не могу до конца разделить это мнение. Мысль о грядущем расстреле, вероятнее всего, искренне сосуществовала в нашем герое с правоверным большевистским сознанием. Вообще, не стоит преувеличивать интеллект большого художника. Истинной широты понимания в таких ситуациях удостаивались немногие — притом не всегда это были великие мастера, — и примеров тому достаточно.

НЕНАСТЬЕ

*Я жив, и жить хочу, и буду
Жить — бесконечный — без конца.
Не подходите, точно к чуду,
К чертам бессмертного лица.*

Игорь Северянин

В 1932 году Мейерхольд вынужден был переехать со своим театром на Тверскую, теперь улицу Горького — в старинное здание бывшего Постниковского пассажа (ныне в нем находится Театр им. Ермоловой). Зал, где была вынуждена играть труппа, был гораздо меньше предыдущего и гораздо неудобнее. К тому же первоклассных актеров осталось не так уж много — шесть-семь человек: Ильинский, Зайчиков, Гарин, Боголюбов, Тяпкина, Суханова, Свердлин... пожалуй, это все. Первым спектаклем на «новой» сцене выпало стать довольно неуклюжей инсценировке по роману юного ленинградца Юрия Германа «Вступление». Надоумил режиссера взяться за это дело Андрей Бубнов, новый нарком просвещения (сменивший убранного за излишний либерализм Луначарского). Мейерхольд пригласил к себе автора романа и легко уговорил его начать работу над пьесой. Никакого опыта у молодого автора не было, и он, разумеется, целиком подчинился указаниям Мейерхольда — точнее, его режиссерским импровизациям.

Если верить Рудницкому, эта совместная работа с самого начала делалась на живую нитку — впрочем, самое начало ее обошлось без Мейерхольда. Он уехал в отпуск во Францию, а за сценарий кроме автора засадил своего помощника Алексея Грипича и Виктора Шкловского. Первоначальный вариант, написанный Германом, получился циклопически громадным, соавторы подсократили его и начались репетиции. Худо-бедно к приезду Мейерхольда первый вариант был вчерне готов.

Режиссеру этот вариант крайне не понравился. Он уволил Грипича, заставил Германа записывать кусочки сцен со своей подсказки и так понемногу начал выстраивать весь спектакль. Речь в пьесе шла о веймарской Германии накануне прихода к власти нацистов — финальные годы кризиса и деградации цивилизованной страны. Рудницкий красочно описал многие подробности создаваемого спектакля, и, видимо, какие-то из

этих подробностей выглядели впечатляюще. Возможно, так было, когда Мастер потребовал уставить одну из мизансцен подлинными (отнюдь не бутафорскими) вещами — от мелочей до громоздкой мебели. Или когда он обыграл — как обычно, гротескно — встречу старых друзей с повально-пьяным бесчинством. Или когда под барабанную дробь учинил истерический танец героя в обнимку с гигантским бюстом. Или когда, обрядив другого, бесчувственного героя в парадный костюм, резко его осветил, превратив в подобие живого трупа. Или когда расцвел весенне-свежими, мажорными красками отъезд главного героя в страну Советов... но это всё были частности. Иосиф Юзовский скептически констатировал: «Спектакля как целого нет. Есть блестящие этюды, эпизоды, сцены». Чуткий критик Дмитрий Тальников забраковал все находки режиссера, кроме двух-трех: «живой труп», свежий весенний день и что-то еще — неназванное. И закончил рецензию бодрящим афоризмом: «Вот в этих «искрах» и весь Мейерхольд».

Следующий спектакль, казалось, должен был стать интересным событием (Сухово-Кобылин был искони «дружен» с Мейерхольдом), и тот же Тальников постарался подробно разобрать этот новый вариант. Надо признать, что написал он не только фундаментально, но и здраво. И в оппоненты выбрал очень серьезного эксперта — искусствоведа Адриана Пиотровского. Было крайне интересно сравнивать мнения этих критиков — их противоборство и в результате почти схожие выводы. Отличие в одном: доведенная до вульгарности похвала Пиотровского и негативная оценка Тальникова. Контрастом обоим мнениям выступала позитивная рецензия Александра Слонимского.

Все трое легко уловили острую тягу режиссера к современному — больше того, злободневному — толкованию знаменитой комедии. Пиотровский увидел в мейерхольдовском Кречинском «обуржуазившегося афериста, промотавшегося помещика», а в Расплюеве «опустившегося под натиском буржуазных отношений люмпен-дворянина». «И вот, стремясь подчеркнуть «современность», точнее, «вневременность» фигуры Кречинского, — пишет Пиотровский, — и тем самым абстрагировав его, Мейерхольд затушевывал конкретную, исторически обусловленную классовую остроту сатиры... Он был принужден создать аферисту Кречинскому конкретное «страдающее» и «карающее» окружение... Кречинский всячески гиперболизирован. Он сделан главарем целой шайки темных дельцов, шулеров и проходимцев. Его монологи приподняты аккомпанементом скрипок и виолончелей... Но справедливо разрушив традиционную водевильную легкость в понимании этого образа, режиссер

в то же время придает ему черты некоей трагической страсти к золоту, некоей одержимости, неминуемо ослабляющей конкретную социальную направленность сатиры». В Расплюеве же режиссер «хотел раскрыть черты «вечного паразитического», воплощенного в сегодняшнем фашистском полицейском подхалиме, провокаторе и палаче... В итоге Мейерхольд отнюдь не использовал до конца гигантский заряд социального обличения, заложенный в сатире автора «Свадьбы Кречинского»... Но с тем большим уважением должны мы остановиться перед огромным и зрелым сценическим мастерством, проявленным в этом спектакле режиссером». И далее в том же духе (о зрелости и огромности сценического мастерства режиссера автор статьи пишет кратко и общо — как бы разумея это само собой). С моей точки зрения, это едва ли не худшая из статей замечательного критика, тоже ставшего в скором времени жертвой расправы.

Много подробнее и серьезнее пишет о спектакле Тальников. В своей декларации Мейерхольд — цитирует критик — характеризует Кречинского как «новый тип человека на фоне... развивающейся промышленности... как сложный своеобразный тип, весь смысл бытия видящий в наслаждениях жизни... срывающий наслаждения в сладострастном союзе со своей поганой наложницей — деньгами. И вся пьеса — это трагедия людей на деньгах, около денег, из-за денег, во имя денег»... Много неясного и путаного во всей этой философской концепции Мейерхольда. Прожигатели жизни, искавшие в ней прежде всего наслаждений, были всегда. Они вовсе не характерны только для буржуазии, для новых социально-экономических отношений... Но почему-то Мейерхольд решил именно этого дворянского вырожденца эпохи упадка сделать миссионером нового капиталистического общества. Откуда сие явствуется из пьесы? «На заостренном показе Кречинского, — продолжает цитировать критик, — именно как агента капитала, должна стать ясной разница: какой категорией являются деньги в системе капиталистической и какой категорией являются деньги в системе социалистической» (!!!). Так прямо и прописано у Мейерхольда. Но какое отношение вся эта кустарная политико-экономическая философия имеет к пьесе Сухова-Кобылина? Далее следует все такой же набор бессодержательных и потому пустых слов.

Не магия ли этих высоких слов — ядовито вопрошает критик — заставила Адриана Пиотровского всерьез говорить о «философском осмыслении» «Свадьбы Кречинского»? Элементы театрального образа героя, некая позировка, условно декламационная риторическая манера совпадают с мейерхольдовской концепцией образа Кречинского и всего

спектакля. Неожиданно возникает сочувственное отношение к нему зрителя, трагический ореол вокруг него создается его арестом вопреки смыслу пьесы — какая-то неожиданная реабилитация Кречинского, который как-то интереснее, сильнее, умнее и привлекательнее всех остальных действующих лиц, который живет, борется, а не прозябает. Это ли возведенный декларацией Мейерхольда «агент великого капитала, образ банкиров, спекулянтов, биржевых трюков, современного буржуазного уклада»? Это ли, спрашивает автор статьи, новое социальное развитие образа и новое отношение к нему?.. «Гора родила мышь»... И тем не менее финальный аккорд точь-в-точь как и у оппонента (да и у всех пишущих о недочетах Мейерхольда) — так же невнятен и ободряющ: «Уходишь со спектакля... уносишь с собой от него надолго какой-то след от его общих настроений... след не только пробужденных мыслей... но и эмоций, которые определенно носят эстетический характер... след от таланта самого его вдохновителя... след творчески-плодотворных обещаний».

И в довершение скромное мнение Слонимского: «Постановкой «Свадьбы Кречинского» он (Мейерхольд. — М. К.) наглядно показывает, что классическое произведение можно сделать живым и современным не только при помощи переделок и перестановок, но и другим путем — через раскрытие и углубление образов, взятых в строго определенных исторических красках, через тонкий социальный анализ, доведенный до той четкости, при которой становится излишним режиссерский нажим». Мысль бесспорная, хотя и несколько голословная. Тонкий и четкий социальный подтекст в образе героя явно недоработан. Было, как можно судить, нечто декларативное и поверхностное. А вот фирменный режиссерский нажим, судя по всему, ощущался, и в этом был резон... Чего же реально добивался режиссер? Каких «строго определенных исторических красок»?

Если внутреннее содержание спектакля могло вызывать вопросы многоумных критиков, то внешняя форма, как обычно, была виртуозно-изобретательной. Система занавесов позволяла режиссеру свободно маневрировать сценическим пространством, то открывая всю сцену в глубину (Мейерхольд это делал дважды, в картинах маскарада и бала), то сокращая ее размеры. Кроме занавесов он мог пользоваться для этой цели и ширмами, позволявшими всякий раз по-новому обрамлять просцениум. В результате каждая из десяти картин драмы по-своему располагалась на планшете сцены. Такая возведенная в принцип изменчивость сценического пространства способствовала общему впечатлению сдвинутости,

призрачности, таинственной переменчивости, которого добивался режиссер.

В следующем, 1934 году он поставил спектакль, ставший его последним успехом на драматической сцене. Это была мелодрама Александра Дюма-сына «Дама с камелиями». Накануне спектакля в поле зрения Мейерхольда вновь выдвинулись два ортодоксальных драматурга: Афиногенов и Вишневский. Собственно, Афиногенов выдвинулся, оставаясь при этом как бы в тени. Мы помним пространное письмо, которое он, активный деятель РАППа, написал режиссеру — письмо, если не дружелюбное, то по крайности уважительное. В начале тридцатых он стал ответственным редактором журнала «Театр и драматургия», и все статьи о Мейерхольде — и хвалебные, и разносные — печатались там по его инициативе. Он внимательно отслеживал его деяния, сохраняя при этом ироничную, но уважительную свойскость. Вскоре после «Вступления» он записал в своем дневнике (мимо этой вызывающей записи не прошел, кажется, ни один биограф Мейерхольда): «Ах, старый волк, матерый зверь. Ты отступаешь, не признаваясь даже себе, ты дрожишь от холода, подставляя копну волос бурному ветру суровой зимы, ты потерял чувство дороги, — мастер, ты гибнешь, засыпаемый снегом, величественный, негнувшийся Мейерхольд».

Меньше известна запись в том же дневнике, сделанная после «Дамы с камелиями»: «Тонкий яд разложения... вот таким манил старый мир: блеск, бархат, шелк, сиянья вещей... и история о том, что проститутка тоже женщина... пожалейте ее, бедные зрители, дайте ей сто тысяч франков, чтобы она могла устроить свою и Армана судьбу... А зрители хлопают от восторга и кричат «браво»... Ерунда и гниль...» Тем не менее тот же Афиногенов помпезнейше отметил в своем журнале 60-летие со дня рождения Мейерхольда, поместил портреты самого Мастера, Зинаиды Райх, Ильинского, Гарины, огромную статью Павла Маркова («Письмо о Мейерхольде»), чуть меньшую Леонида Варпаховского о «Даме с камелиями», запись восьмилетней давности «На репетициях «Ревизора» и остроумное эссе Ефима Зозули «Мейерхольд».

Всеволод Вишневский, непримиримый антагонист Афиногенова, также разругал «Даму с камелиями» (в «Литературной газете») и хотя позже помирился с режиссером, прежнего согласия меж ними уже не было. Вишневский, ничтоже сумняшеся, был, несмотря на внешнюю эрудицию, агрессивно простодушен. Он искренне возмущался тем, что, изображая в мелодраме старую Францию, Мейерхольд упустил из виду коммунаров, баррикады, «Марсельезу», Тьера, угнетенных алжирцев и т. п.

«Дама с камелиями» шокировала интеллигентную публику и в то же время была адресована именно ей. Это был красивый сентиментальный спектакль, очень поэтичный и живописный. Явно поставленный ради Зинаиды Райх, он, конечно, был не очень уместен в той неприглядной, тревожной и однообразно скудной реальности, которой жила тогда Москва. Но именно эта экзотическая неуместность сработала на популярность спектакля. Люди, уже подзабывшие изысканно-коварные страсти, опасные связи, элегантные наряды, ласкающие глаз интерьеры, идиллические нежности и страдания, смотрели на эту самозабвенную жизнь с ностальгическим волнением и сочувствием. Многие приходили на спектакль дважды и даже трижды (чего почти не случалось с другими спектаклями). Но режиссер не ограничился любованием этой мечтой. Как и положено жанру, он следовал четкому рисунку действия — рисунку мелодрамы. Противоречие между красотой (красивостью) и бездушием, гибельным эгоизмом отчеркивалось не только словесно. Этот акцент звучал музыкально в лукавых опереточных мелодиях, в задорных шансонетках. Звучал в контрастных цветовых сочетаниях — героиня, одетая в черное платье, бежала по лестнице вверх, оттеняемая белоснежным фоном.

Мейерхольд постарался сотворить нехитрый, но все же метафорический — притчеобразный — спектакль. «У нас, — цитирует режиссера один из его ассистентов, — в «Даме с камелиями» Маргерит Готье, одетая в ярко-красное платье, без чувств лежит распластанная на фоне зеленого поля большого игорного стола. Так вот, я все время добивался, строя мизансцену, чтобы в этот момент у публики было впечатление, были ассоциации, что она растоптана, что она истекает кровью, что она жертва золотого кумира и так же легко покупается, как любой другой товар... Каждый акт, каждая картина была организована как замкнутая, завершенная система образов... Актеры на сцене почти жонглируют предметами. Ассигнации, часы, сигары, письма, цветы, зонтики, бокалы постоянно мелькают в их руках... В использовании света — основной принцип — мягкость переходов. Отдельные сцены, люди и вещи окружаются и выделяются световыми бликами в стиле импрессионистов (Мане, Ренуар)»...

Это был по-своему победный и горделивый спектакль. Он едва ли не вызывающе противостоял репертуару ведущих театров того времени. Он выступал от имени первородного стихийного чувства, нимало не замутненного ни классовой, ни социальной проблематикой. Деньги? Золото? Но и они — праведно или неправедно добытые — трагически отступают перед силой любовной страсти.

Шел 1934 год. Чета Мейерхольдов считала себя триумфаторами. Успех спектакля был настолько силен, что будущее казалось розовым. Тем больше огорчили чету — особенно Зинаиду Николаевну — рецензии критиков, которые упрекали Мейерхольда за его чрезмерное потворство актерским претензиям жены. Особенно в «Известиях», второй по значению газете страны. Они пошли к Николаю Бухарину, который был главным редактором этой газеты — Мейерхольд был с ним близко знаком. Бухарин был дружелюбен — он выразил сожаление по поводу статьи, однако сказал, что сейчас сделать уже ничего не сможет. Мол, такой сейчас период. Однако он уверен, что «в скором времени все переменится и мы сможем напечатать все, что вы хотите». Зинаида Николаевна возмутилась, даже сказала что-то нелестное, но Мейерхольд поверил (или сделал вид) и... успокоился.

Но этот спектакль был не последней явной его победой. О другой победе подробно рассказал Рудницкий и почему-то ее обошли (или почти обошли) другие биографы. Лично мне больше всего понравилась статья, написанная по горячему следу (то есть в 1935 году) тем же Адрианом Пиотровским. Я, разумеется, не буду пересказывать всю эту обширную статью — вольготно воспользуюсь лишь малой и, как мне кажется, существенной ее частью. Итак, Ленинградский Малый оперный театр осуществляет постановку великой оперы «Пиковая дама». Знаменитый театральный режиссер взялся за коренной пересмотр полувековой традиции, имея дерзкой целью вернуть оперу Чайковского ее фактическому автору — Пушкину.

Цель высокая и непростая: раскрыть истинный замысел автора — тот, что оказался искаженным, а местами опошленным либретто Модеста Чайковского. А исподволь — заказом императорского двора, чиновной амбицией, официозной традицией императорского оперного театра. Разница с повестью бросается в глаза. Герой Пушкина — совсем не тот, что в оперном варианте. В кругу блестящих офицеров, гусар, конногвардейцев Германн — скромный инженерный офицер с небольшим состоянием. Сын обрусевшего офицера, человек третьего сословия. Он в одиночестве блуждает по петербургским улицам и не дерзает вмешаться в карточную игру. Над ним посмеиваются. Но этот человек «одержим сильными страстями и огненным воображением». И эти страсти и это воображение направлены на одно: разбогатеть. А средства для этого — деньги, карточный выигрыш.

А как же любовь Германна к Лизе? Как же образ Германна-любовника? Но такого образа у Пушкина нет, просто нет. Пиотровский пишет: «Итак, эти страстные письма, эти пламенные требования, это дерзкое упорное

преследование, — все это было не любовь! Лиза не могла утолить его желание и осчастливить его» — она не внучка графини (как в оперном либретто). Она «бедная воспитанница» и только слепая помощница в этой его игре. Автор либретто и не старался искать глубокого смысла в повести Пушкина. Для Модеста Чайковского, как сам он неоднократно и вполне откровенно разъяснял, «пушкинская «Пиковая дама» — пустячок... Прелестный, но все же пустячок». И центральной фигурой этого «пустячка» оказывается влюбленный гусар Германн. Не «скромный инженерный офицер», а, как подчеркивает автор либретто, именно гусар со всеми лихими гусарскими привычками. И движет этим гусаром страсть к сиятельной княжне Лизе. Это последовательное превращение мистической драмы в любовную мелодраму не могло, конечно, не привести автора оперного либретто к бессмыслице и абсурду, к вопиющим противоречиям.

Композитор писал оперу «мимо либретто Модеста Чайковского», к такому выводу приходит Мейерхольд. В новой редакции опера начиналась так же, как начинается и повесть Пушкина: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова». В атмосфере ночной карточной игры впервые появляется Германн. И первая же его ария — это не любовная ария, а лирический монолог байроновского героя. Он шепчет судорожно: «Тройка, семерка, туз», «тройка... семерка... туз». Так же кончается повесть Пушкина, так заканчивается и новая редакция оперы.

Не менее решающим является изменение и самого стиля спектакля. Совпадал ли прежний парадный стиль с намерением самого композитора? Разумеется нет. Зато в новой редакции со всей полнотой развернута линия нарастания драматического действия. Чередование широко открытых сцен и сцен перед занавесом, то есть «общих планов» и «крупных планов» (как называет их Мейерхольд), позволяет с небывалой прежде ясностью и четкостью выдвинуть драматическую линию, выдвинуть центральные образы оперы и прежде всего образ самого Германна. Постановщик отказывается от внешних бутафорских эффектов, он изобретает другие эффекты, более строгие и лаконичные, но не менее действенные.

Призрак графини в новой редакции не является на сцену в сиянии бенгальского света, на него не надета «маска с освещением электричеством изнутри» — изобретением которой хвасталась некогда монтировочная часть Мариинского театра. Графиня в желтом платье со свечой в руке ровными шагами, по прямой линии проходит из одного конца сцены в другой мимо Германна. И Мейерхольд, конечно, прав, утверждая, что это будничное явление призрака не менее «страшно» и притом гораздо более близко к фантастике Пушкина и Чайковского, чем всякие феерические

бутафорские эффекты. Огромная, легкая, высоко подвешенная лестница кольцом ограничивает всю сцену, то забираясь почти под колосники, то спускаясь на пол, где под торжественным пологом стоит постель старой графини. На стенах над лестницей целая галерея портретов в лентах и пудренных париках, вереница образов XVIII века. По этой лестнице, мимо золотых перил, проходит Германн, прежде чем войти в спальню графини. Прерывистой походкой он взбирается по ступеням, проходит мимо портретов аристократических предков графини и оказывается, таким образом, лицом к лицу, один на один с тем дворянским веком, которому он бросает вызов своим бытием, всем пылом своих жизненных страстей.

Пройдя по лестнице, Германн оказывается перед графиней. И после смерти старухи, после короткой сцены с Лизой Германн стремительно и быстро взвизгивает обратно по лестнице, проносится по ее ступеням и скрывается.

Этот контраст темпов, развернутый на великолепной площадке лестницы, характерен для сценического стиля новой «Пиковой дамы». Режиссер стремится установить в своей постановке более сложное и разнообразное сочетание движений сценического и музыкального.

Мейерхольдова «Пиковая дама» показывает немало образцов такого нового и принципиально значительного режиссерского подхода к проблеме движения в опере. Ряд купюр имел задачей освободить партитуру от некоторых внешних наносных элементов: так, удалены русская пляска во 2-й картине, квинтет в 1-й картине и т. д. Дирижер (Самуил Самосуд) стремился также убрать ту автономию отдельных номеров, которая порой превращает исполнение партитуры в некую демонстрацию излюбленных публикой арий и ансамблей. Музыка «Пиковой дамы» должна прозвучать непрерывным и целостным музыкальным потоком. Малый оперный театр предложил суду зрителей такую интерпретацию «Пиковой дамы», отчетливо сознавая, что это есть не единственно возможное сценическое решение гениальной оперы. Но именно это решение кажется театру наиболее близким всему его сценическому пути и наиболее плодотворным для разрешения задачи нового раскрытия оперной классики. Совершенно не обязательно, что этой трактовке последуют другие оперные режиссеры. Так же, как не обязательно повторение в духе Мейерхольда «Мандата» или «Ревизора»...

За исключением «Пиковой дамы», во второй половине тридцатых годов Мейерхольд особых успехов не добился. Список его постановок был немногочислен, но пестр. В одном случае режиссер взялся без особой

охоты за постановку неудачной колхозной пьесы Лидии Сейфуллиной «Наташа». В другом — за спектакль «33 обморока» — три чеховских остроумных миниатюры («Юбилей», «Медведь» и «Предложение»), почему-то названные водевилями. Две постановки Мейерхольд почти довел до генеральной репетиции: «Хочу ребенка» С. Третьякова и «Самоубийцу» Н. Эрзмана. Это были многообещающие спектакли, хотя и не сулившие серьезных открытий — впрочем, о них, так и не дошедших до сцены, судить трудно. Гораздо больше можно сказать о постановке пьесы «Одна жизнь» по знаменитому роману Николая Островского «Как закалялась сталь». Платон Керженцев, ставший из поклонников ярим недругом Мейерхольда, довольно подробно описал свое впечатление от этого зрелища: «Спектакль оказался позорным политическим и художественным провалом... Пролетарский оптимизм, бодрость, идейная устремленность революционной молодежи, — не нашли никакого отражения в спектакле»; пьеса резко исказила «весь характер оптимистического, живого произведения Островского. Основной темой спектакля являлась фатальная обреченность бойцов революции... В результате появилась политически-вредная и художественно-беспомощная вещь».

Один из свидетелей работы режиссера над этим спектаклем дизайнер Леонид Снежинский рассказывает: «Мейерхольд сказал, что на маленькой и неудобной сцене театра на улице Горького невозможно поставить без изобретательности спектакль, состоящий из девятнадцати картин. Решили устроить две добавочных сцены справа и слева около основной площадки. Размер их невелик, но при помощи специальных призм поднимающихся и опускающихся на тросах, на этих дополнительных площадках можно будет менять оформление в то время, как зрители будут смотреть эпизод, играемый на основной сцене, — когда он окончится, одна из призм поднимется и откроет дополнительную маленькую сцену. В каждом акте надо давать несколько картин, чтобы действие развивалось непрерывно... Мейерхольд говорил, что спектакль «Одна жизнь» должен быть монументальным и поэтическим. Попытаемся создать такой спектакль, который бы пробуждал в нашем зрителе интерес к жизни, воспитывал мужество и волю, заражал современного человека новыми идеями».

Ему вторил исполнитель главной роли Евгений Самойлов: «Мейерхольд был увлечен этой инсценировкой и в этом спектакле, как мне кажется, отошел от своих прежних режиссерских принципов: не было ни малейших намеков на формальные приемы, он шел по глубокому внутреннему ходу развития образа, все сцены решались строго и лаконично... Мейерхольд поставил нас, исполнителей, в такие условия, что

каждый обязан был быть до предела достоверным».

Из этих (и других) комментариев ясно, что режиссер твердо решил подчеркнуть трагедийность ситуации — и в частности, и вообще. Именно это стало камнем преткновения с героико-оптимистической и помпезной трактовкой официоза. Ясно также, что, заведомо считаясь с нелестным мнением «сверху», он решил наступить на горло собственной песни и продемонстрировать самую что ни на есть ортодоксальную режиссуру. Казалось бы, неспособную спровоцировать упрек в позорном, антисоветском формализме.

Он ошибся: было бы желание, а зловерный формализм отыщется.

После первого показа спектакля руководству Комитета по делам искусств в ноябре 1937 года от Мейерхольда потребовали «доработок». После второго, уже в декабре, спектакль был запрещен. На другой день — явно по команде сверху — в «Правде» появилась уже упомянутая мною статья «Чужой театр». 7 января 1938 года появилось постановление о ликвидации ГосТИМа, поскольку «Театр имени Мейерхольда в течение всего своего существования не мог освободиться от чуждых советскому искусству, насквозь буржуазных формалистических позиций».

...Читатель заметит, что многие общеизвестные документы я опускаю. Все они легко доступны с помощью компьютера. Не стану приводить и те интимные письма, что были написаны Мейерхольдом и Зинаидой Николаевной друг другу в последние годы — как и те, что были обращены к Сталину. Впрочем, они тоже давно общеизвестны. Прочитую лишь последнее письмо Зинаиды Николаевны от 19 октября. Это ответ на письмо мужа из Ленинграда. Через восемь месяцев Мейерхольд будет арестован. Письмо это не нуждается в длинных комментариях — оно светло и любовно, мужественно и трагично.

«Дорогой Всеволод!

Спасибо тебе за поэтическое осеннее письмо — оно замечательно!

Я несколько раз читала его. Но какое-то глубокое огорчение влезало в мою душу изо всех строчек.

Пугали твои ощущения и осени, и меня, и всего. Утешаю себя тем, что это просто настроение... импрессиониста Севки. Только данная минута владеет в тебе крепче всего, как я начинаю думать — и во мне.

Сейчас я говорила с тобой по телефону — голос звучал бодро, встреча с Алешей тебя радовала — и ты был тем Севочкой, которого я люблю всю жизнь, — прекрасный оптимист и язычник жизни. Солнышко! Сын Солнца! Люблю навсегда, если тебе это надо! Мне кажется, что я смогу вылезти из своей болезни... Пожалуй, исходя из мудрости, мне и надо весь

этот сезон пожить в Ленинграде — не будет волновать воспоминание о театре на ул. Горького, 15, не будут волновать несбывшиеся мечты нового театра на пл. Маяковского и все люди, работавшие вместе 15 лет и так вероломно и гадко ведшие себя в эпопею закрытия».

ПОСЛЕСЛОВИЕ

*О, Солнце бессонных,
Печали звезда,
Твой луч нам, сквозь слезы,
Мерцает всегда.
Он ночь сделал зримой
И видимой тьму,
Но мрак разогнать
Не под силу ему.*

Дж. Г. Байрон

Объять необъятное, всесторонне описать жизнь Мейерхольда, как и любого гения, никому не под силу — непременно останется что-то: если не самое главное, то всё равно характерное, интересное... сущее. Разве что в коллективном феерическом многотомнике. По сути, подобный многотомник стихийно уже начал и продолжает создаваться разными людьми: очевидцами и спутниками его жизни, театроведами, его собственными статьями, письмами, записями, всевозможными комментариями — и конца этому, слава Богу, пока не видно.

Но я сейчас о себе. Что лично я вынес из работы над этой книгой? Прежде всего несколько четких и лаконичных ощущений, неизменно связанных с его натурой — житейской и творческой (хотя эти явления неразделимы).

Во-первых, ощущение страстной — может быть, беспримерной — одержимости этого человека. И не просто театром, но театром небывалым и неведомым. Нервным, страстным, странным — и в то же время вполне земным, заземлённым. Но он так и не смог до конца понять ПОЧЕМУ... почему его так часто не понимают? Почему чураются его предложений, проб, *осенений*? И чураются именно те, кто призван стоять на страже театра, оберегать и холить его прогресс... Когда ему исподволь случалось пробиться к чему-то искомому, сокровенному, своеобразному, как тут же появлялись злобная пресса, дирекция, хозяева театров, закоснелые светила сцены, авторитеты искусства, высшее начальство...

В конечном счете, если судить непредвзято, ему всего более мешала публика — добрые и злые люди с ограниченными мозгами, косными

свойствами и привычками. Но публике он никогда — если по сути — претензий не предъявлял. Подчас он готов был молиться на публику — ту, которая аплодировала ему, — даже если это было нарочитой терпимостью или просто фикцией. Признаться, меня это отчасти раздражало. Неужели ему, всесторонне познавшему самого что ни на есть провинциального зрителя, изъездившему с труппой все захолустные задворки, не была знакома та оскорбительная грубость, которую выказывает порой «почтеннейшая публика»? Но нет... К публике он относился терпимо, подчас снисходительно, но, в общем, вполне доброжелательно. И это говорит о многом.

Он был одержим СВОИМ театром — по-настоящему собственным, в котором он царь и Бог и воинский начальник. Невероятность такой возможности его ранила. Он долго не понимал, что не годится в «обожаемые диктаторы» *своих* театров и студий — разве что мимолетно. Слишком пылок и своенравен он был, слишком откровенной выглядела его гордыня. Поэтому и явилась Райх — как суррогат его «обожаемой диктатуры».

Ему то и дело указывали на дверь. Пока всё было в шутку или в полушутку, пока негативная сила была как бы уравновешена силой одобрения, он мог всё стерпеть и снести. Но когда от разносов пахнуло высшей неоспоримой категоричностью, когда до него дошло, что он стал негод и даже вреден... Тогда он, до последних минут державшийся невозмутимо, в конце концов сдал. Сдал неохотно, трудно. Громогласно и несогласно... (Подобно многим из тех, кто был бесповоротно отвержен и наказуем, он до последнего, как рыба на песке, инстинктивно подбадривал себя и хватал ртом воздух.)

А еще он был одержим своей немецкой честностью. Это было его органикой, его болезнью, причинявшей ему немало проблем. Когда в апреле 1939 года замечательный русско-литовский поэт Юргис Балтрушайтис был выслан из России, Мейерхольд, случайно увидев на улице его кортеж, кинулся к нему, сел в его машину, проводил к Белорусскому вокзалу и трогательно попрощался с ним. Это был смертельно опасный проступок, и таковых было немало. Но об этой его одержимости я уже писал.

Еще одной уловленной мною его одержимостью был... юмор. Он обожал шутку, анекдот, фарс, карикатуры (особенно на свою выразительную фактуру), курьезы, смешные гротески, пародии (особенно по своей части). Ему очень понравился лихой частушечный стих Владимира Пяста (Пестовского), его друга до последних лет жизни. Я

дерзнул перепародировать его — в надежде, что он понравится «моему» Мейерхольду:

*Кто витийствует там в нефе,
Разодетый, как герольд?
Мейер Любке, Мейер Грефе,
Мейер, Мейер, Мейерхольд.*

*Ах, с ним дама? Быть потехе.
Он обдумывает вольт.
Мейер Любке, Мейер Грефе,
Мейер, Мейер, Мейерхольд.*

*Кто же дама? Это Тэффи!
У нее в кармане кольт.
Бедный Любке, бедный Грефе,
Бедный, бедный Мейерхольд.*

*Усомнившись в успехе,
Дама бросилась за борт.
Ай да Любке, ай да Грефе,
Ай да Мейер, Мейерхольд!*

*Ты не в РАППЕ, ты не в Лефе,
Ты всемирный, как кобольд.
Мейер Любке, Мейер Грефе,
Мейер, Мейер Мейерхольд.*

*Да, случаются огрехи!
Будь же ныне тверд и горд,
Славный Мейер, славный Грефе,
Славный, славный Мейерхольд!*

Очень хотел бы на этой победоносно-легкомысленной ноте и закончить портрет моего героя. Но вновь, растревоженный, продолжаю размышлять о нем.

Юрий Елагин, один из проницательных (но, к сожалению, не всегда точных) биографов Мастера, назвал его «темным гением». Самым

внушительным негативом, самой темной чертой Мейерхольда, по мнению Елагина, была его упрямая, слепая и неистовая одержимость своей смутной, не всегда ясной даже ему самому идеей. Одержимость, в угоду которой он гнул и ломал себя самого, коллег, близких, — но прежде всего актеров, видевших в нем грозного кукольника, настоящего Карабаса из сказки.

В голове крутятся и другие прозвища — возможно, не столь лаконичные: «Беспощадный Арлекин», «Победоносный Халдей», «Неистовый Алхимик»... Все его изобретения были *нелепо, алогично* талантливо, а подчас гениально и потому рождали подчас ошеломительные эффекты, вошедшие в практику сценического авангарда. Просцениум... Арапчата... Герметичная скованность лиц и фигур... Вертикальные дугообразные лестницы... Биомеханические метаморфозы... «Подсадки» в зрительный зал (не только ради аплодисментов)... Оглушительный топот, стрельба и громогласие... Оголтело-веселый хаос... Роковой аскетизм... Многозначно-тупая изысканность... Гибельный пафос и волшебная несуразица... Перечислять можно еще долго. Он был создателем беспорядка, грубой пошлости и оскорбительной красоты — так же, как нежнейшей, непреложно-надмирной красоты и лиризма.

Мимоходная удача окрыляла его и вместе с *тем* раздражала своей завершенностью, исчерпанностью, угрожающей повторимостью. Он был врагом повторений, они раздражали его. Удача означала конец — а он не терпел конца, спешил поскорее изменить ему. В сущности, он был незадачливый раб и поклонник новизны.

Он был уверен, что театр — театральное здание, — который он почти соорудил себе, — станет именно тем театром, о котором он всегда мечтал. Тем самым, где будет сыгран «Гамлет». Где, возможно, сыграет свою коронную роль Зинаида Райх (тем самым повторив великие попытки Сары Бернар и Асты Нильсен). Театр этот не состоялся, и если честно сказать, я не уверен, что был бы очередной триумф великого режиссера. Но гадать про это бессмысленно.

Он до последнего стремился поймать и подчинить себе «синюю птицу». Если не поймать, то создать, слепить, сделать собственноручно — и можно твердо сказать, что на этой стезе по-своему преуспел. Он пытался сотворить ее из множества разных и пленительных материалов. Из символизма, футуризма, конструктивизма, из «Театрального Октября», из блоковского «Балаганчика», из театров Кальдерона и Мольера, из Пушкина и Лермонтова, из Иды Рубинштейн, из Маяковского, из биомеханики и цирка, из японской и китайской традиций... Никто из его коллег не обладал

таким разнообразным репертуарным опытом. Тут было едва ли не большинство театральных жанров: и драматические спектакли, и оперы, и пантомимы, и фарсы, и массовые народные зрелища, и балаганчики, и варьете, и пасторали, и цирковые миниатюры. У него многое получалось и получилось, и можно еще раз твердо сказать — вопреки всем печальным историческим обстоятельствам — он был ПОБЕДОНОСНЫМ АЛХИМИКОМ.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА

1874, 28 января (9 февраля н. ст.) — в Пензе в семье владельца водочного завода Эмилия Федоровича Мейергольда и его жены Альвины Даниловны, урожденной Неезе, родился шестой сын — Карл Казимир Теодор.

1892, 14 февраля — первое появление на сцене в роли Репетилова в любительской постановке «Горя от ума».

19 февраля — смерть отца.

1895, июнь — окончил Пензенскую 2-ю гимназию. Принял православие и сменил имя на Всеволод. Тогда же стал писать свою фамилию как «Мейерхольд».

Август — поступил на юридический факультет Московского университета, где проучился чуть больше года.

1896, апрель — женился на Ольге Михайловне Мунт.

Лето — играл в спектаклях пензенского Народного театра. Сентябрь — принят на второй курс Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества.

1897, февраль — рождение первого ребенка — дочери Марии.

1898, июнь — окончив училище, вступил в труппу новообразованного Московского художественного театра.

Октябрь — в первом спектакле театра «Царь Федор Иоаннович» играл роль Василия Шуйского.

Декабрь — сыграл Треплева в поставленной МХТ пьесе А. П. Чехова «Чайка».

1899 — сыграл Иоанна Грозного в спектакле «Смерть Иоанна Грозного» по пьесе А. К. Толстого.

1900 — навещает А. П. Чехова в Ялте, знакомится с А. М. Горьким.

1901 — сыграл Тузенбаха в постановке чеховских «Трех сестер».

1902 — с группой актеров покинул МХТ и возглавил вместе с А. С. Кошеверовым труппу в Херсоне.

1903 — после ухода Кошеверова труппа получила название «Товарищество новой драмы».

31 мая — рождение дочери Татьяны.

1904 — труппа Мейерхольда переехала из Херсона в Тифлис. 1905,

26 апреля — рождение дочери Ирины.

Май — по приглашению К. С. Станиславского Мейерхольд начал работать в Театре-студии на Поварской.

Октябрь — после закрытия студии возвращается в «Товарищество новой драмы».

1906 — по приглашению В. Ф. Комиссаржевской переезжает в Петербург в качестве главного режиссера ее драматического театра.

1907 — ставит «Сестру Беатрису» Мориса Метерлинка, «Жизнь Человека» Леонида Андреева, «Балаганчик» Александра Блока. Начинает печатать в журналах статьи о театре и своих сценических новациях.

Ноябрь — после провала нескольких спектаклей покидает Театр им. В. Ф. Комиссаржевской.

1908 — назначен режиссером Императорских театров. Начал ставить спектакли в Александрийском и других театрах. В том же году начал вести театрально-педагогическую работу.

1909— поставил в Мариинском театре оперу Р. Вагнера «Тристан и Изольда».

1910 — поставил в Александрийском театре пьесу Ж. Б. Мольера «Дон Жуан». Начал работать в качестве режиссера в «Доме интермедий» Б. Пронина, взяв псевдоним «Доктор Дапертутто».

1911 — поставил в Мариинском театре оперу К. Ф. Глюка «Орфей и Эвридика».

1912 — поставил в дачном театре в Териоках драму П. Кальдерона «Поклонение кресту». Поставил в частном театре Иды Рубинштейн в Париже драму Г. д'Аннунцио «Пизанелла».

1913 — поставил в Мариинском театре оперу Р. Штрауса «Электра». Организовал Студию Вс. Мейерхольда, где преподавал технику сценического движения, чтение и основы комедии масок.

1914 — поставил в зале Тенишевского училища лирические драмы А. Блока «Незнакомка» и «Балаганчик». Поставил в Александрийском театре «На полпути» А. Пинеро.

Участвовал в издании студийного журнала «Любовь к трем апельсинам».

1915— поставил «Зеленое кольцо» З. Гиппиус и «Стойкого принца» П. Кальдерона. Дебютировал как кинорежиссер фильмом «Портрет Дориана Грея» по роману О. Уайльда.

1916 — поставил в Александрийском театре «Грозу» А. Н. Островского.

1917, февраль — поставил «Маскарад» М. Ю. Лермонтова.

Ноябрь — вошел во Временный комитет по управлению драматическими театрами Петрограда, поддержавший большевиков.

1918 — принял активное участие в работе Театрального отдела Наркомпроса (ТЕО).

Август — вступил в РКП(б).

Ноябрь — постановка «Мистерии-буфф» В. Маяковского в Театре музыкальной драмы в Петрограде в оформлении К. Малевича.

1919, *май* — отъезд в Крым на лечение.

Июль — бежал из занятого белыми Крыма в Новороссийск. *Сентябрь* — арестован белой контрразведкой.

1920, *март* — после освобождения Новороссийска стал заведующим отделом искусств горсовета.

Август — переехал в Москву, назначен заведующим ТЕО Наркомпроса.

Осень — создал и возглавил театр «РСФСР-1». Поставил «Зори» Э. Верхарна (совместно с В. Бебутовым).

1921 — организовал Государственные высшие режиссерские мастерские (ГВЫРМ). Поставил «Союз молодежи» Г. Ибсена и «Мистерию-буфф» В. Маяковского (новая редакция).

1922 — возглавил по совместительству Театр Революции в Москве. Расстался с первой женой и женился на актрисе Зинаиде Райх, бывшей жене С. Есенина. Поставил «Нору» Г. Ибсена, «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка, «Смерть Тарелкина» А. Сухово-Кобылина, где воплощались принципы конструктивизма и биомеханики.

1923 — создал Театр имени Вс. Мейерхольда (с 1926 года — Государственный театр им. Вс. Мейерхольда, или ГосТИМ). Поставил спектакль «Земля дыбом» по пьесе С. Третьякова. Поставил в Театре Революции «Доходное место» А. Н. Островского и «Озеро Люль» А. Файко. Получил — одним из первых — звание народного артиста республики.

1924 — поставил пьесы «Д. Е.» М. Подгаецкого (по роману И. Эренбурга), «Учитель Бубус» А. Файко, «Лес» А. Н. Островского.

1925 — поставил «Мандат» Н. Эрдмана.

1926 — поставил «Ревизора» Н. Гоголя и «Рычи, Китай!» С. Третьякова. Редактировал альманах «Театральный Октябрь».

1927 — поставил «Окно в деревню» Р. Акулышина.

1928 — поставил спектакль «Горе уму» по комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». Сыграл роль сановника в фильме Я. Протазанова «Белый орел». Во время гастролей во Франции задержался с возвращением в СССР,

из-за чего театр оказался на грани закрытия.

1929 — поставил «Клопа» В. Маяковского и «Командарма 2» И. Сельвинского.

1930 — поставил «Баню» В. Маяковского. Побывал с гастролями в Германии, Франции, Чехословакии.

1931 — поставил «Последний решительный» Вс. Вишневского и «Список благодеяний» Ю. Олеси.

1933 — поставил «Вступление» Ю. Германа и «Свадьбу Кречинского» А. Сухово-Кобылина.

1934 — поставил «Даму с камелиями» А. Дюма-сына.

1935 — поставил «33 обморока» на основе водевилей А. П. Чехова. Поставил оперу П. И. Чайковского «Пиковая дама» в ленинградском Малом оперном театре (МАЛЕГОТ).

1936, *февраль* — статья «Сумбур вместо музыки» в «Правде», направленная против «формализма», в том числе против творчества Мейерхольда.

1937, *ноябрь* — запрещение спектакля «Одна жизнь» (по роману Н. Островского «Как закалялась сталь») в Театре им. Мейерхольда.

Декабрь — статья «Чужой театр» в «Правде», написанная председателем Комитета по делам искусств П. М. Керженцевым и объявлявшая ТИМ «чужеродным телом в организме советского искусства».

1938, 8 января — Театр им. Мейерхольда закрыт приказом Комитета по делам искусств при Совнарком.

Апрель — стал главным режиссером Государственного оперного театра им. К. С. Станиславского, работал над постановкой опер «Риголетто» Дж. Верди и «Игрок» С. С. Прокофьева.

1939, 20 июня — арестован во время поездки в Ленинград, помещен во внутреннюю тюрьму на Лубянке, где подвергался пыткам.

75 июля — жена Мейерхольда Зинаида Райх убита у себя дома неизвестными лицами.

1940, 2 февраля — расстрелян по приговору Военной коллегии Верховного суда СССР. Прах захоронен в общей могиле на кладбище Донского монастыря.

1955, 20 ноября — реабилитирован посмертно.

ИЛЮСТРАЦИИ



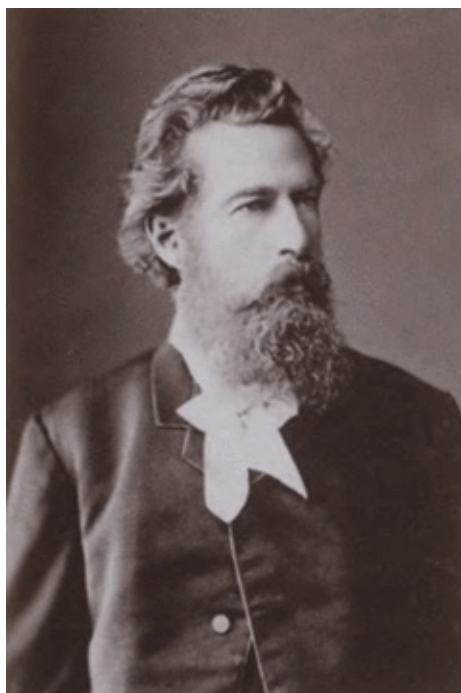
И. Метерлинк



Дом в Пензе, где родился Мейерхольд, — ныне музей



Маленький Карл Казимир Теодор



Родители — Эмилий Федорович и Альвина Даниловна



Мейерхольд-гимназист



Мейерхольд с невестой Ольгой Мунт. 1896 г.



Отцы-основатели Художественного театра —

Константин Станиславский и Владимир Немирович-Данченко



Чехов читает «Чайку» актерам МХТ.

Крайний справа — Мейерхольд. 1898 г.



Мейерхольд (справа) в роли Шуйского в дебютном спектакле МХТ «Царь Федор Иоаннович»



Первая главная роль — царь Иоанн в спектакле «Смерть Иоанна Грозного»



Мейерхольд работает над ролью Тrepлева в спектакле «Чайка». Пушкино, 1898 г.



Мейерхольд в роли Треплева.

Открытка с автографом актера



Молодой режиссер.

Херсон, 1902 г.



Вера Комиссаржевская



Карикатура А. Любимова на Мейерхольда в журнале «Театр и искусство». 1901 г.



Мейерхольд и Александр Головин



Портрет Мейерхольда работы А. Головина. 1917 г.



«Маскарад» в Александрийском театре — последняя дореволюционная работа режиссера



Мейерхольд на репетиции



Карикатура Ю. Анненкова на Мейерхольда. 1917 г.



«Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка в Театре Актера. 1922 г.



Мейерхольд на московской улице



«Зори» Э. Верхарна в театре «РСФСР-1».

1920 г.



«Доходное место» А. Островского в Театре им. Мейерхольда.

1923 г.



Мейерхольд с выпускниками ГЭКТЕМАС.

Вторая справа в верхнем ряду — Зинаида Райх.

Весна 1922 г.



Мейерхольд и Райх.

Харьков, 1923 г.



Портрет Мейерхольда работы Бориса Григорьева. 1916 г.



Комиссар «Театрального Октября».

Фото М. Наппельбаума



Театр им. Мейерхольда — знаменитый ТИМ



Мейерхольд у себя дома в Брюсовом переулке под портретом Зинаиды Райх



Режиссер и его муза



Всеволод Эмильевич с приемными детьми Татьяной и Константином



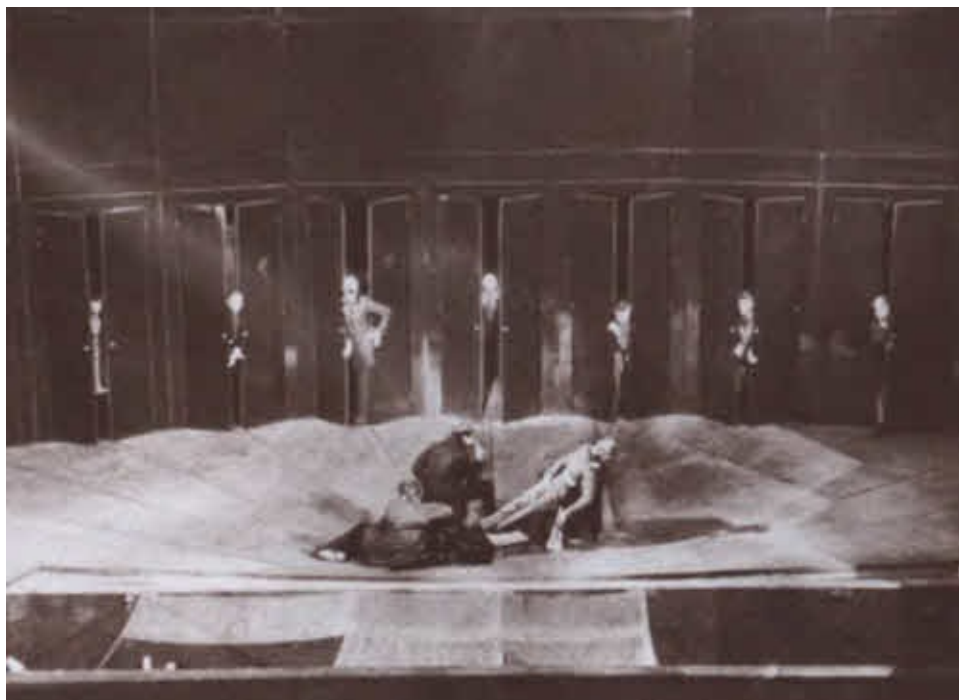
Мейерхольд и Райх (у изголовья) у гроба Сергея Есенина.

1925 г.

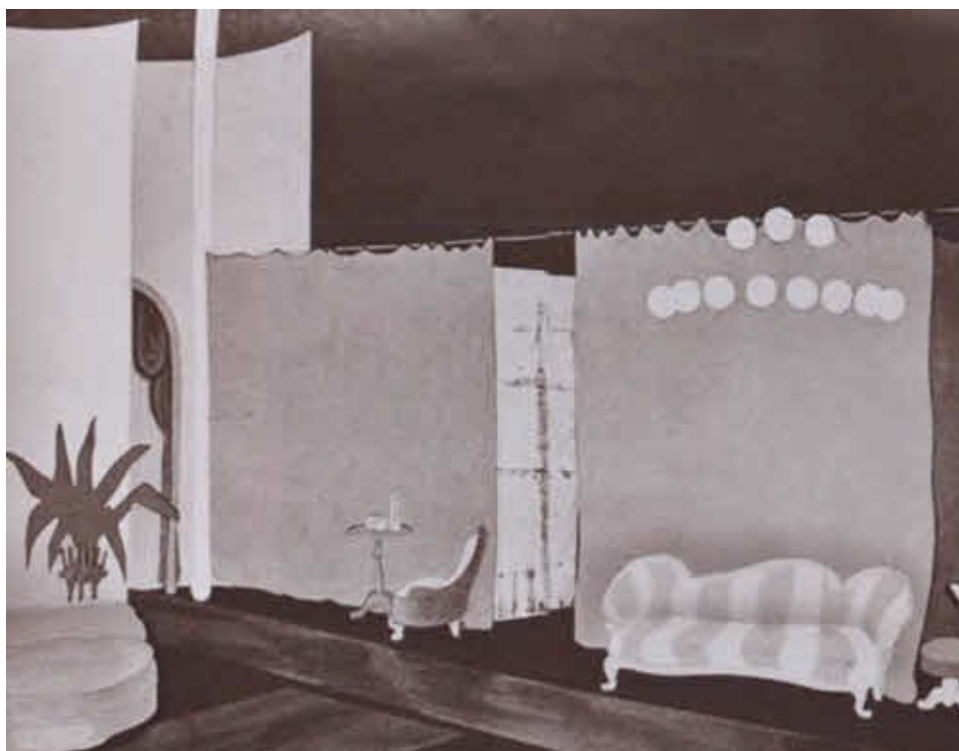


Афиша спектакля «Мандат» по пьесе Н. Эрдымана.

1925 г.



«Ревизор» Н. Гоголя. 1926 г.



Декорации «Дамы с камелиями» — последнего спектакля ТИМа



Сергей Эйзенштейн



Дочь Мейерхольда Ирина



Драматург Александр Гладков — секретарь Мейерхольда и автор воспоминаний о нем



Актриса Анна Стэн



Эраст Гарин



Игорь Ильинский



Мария Бабанова



Михаил Жаров



На гастролях в Ленинграде.

Слева направо: М. Царев, И. Ильинский, Ю. Юрьев, В. Мейерхольд. 1933 г.



Мейерхольд в фильме Я. Протазанова «Белый орел». 1928 г.



Это фото Мейерхольд особенно любил



С Всеволодом Вишневским. 1931 г.



Мейерхольд и Маяковский на репетиции «Бани». 1930 г.



С Дмитрием Шостаковичем — автором музыки к спектаклю



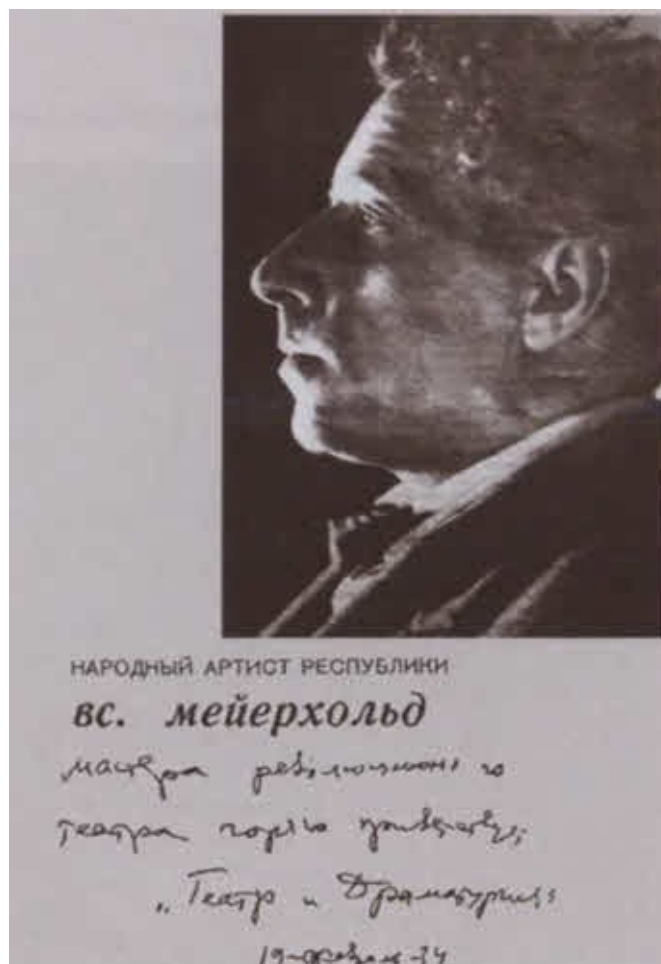
Мейерхольд в Германии. 1930 г.



С Андре Мальро и Борисом Пастернаком. 1936 г.



На строительстве нового здания театра



Статья о Мейерхольде в журнале «Театр и драматургия»,

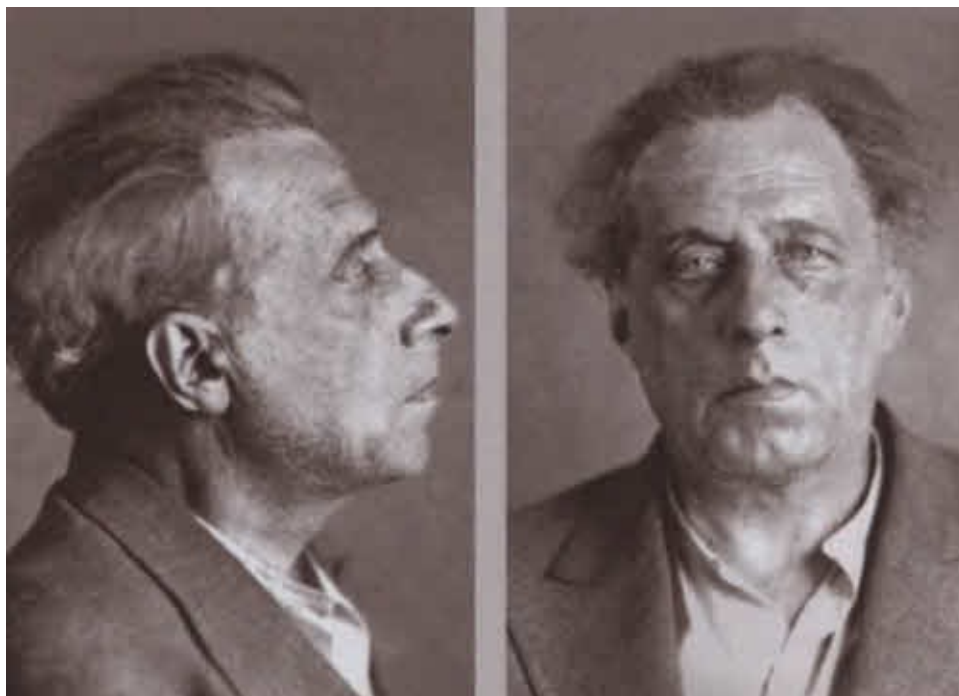
1928 г.



С С. Прокофьевым и А. Тышлером. 1939 г.



Портрет Мейерхольда работы Петра Кончаловского. 1938 г.



Во внутренней тюрьме НКВД.

Фото из следственного дела



Могила Мейерхольда и Зинаиды Райх на Донском кладбище



Памятник Мейерхольду в Пензе

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Актеры и режиссеры. М., 1928.
Волков Н. Д. Мейерхольд. Т. 1–2. М., 1929.
Встречи с Мейерхольдом. М., 1967.
Гарин Э. П. С Мейерхольдом. М., 1974.
Гладков А. К. Мейерхольд. Т. 1–2. М., 1990.
Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр. М., 1989.
Голлербах Э. Ф. Встречи и впечатления. СПб., 1998.
Герштейн Э. Г. Мемуары. СПб., 1998.
Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах. М., 1922.
Евреинов Н. Н. Театр как таковой. СПб., 1912.
Елагин Ю. Б. Всеволод Мейерхольд: Темный гений. М., 1998.
Звенигородская Н. Э. Провинциальные сезоны Всеволода Мейерхольда (1902–1905 гг.). М., 2004.
Золотницкий Д. И. Мейерхольд. М., 1999.
Ильинский И. В. Сам о себе. М., 1973.
Книппер-Чехова О. Л. Воспоминания и статьи. Т. 1–2. М., 1972.
Кучкина О. М. Зинаида Райх. М., 2011.
Марков П. А. Книга воспоминаний. М., 1973.
Марков П. А. Новейшие театральные течения. М., 1924.
Марков П. А. О театре. Т. 1–4. М., 1974.
Мейерхольд В. Э. Наследие. Т. 1–3. М., 2006–2010.
Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896–1939. М., 1976.
Мейерхольд В. Э. Речь на Всесоюзной режиссерской конференции 15 июня 1939 г. М., 2016.
Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Т. 1–2. М., 1968.
Мейерхольдовский сборник. Т. 1–2. М., 1999–2000.
Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. Т. 1–2. М., 1979. Пяст В. А. Встречи. М., 1929.
Рошаль Л. М. Горе уму, или Эйзенштейн и Мейерхольд. М., 2007.
Рудницкий К. Л. Мейерхольд. М., 1981.
Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969.
Рыбаков Ю. П. В. Ф. Комиссаржевская. Летопись жизни и творчества. СПб., 1994.
Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 5–6. М., 1993–1994.

Стиковецкая М. М. В. Э. Мейерхольд до Октября // Встречи с прошлым. Вып. 1. М., 1970. С. 299–338.

Театральный Октябрь. Л.; М., 1926.

Туровская М. И. Бабанова. Легенда и биография. М., 1981.

Ученик чародея. Книга об ЭрASTE Гарине. М., 2004.

Эйзенштейн о Мейерхольде. М., 2005.

Элкaнa А. Карл-Казимир-Теодор-Всеволод Мейерхольд: исследование жизни и творчества. М., 2006.

INFO

Кушников М. А.

К 96

Мейерхольд: Драма красного Карабаса / Марк Кушников. — М.: Молодая гвардия, 2018. — 380[4] с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1752).

ISBN 978-5-235-04163-9

УДК 792.2(092)

ББК 85.334.3(2)

знак информационной продукции 16+

Кушников Марк Аронович

МЕЙЕРХОЛЬД: ДРАМА КРАСНОГО КАРАБАСА

Редактор *В. В. Эрлихман*

Художественный редактор *И. И. Суслов*

Технический редактор *М. П. Качурина*

Корректоры *Л. С. Барышникова, Т. Б. Рябикова*

Сдано в набор 21.05.2018. Подписано в печать 01.06.2018. Формат 84x108/32. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура «Newton». Усл. печ. л. 20,16+1,68 вкл. Тираж 3000 экз. Заказ № 1809300.

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства: 127055, Москва, Суцеская ул., 21. Internet: <http://gvardiya.ru>. E-mail: dsel@gvardiya.ru

ARVATO BERTELSMANN

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного электронного оригинал-макета в ООО «Ярославский полиграфический комбинат» 150049, Ярославль, ул. Свободы, 97

СТАРЕЙШАЯ РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ СЕРИЯ ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Уже изданы и готовятся к печати:

И. Князький «ТИБЕРИЙ»
А. Якимович «ГОЙЯ»
П. Люкимсон «СПИНОЗА»
Д. Володихин «ИВАН IV ГРОЗНЫЙ»
И. Родимцев, С. Аргасцева «ГЕРОИ СТАЛИНГРАДСКОЙ БИТВЫ»
М. Бондаренко «ВЕРГИЛИЙ»
Е. Пчелов «ОЛЕГ ВЕЩИЙ»
Д. Кузнецов «БЕТАНКUR»
Н. Болдырев «РИЛЬКЕ»
В. Козляков «ЦАРЬ АЛЕКСЕЙ ТИШАЙШИЙ»
А. Ветлугина «ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ»
Л. Воронин «ЭДУАРД БАГРИЦКИЙ»

notes

Примечания

Александр Константинович Гладков (1912–1976) — драматург, сценарист, автор знаменитой комедии «Давным-давно», по которой снят фильм Э. Рязанова «Гусарская баллада». В 1930-е годы работал в Театре Мейерхольда, в 1948–1954 годах находился в ГУЛАГе за «хранение антисоветской литературы». Оставил двухтомные воспоминания о Мейерхольде, о котором много писал и в своем недавно опубликованном дневнике. — *Прим. ред.*

Юрий Борисович Елагин (1910–1987) — скрипач, в 1930-е годы — музыкант Театра им. Вахтангова. В годы войны оказался в Германии, после 1945 года эмигрировал в США. Его книга о Мейерхольде «Тёмный гений» впервые была напечатана в Нью-Йорке в 1956 году. — *Прим. ред.*

Николай Дмитриевич Волков (1894–1965) — драматург, теоретик театра, сын основателя пензенского Народного театра Д. С. Волкова. Был другом Мейерхольда, в 1929 году выпустил первую двухтомную монографию о его творчестве. — *Прим. ред.*

Поэт обыгрывает фамилии известного в то время швейцарского лингвиста Вильгельма Мейер-Любке и немецкого искусствоведа Юлиуса Мейер-Грефе. — *Прим. ред.*

Подчеркнутый шрифт заменен полужирным. — Примечание
оцифровщика